

# hueso húmero

índice de huesos

## 12/13

DESDE JOYCE

*Cisneros / Cueto / Lauer*

*Loayza / Ortega*

*Zavaleta*

CESAREO MARTINEZ

*Entre el Wamani y la*

*carretilla*

PLASTICA

*Rodríguez Larrain: cubo*

*encinta / Zerpa: latigazos*

*en el templo*

CRITICA

*Isola / López Soria*

*Miró Quesada / Oquendo*

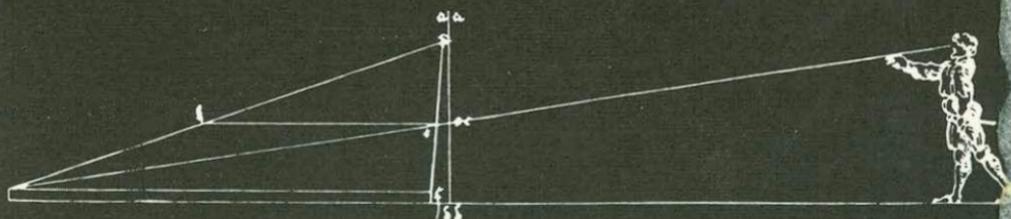
*Vidal*

Francisco Campodónico F., Editor

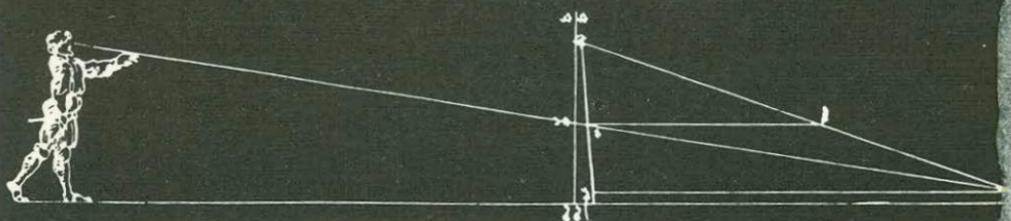
Mosca Azul Editores

UNMSM

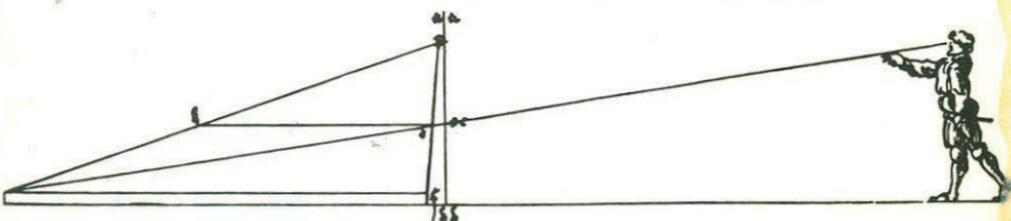
carlos henderson



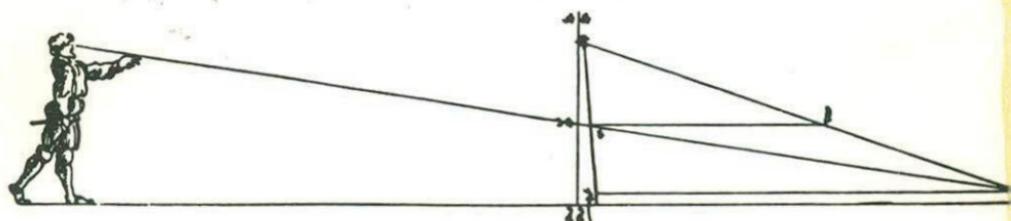
identidad



carlos henderson



identidad



mosca azul editores

# hueso húmero

Nos. 12/13

enero — junio

1982

## SUMARIO

Paulo Emilio Salles Gomes / <i>Dos veces con Helena</i>	3
Cesáreo Martínez / <i>Entre el Wamani y la carretilla</i>	30
Luis Loayza / <i>Sobre el Ulises</i>	43
James Joyce / <i>Poema xxxv de Chamber Music</i>	68
Antonio Cisneros / <i>Versiones del Poema xxxv</i>	69
Mirko Lauer / <i>Sobre vivir. Siete estrofas de comentario al poema xxxvi de Chamber Music</i>	71
<i>Dos poemas de Pomes Penyeach, de Joyce, y cuatro versiones</i>	
James Joyce / <i>A prayer</i>	74
Versión de C.E. Zavaleta	75
Versión de Alonso Cueto	76
James Joyce / <i>Tilly</i>	77
Versión de C.E. Zavaleta	77
Versión de Alonso Cueto	78
Julio Ortega / <i>Re: Joyce. Voces para una ópera de la lectura</i>	79
Pablo Armando Fernández / <i>Poemas</i>	106
Emilio Rodríguez Larraín / <i>El cubo encinta de la pirámide, escultura virtual</i>	108
Carlos Zerpa / <i>Latigazos en el templo. (Entrevista de Mirko Lauer)</i>	113
<i>En la masmédula</i>	
Abelardo Oquendo / <i>Desavenencias con Martín Romaña</i>	126
José Ignacio López Soria / <i>Antonio Cornejo y la pluralidad en la cultura</i>	131
<i>Libros</i>	
Roberto Miró Quesada / <i>Carpentier: el son que viene de dentro</i>	136

Alberto Isola / <i>Apuntes sobre el Atusparia de Ribeyro</i>	141
Luis Fernando Vidal / <i>De magos verdes, poderes del sueño y memorias del aire</i>	149
Mirko Lauer / <i>Primeros y segundos libros</i>	158
Bibliografías / <i>Índice de Hueso Húmero Nos. 1-13</i>	
Miguel Angel Rodríguez Rea	169
En este número	181
<i>Viñetas de León Ferrari</i>	

## HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican  
*Francisco Campodónico F., Editor*  
 y  
*Mosca Azul Editores*

### DIRECCION:

*Abelardo Oquendo y Mirko Lauer*

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Juan Acha, Rodolfo Hinostroza,  
 Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario  
 Montalbetti, Julio Ortega*

ADMINISTRADOR: *Jaime Campodónico V.*

CUIDADO DE LA EDICIÓN: *Roxana Carrillo*

Impresión: INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Lima 5.

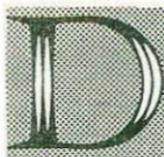
Suscripción y canje: Conquistadores 1130, San Isidro,  
 Lima, Perú.

La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá  
 correspondencia sobre ellos.

Precio del ejemplar en el exterior:

UNMSM  
 US\$ 4.50, vía aérea  
 US\$ 3.50, vía superficie

## DOS VECES CON HELENA / PAULO EMILIO SALLES GOMES



E no ser por la artritis, jamás habría encontrado a Helena. No cabe iniciar una historia juvenil con alusiones al artritismo, mío o de ella, lo sé muy bien. Mas lo cierto es que sin tal flagelo nunca se hubiera dado nuestro encuentro en Aguas de Sao Pedro, treinta años después. Con ella en Pacaembó y yo en el Alto de Pinheiros, viajando en taxis o autos particulares, sin frecuentar clubes o fiestas, con distintos círculos de conocidos, ambos lejos de la notoriedad, las probabilidades de encontrarnos eran ínfimas, y durante tres decenios eso no sucedió, como si dios hubiera atendido la ardiente súplica que yo hiciera a los cielos. Empero si pensamos en una mujer y un hombre mayores de cincuenta, con sendas artritis, habitantes de Sao Paulo y con algunos recursos, era un hecho que algún día íbamos a coincidir en Aguas, villorrio en cuyos dos o tres principales hoteles reservan lugares los reumáticos de la burguesía y la clase media.

No reconocí inmediatamente a Helena cuando la vi sentada junto al profesor Alberto, tomando el fresco en la pequeña plaza adornada con enanos coloridos. A él pude reconocerlo inmediatamente, a pesar de la cabellera encanecida y de los anteojos modernos que habían sustituido a los de armadura de tortuga que antiguamente pesaran sobre su poderosa nariz. Durante años había frecuentado al maestro y

amigo. La vastedad de sus conocimientos y la forma en que su inteligencia maniobraba los materiales acumulados por la cultura hicieron del profesor —apenas pude advertirlo— el primer genio que me reveló la vida. Primero y único, puedo decir hoy, en que entro a la vejez y espero de los vivos algo más que la simple multiplicidad de los talentos. Nadie me tuvo tanto aprecio como el profesor. Me encontraba dotado, y desde la secundaria orientó mis lecturas prestándome libros y prolongó sus desvelos cuando ya en la Facultad intenté ingenuamente profundizar mi gusto por las letras, las ideas y las artes en que me empeciné. Cuidaba de mi formación en todos los terrenos, conoció y aprobó a mis enamoradas y aun a mi primera amante más o menos profesional. Fue quien obtuvo para mí una beca en Europa, organizando metódicamente —él, que jamás había viajado— los itinerarios y la lista de visitas indispensables: el cuartel del cementerio de Montparnasse donde se encuentra enterrado Baudelaire, o el número exacto de la Rue Monsieur Le Prince donde vivió Auguste Comte o la dirección de la Biblioteca Vaticana de Milán que conserva dibujos poco conocidos de Leonardo.

Desde mis veinte años los cuarenta del profesor lo convertían en un solterón definitivo y no fue sin sorprenderme que recibí en París una carta anunciándome su casamiento. Durante los dos años en que estuve fuera mantuvimos una correspondencia regular, pero con el paso del tiempo pude vislumbrar en las cartas del maestro, junto con una mengua en su fervor por cultivarme, la aparición de una creciente dosis de melancolía. Atribuí la variación de tono a la decepción que yo debía estar causando. Mi desinteresado amor por la cultura estaba siendo desalojado por el interés político, género de preocupación que lo fastidiaba. Y peor aún, mi inclinación por el fascismo, movimiento por el cual el profesor manifestaba desprecio, en particular luego de la aparición del integralismo y del golpe del Estado Novo. El comienzo de la Segunda Guerra Mundial aceleró mi regreso y fue con cierta aprehensión que comparecí a nuestro primer encuentro en su nueva residencia de casado, en Pacaembú. Tenía curiosidad respecto de Helena, de quien nada sabía fuera del nombre, pues las cartas del profesor siempre fueron impersonales. Ella no estaba, pues pasaba entonces una temporada en Campos de Jordao, me dijo él con una larga sonrisa de acogimiento que nunca olvidé. En las semanas si-

guientes no me dejó. Yo había vuelto bastante más delgado de Europa y eso lo inquietó mucho, al extremo de obligarme a ver médicos y a someterme a exámenes de laboratorio. A pesar de mi excelente salud, lo obedecía sin chistar: percibí que, como tantos otros que se van aproximando a la vejez, se había vuelto un maniaco de las enfermedades, que extendía hacia mí su obsesión. Mi impaciencia ante la lentitud minuciosa de los médicos fue desapareciendo al advertir la satisfacción de mi amigo frente a los resultados negativos. Respecto de lo otro, no tuvieron lugar las discusiones que yo había temido. Si en las conversaciones aparecían los nombres de Hitler o de Mussolini, provocados por mí, él bajaba la cabeza y desviaba el rumbo. Un día lo pillé manifestando tolerancia por los extremistas —nombre que se daba a los subversivos en aquel tiempo— pero luego me desarmó con una sonrisa al explicar que en política un liberalón como él lo toleraba todo, hasta a un fascista, aunque en verdad sólo fuera uno: yo.

Tres semanas después de mi llegada el profesor partió en compañía de su esposa, y me invitó a pasar con ellos unos días. Me dispuse a viajar con él si así él lo deseaba, pero la idea no le agradó. Consultó atentamente un pequeño calendario, quiso saber el día exacto en que nos encontrábamos, hizo cálculos con los dedos y fijó el momento preciso en que yo debía llegar, en unos tres o cuatro días. Entendí que deseaba tenerme a su lado el día de mi aniversario, que ya estaba próximo, y agradecí que lo hubiera recordado. Mas él afectó sorpresa, como si en aquel momento recordara una fecha que jamás había dejado pasar inadvertida.

Fue fácil descubrir el chalet aislado, cercado de pinos, en Umuarama. Pero no pude asociar inmediatamente a Helena con la muchacha que me abrió la puerta: nunca supuse que pudiera ser tan joven y sobre todo tan bella la mujer de mi amigo cuarentón. Un contratiempo me aguardaba. Atendiendo a una solicitud familiar, el profesor había partido aquella mañana, sin tiempo siquiera de avisarme, y no volvería antes de unos cuatro o cinco días. Helena dijo todo aquello rápidamente, sin mirarme, de pie frente a la puerta. Su timidez resultó contagiosa. Respondí, corto, que aquello no tenía la menor importancia, pues iría a casa de una tía en Capivari y pasaría más adelante para averiguar si ya ha-

bía vuelto. Ella extendió la mano para saludarme cuando advertí un cierto temblor en sus labios y la vi retroceder hacia la casa con unos pasitos cortos. Cuando consiguió hablar, no comprendí lo que decía. Era un balbuceo en el que sólo advertí una sucesión de negativas enérgicas, nerviosamente articuladas. Quedé perplejo, sin saber qué actitud asumir, hasta que Helena, luego de un visible esfuerzo, consiguió finalmente decir que el profesor había dejado instrucciones para que me instalase en el chalet y esperase allí su vuelta. Mi turbación fue tan grande como la de ella. Estaba decidido a no aceptar una situación que me parecía forzada pero Helena, conteniendo su nerviosismo, insistía en no dejarme partir. Ya entonces estaba hablando con una autoridad inesperada, pero todavía desviando de mí los grandes ojos verdes, en el único rasgo que permanecía de su comportamiento el abrirme la puerta. Quiero adelantar que en los días que pasé allí Helena nunca me miró: la primera vez fue treinta años más tarde, en el jardín de los enanos de yeso colorido. Si me resistí a instalarme en el chalet fue debido a la aflicción que me causaba aquella mirada esquiva, la más bella que encontré en mi vida, siempre fijada en algo a izquierda o derecha de mi cabeza. Sólo acepté permanecer cuando argumentó que yo la iba a dejar en una situación difícil frente a su marido, pues él había hecho cuestión de que yo lo esperase allí. Bastante contrariado, llevé la valija hasta el cuarto que ella me indicó. La tarde fría estaba soleada y yo acepté aliviado la sugerencia de que hiciera, solo, un paseo a pie. Me avisó que la cena sería a las siete.

Volviendo por el bosque, no pude dejar de pensar en la insólita bienvenida. Critiqué y disculpé al profesor Alberto, responsable de una situación tan incómoda. No llegaba a definir el tipo de mujer que podía ser Helena: lo que su juventud y belleza habían encontrado en el profesor, hombre extraordinario desde tantos puntos de vista, pero ya viejo y sin fortuna. Nada casaba, y el incierto terreno no era tranquilizador. Y aquella mirada que no me miraba.

Cuando entré a la pequeña sala de refección Helena me estaba esperando. Se había acicalado cuidadosamente, con el cabello peinado hacia arriba, el largo cuello enraizado en un agudo escote, como los que se veía a veces en las películas norteamericanas. La piel desnuda se prolongaba por los brazos vigorosos y delicados. Observé que además de

bella, era excepcionalmente atractiva. Un fuego lento crepitaba en el hogar. Fue a la cocina varias veces, trayendo la sopera, la fuente de pato asado con naranja, botellas de vino francés. Constaté, nuevamente incómodo, que la casa carecía de empleados, y que Helena lo hacía todo. Al mismo tiempo iba aprovechando sus salidas para reparar mejor en el ceñido vestido a cuadros. E iba reflexionando acerca de los cambios de la moda durante mi ausencia.

La cena fue agradable. Al comienzo la dueña de casa me pareció crispada pero poco a poco su fisonomía se fue distendiendo, tal vez con ayuda de los buenos vinos que ella bebía tanto como yo. La primera vez que se rió de mis historias parisinas quedé deslumbrado. La hilera de dientes bien plantados, con una nadita de encía roja en la parte superior, resultaba tal toque final del encanto que hube de dejar la copa, tomado por un vértigo instantáneo. Advertí de pronto una ligera sensación de incomodidad, y al acomodarme mejor en la silla me di cuenta que estaba en plena erección. Perturbado, empecé a hablar sobre el profesor, lo que él significaba para mí, todo lo que le debía, cuánto lo amaba y admiraba. La boca de Helena, movilizada a la espera de una nueva risa, tomó otra dirección cuando empecé a hablar de su marido. Se descontrajo en una marchita sonrisa de aprobación, a la vez que los ojos se desprendían de un punto cualquiera de su observación para fijarse en la botella de vino, que tomó para llenar las copas, la suya y la mía, hasta el borde. Me dije que hacer casi derramar el vino, como si fuese cerveza, era cosa de la hospitalidad brasileña, para no seguir con el snobismo interior del europeo reciente. Urgía que el labio revelase los pocos centímetros de encía y para conseguir aquello no volví a hablar del profesor, y regresé a mis relatos de viaje, crecientes su exageración y su éxito. Helena rehizo unas cuantas veces su ondulante camino hasta la cocina. Al probar la crema de caramelos ya la erección no me molestaba. Era bienvenida. Un resto de conciencia me tranquilizaba diciendo que en efecto nada malo estaba haciendo a la vez que una punta de embriaguez ironizaba sobre el liberalón que lo toleraba todo. Me dispuse a ayudar a Helena a preparar el café y ella se rió, se rió, se rió de mi poca habilidad. La verdad es que de pie me sentía más lerdo que antes. Los calzoncillos y los pantalones de 1940 tenían una holgura que impedía al mismo tiempo liberar

o disciplinar la erección. Aquella mirada que partía de la altura de mi cabeza y que para evitar mi rostro recorría los lados y la parte baja de mi cuerpo, corría el riesgo de fijarse en un grosor capaz de anular el encanto de aquel instante. El escrúpulo duró poco, no porque lo hubiera perdido, sino porque simplemente me dejé llevar por la sucesión de gestos, risas y bebidas. Después del café Helena trajo tazas y un champagne especial que yo había probado en una visita a Reims y que ignoraba que existiera en el mercado brasileño, ya que era difícil encontrarlo hasta en París, donde era sumamente caro. Cuando Helena me pidió que abriera una segunda botella pensé en lo mucho que había prosperado el profesor, a la vez que luchaba contra aquel tapón entumecido. La mirada siempre esquiva de Helena cobró un nuevo fulgor. Fue sobre todo aquel brillo el que hizo cruzar por mi espíritu la idea de la locura cuando, luego de un momento de silencio e inmovilidad, ella se aproximó resueltamente y pegó su cuerpo al mío.

La oscuridad del cuarto hacia el que me condujo era total. Aquel local de nuestros amores permaneció siempre en una oscuridad completa durante los cuatro días con sus noches que pasé con ella en el chalet. Aun cuando la procuraba en la plenitud del día, el refugio seguía en tinieblas. Nuestro deseo sin horario hizo parecer como que yo había pasado en aquel cuarto —del que no llegué a conocer un objeto, un mueble, un tejido— la mayor parte de mi tiempo en Campo de Jordao. Fuera de él, casi no estaba con Helena. La *toilette* y el banquete del primer día no se repitieron. Ella me servía vestida con discreción, y no volvió a sentarse conmigo a la mesa. Comidas sustanciosas pero simples: unos bifés sanguinolentos sustituyeron al pato y en lugar de vinos, jarras con jugo de naranja. Me impuso con autoridad la distribución de mi tiempo. Fuera de la oscuridad o de la mesa, paseaba solitario por el bosque o descansaba en mi cuarto, al que ella entraba sólo para traerme dulce de yema con excelente cognac, cuya absorción presenciaba como si fuese una enfermera severa y eficiente. Era precisamente esa la sensación que me invadía fuera del horario amoroso, la de haberme salvado de una molestia grave, viviendo el cansancio eufórico de la convalecencia. La palabra *cansancio* viene al pelo. No porque Helena fuese propiamente insaciable, sino porque ardorosamente se empeñaba en provocar mi go-

ce lo más rápido posible, las veces que pudiera. Interrumpí, con su consentimiento, los largos paseos por el bosque, para así ampliar las horas de reposo.

En la primera noche no advertí que hubiera tomado ninguna precaución —en aquella época no existía la píldora— y temeroso de su inexperiencia, le llamé la atención. La voz que me llegó desde la penumbra fue irónica al indicar que sabía lo que hacía y que en ese terreno su competencia era ciertamente mayor que la mía. Por desgracia hablamos poco, dentro o fuera de la apretada tiniebla del largo lecho matrimonial. No recuerdo haberle oído pronunciar mi nombre, lo cual aprecié, ya que siempre lo he encontrado ridículo. Nunca volvimos a aludir al profesor, pero en la modorra del descanso su figura ensombrecía mi pensamiento. Mi poca energía sobrante la gastaba en reflexiones acerca de él, de Helena, de mí, de nosotros. Nuestra pasión fulminante lo justificaba todo, teníamos que enfrentar lealmente al marido.

Ya habían transcurrido cuatro días. El alarido de los pájaros traía a la noche perenne del cuarto la señal de la madrugada en el mundo verdadero. Había llegado el momento de decirle a Helena que debíamos tomar una decisión. Nunca fue su voz tan bondadosa como en la respuesta que entonces me dio. La decisión ya estaba tomada. Yo partiría aquella mañana, pues el profesor llegaría por la tarde. No me amaba. Aquello había sido un capricho que deseó vivir: estaba vivido. No se arrepentía, mas lo consideraba concluido. Nunca había traicionado al marido y no esperaba volver a hacerlo. Si llegaba a cambiar de opinión, me avisaría. Pero me quedaba prohibido buscarla a ella o al profesor. Ella le diría a él que yo le había faltado el respeto y que se había visto obligada a pedirme que me fuera, con lo cual quedaría justificado mi apartamiento definitivo. Que no me exaltase con problemas morales, pues la opción era clara, ya que me quedaba para elegir únicamente entre la buena opinión que tenía de mí el profesor Alberto o la destrucción de mi amigo. Si me levantaba en aquel instante, me quedaría tiempo para afeitarme, arreglar mi valija, beber un vaso de leche con bizcocho y tomar el bus de las siete. El pasaje con un asiento numerado estaba en la gaveta de la mesa de noche de mi cuarto. La leche estaba en la nevera y el bizcocho en el armario, en una lata que tenía pintado un papagayo. No iría a despedirse de mí. Las despedidas ya es-

taban hechas y ella permanecería en su cuarto hasta mi partida. Nunca habló Helena tanto. Seguí puntualmente todas sus instrucciones, incluidos la leche y los bizcochos. Viajé tan aturdido que sólo al llegar a Sao Paulo me acordé de que en ese día cumplía veinticinco.

En los segundos que me tomó acercarme al viejo profesor y que él gastó en levantarse de la banca de piedra de la placita de los enanos, reviví treinta años de sentimientos. En los primeros tiempos el amor de Helena y la vergüenza del profesor eran para mí la misma cosa y hacían de mí un ser miserable. Desinteresado de las victorias de Hitler, del trabajo, de la mujer, de la vida, de todo. En una segunda fase me di a pensar ya en uno ya en el otro. Cuando le tocaba a Helena, me inundaba la absurda esperanza que sería nuevamente buscado; hipótesis que ella misma había adelantado en la madrugada en que me despidió. Y el profesor Alberto hacía disparar mi imaginación. Estoy convencido de que fue por él que empecé a odiar el fascismo. Traté de ir a la guerra; soñé con ser un héroe muerto y nacionalmente reconocido, con el retrato en todos los diarios, para que ella se enterase y me perdonase. Con el paso del tiempo, el sentimiento por Helena comenzó a enfriarse a fuerza de sustituciones. Mas durante esos treinta años no hubo vergüenza, personal o nacional, capaz de ocupar el lugar de la suscitada por la imagen del profesor. En el instante mismo en que me incliné para apretar su mano, la vergüenza invadió las arrugas profundas de mi rostro, con un enrojecimiento juvenil intacto, tan vivo como el gorro encarnado del enano erguido entre los rosales. Ya más de cerca pude calibrar la devastación de la fisonomía del viejo maestro, mucho mayor de lo que harían suponer los setenta y tantos años que le calculé. Si pude reconocerlo a algunos metros de distancia, fue a causa de la relativa oscuridad de la plaza, que me transmitió apenas la silueta que me era familiar precisamente por no haberla visto treinta años y haber pensado en ella diariamente. De haberlo encontrado de pronto a plena luz, sólo hubiera podido reconocerlo con esfuerzo. Al decir mi nombre esbozó un gesto como si fuera a presentarme a Helena, a la que sólo entonces reconocí. A diferencia de lo que sucedía con el profesor, a ella sólo se la dejaba de reconocer

de lejos, tal una sombra de miembros recogidos, intimidados por el reumatismo. Visto de cerca, el rostro permanecía liso y próximo al antiguo original, desenfocado por el tiempo. Nuestras manos se tocaron mal, con la mutua reticencia acrecentada por la precaución del artrítico. Durante todo aquel tiempo ella no cesó de posar tranquilamente sobre mí unos ojos cargados de indagación. En cuanto al profesor, a sus efusiones de antiguo afecto seguían indiscifrables manifestaciones de malestar. He olvidado lo que conversamos durante aquel breve encuentro, salvo unas cuantas alusiones políticas que me sorprendieron. En un determinado momento él afirmó que de tener la edad adecuada, estaría asaltando bancos y cuarteles como... Las reticencias fueron provocadas por Helena, que apoyó la mano enferma sobre el hombro de su marido. Observé más atentamente la fisonomía del anciano, intentando descifrar el sentido de aquel juego y descubrí con espanto un delirio que emanaba de sus ojos y se prolongaba hasta los trémulos labios. La crisis fue rápida, mas agotó al profesor, que luego de unos momentos de respiración acezante, propuso a Helena que se recogieran. Crucé con ellos el puentecillo de la avenida a la que se había dado el nombre de un poeta olvidado y nos detuvimos frente a un hotel de nombre indígena: Jerubiacaba. El viejo me señaló unas tablillas en que leí que jerubiacaba en lengua tupi significaba *lealtad*. Nuevamente sentí la sangre bañando mis arrugas, pero él se limitó a comentar con aparente aversión de erudito que el tupi de la corporación hotelera no le inspiraba más confianza que el latín del párroco local. Añadió que era frecuentador asiduo de la Capilla de Aguas, donde un padre antiguo insistía en decir misa de la vieja manera. Evidentemente la alusión a *lealtad* no había sido dirigida contra mí y la idea me alivió, aunque no duró. Atemorizado, percibí que el profesor hacía aquellas alusiones irónicas apenas para ganar tiempo: anunció que pretendía decirme una cosa importante y grave. Esperé, congelado. El reflexionó un tiempo, mirando hacia el suelo. Empezó a hablar en voz tan baja que para escucharlo me encontré con el rostro prácticamente pegado al suyo. Distanciada de los cuchicheos de su marido, Helena aprovechó la oportunidad para despedirse de mí con un discreto movimiento de cabeza. Había llegado la terrible hora del juicio, aguardada treinta años. Mientras tanto la partida de

Helena había dejado al profesor en un gran desamparo. Trató de apoyarse en mis brazos, con tanta fuerza que por un instante tuve la impresión de que me iba a agredir. De pronto se calmó y la voz se le puso más clara. Yo por mi parte aproveché el adelantamiento de la ejecución para preparar moralmente la actitud que debía tomar. Lo oiría todo, no diría una sola palabra y al fin me arrodillaría y, de no ser repellido, le besaría las manos.

Comenzó diciendo con voz pausada que aquel lugar y momento no convenían a una conversación prolongada como la que pretendía tener conmigo, pero que podríamos encontrarnos al día siguiente. Electrizado por la esperanza—su tono pronunciaba la certeza del perdón— llegué a balbucear alguna palabra de agradecimiento por la gracia tan próxima a ser alcanzada. Sin embargo él prosiguió y lo que dijo me condujo al silencio, ya no penitente sino de espanto debido al rumbo totalmente inesperado que tomó. Articulando sus frases con una creciente nitidez, impregnada de desesperación, dijo que había cometido un crimen y pagado duramente por él. Tal había sido el castigo que no se le ocurría uno peor. Pero aún así, no encontraba la paz. Había vuelto a la iglesia de su infancia a confesarse y comulgar diariamente, pero su naturaleza lo llevaba a rebelarse también diariamente, y deseaba entonces vengarse del castigo merecido a pesar de su inconmensurable crueldad. Pasaba los días pesando en los platillos de una balanza enloquecedora su crimen y su castigo. El fortuito encuentro conmigo le parecía predestinado, añadió presa de gran exaltación. La frase acerca de la *balanza enloquecedora* me puso sobre aviso: de pronto me incliné hacia la idea de que el profesor pudiera estar desequilibrado y me preparé para oírlo pacientemente. La nueva situación explicaba su confiada cordialidad desde el encuentro en la plaza y reencendía en mí los aguijones de un remordimiento ahora ya insoluble, pues sería nulo el perdón de un loco. Las palabras que siguieron demostraron que él había adivinado mis sospechas. Añadió que comprendía mi inquietud, que las generalidades confusas en que se perdía lo hacían aparecer como víctima de algún mórbido devaneo. Lamentablemente no se trataba de eso, no estaba demente, los datos existían, y eran implacables. Al día siguiente me enteraría de todo y podría juzgar.

Hizo una cita conmigo en la placita, a la caída del sol. La excesiva luminosidad le hacía mal.

Mientras subía lentamente por la rampa ajardinada que conduce al Gran Hotel, mi espíritu se vio avasallado por un desorden que cruzó la noche y sólo fue vencido por el cansancio de la madrugada. Al despertar fui asaltado por la preocupación de la víspera y mi tensión no hizo sino aumentar a medida que se aproximaba la hora del encuentro. En la misma banca de la víspera Helena, únicamente, miraba interesada los restos de un enano, con apenas dos botitas amarillas destacando entre el verde del pasto. Habían sido arrancados por la ventolera de aquella noche o por la inconciencia de algún turista insensible al encanto ingenuo del lugar. Comenzó por decirme que el profesor no se sentía bien, que había pasado el día en cama, pero que esa no era la única razón de su falta a la cita. La verdad era que luego de haberse encontrado conmigo no le habían quedado más ganas de volver a hablarme. Le había pedido que lo reemplazara, y me contara todo, todo. Estaba dispuesta a cumplir la misión al pie de la letra. Había, empero, un elenco de pormenores sobre un dato importante que desconocía y que se negaba a conocer. Exigía, también, que la dejase hablar sin interrupción, no sólo para facilitar su tarea sino también porque ella agotaría de tal manera el tema que no quedaría respuesta para pregunta alguna.

Todos mis sentimientos anteriores habían sido sustituidos por una curiosidad tal, en estado tan puro, que apagó momentáneamente la propia identidad de Helena. Pienso que lo mismo le sucedió a ella: luego de que comenzó a hablar, mi personalidad se disipó a pesar de que sus ojos no se despegaron de mi rostro. **Habló en un flujo casi continuo**, lentamente, cuidando de no olvidar nada y con tanto método que nunca tuvo que volver atrás a completar lo que ya había dicho. La manera un poco declamatoria de expresarse de Helena me pareció familiar, de una familiaridad literaria y al tratar de recordar el nombre del escritor al que tanto se asemejaba, descubrí que era yo mismo, autor inédito de numerosos escritos en un estilo antiguo, quizás pomposo. Permaneció severa todo el tiempo y la ironía que por momentos brotó de su narración fue intrínseca, jamás calculada para provocar la aflicción que yo sentí.

“Alberto sólo amó a tres personas en su vida. La primera fuiste tú y si no hubieses viajado y yo no hubiera aparecido, probablemente habrías sido el único. Eso fue tanto más extraordinario pues dudo que haya existido alguien con tanto amor para dar como él. No sabría explicar por qué, pero sé que el sentimiento por los padres y hermanos nunca superó el marco de una convención obligatoria. Los llamados amigos de la infancia, de la juventud y de la madurez fueron numerosos pero variables, simples compañeros de juego, de estudio o de charla. Ciertamente aquel bloqueo psicológico fue muy profundo, mas no insondable, tanto así que con tu timidez y desventura tú tocaste de lleno la inmensa napa de afectividad reservada. Desde el encuentro en la escuela hasta la partida a Europa, tú fuiste el centro de su vida. Nunca te hizo la menor restricción, y hasta tu nombre le pareció bonito. Al encontrarnos, fui yo la que se apasionó primero, pues él sólo pensaba en el amigo ausente. ¡Cómo lamentó no tener un retrato tuyo! Aún hoy sigo amando a mi marido con la misma fuerza y soy celosa por naturaleza. Pues bien, en más de treinta años de amor tú fuiste la única persona de quien he sentido celos. Alberto me gustó desde el día en que lo conocí, y empecé a buscarlo con los más variados pretextos. Pienso que su buena acogida fue porque había encontrado una oyente atenta e interesada en las historias acerca de ti. Leía tus cartas en alta voz y las comentaba detenidamente, omitiendo del relato, como verifiqué más adelante, una que otra aventura escabrosa, y hablaba entre risas de tus innumerables enamoradas, de tu insistencia en presentarlas una por una para que él diese su opinión. Mis celos estaban fuera de lugar: fue gracias a ti que él llegó a conocerme mejor y yo a gustarle. En mi ansia por alejarte precipité los acontecimientos; una mañana nos volvimos amantes y aquella misma tarde él empezó a encargarse de los trámites. El motivo de su prisa por casarse era el deseo de que yo quedara encinta lo más rápido posible y ello me conmovió, aunque a continuación me dejó fría su deseo de que nuestro hijo fuera un muchacho como tú. El oscurecimiento de nuestras vidas comenzó allí: pasaron los meses y yo no me embarazaba. Su orgullo me responsabilizó del fracaso. Sólo luego de haberme hecho examinar por innumerables especialistas, unánimes en reconocer mi capacidad de procrear, fue que se

resignó a someterse a exámenes semejantes. Se familiarizó con una decena de médicos y con otros tantos laboratorios. Cuando aceptó la idea de su esterilidad, se aproximó a mí más que nunca. Ese fue el período más unido de nuestros treinta años de vida en común, y en él pensamos y reaccionamos como una sola persona. Fue esa milagrosa identificación la que hizo posible la locura a que nos lanzamos. La primera vez que Alberto me expuso el plan reaccioné horrorizada y pedí ayuda a mi confesor. He sido y soy católica, con una religiosidad siempre viva a pesar de su simplicidad y así continué bajo mi marido ateo, luego de convertirme en una intelectual capaz de reflexionar, saber cosas y expresarlas. Ya mi confesor se había molestado conmigo dos veces, la primera por haberme entregado antes del casamiento y luego por no haber logrado persuadir a mi novio de que se casara por la iglesia. En esta ocasión montó en cólera y me gritó. Según él yo estaba siendo inducida por el demonio a desafiar frontalmente la voluntad divina y a cometer un crimen contra el prójimo. Que si me volvía cómplice de aquel criminal proyecto de mi marido, ya no habría lugar para mí en la iglesia católica: en todo caso él me prohibía seguir hablando de eso dentro o fuera del confesionario. Lo cierto es que no cumplió su amenaza pues siguió recibíendome, lleno de amargura, para escucharme y aconsejarme en el confesionario, en la sacristía o en la casa parroquial, todo esto hasta el año pasado, en que el viejito murió. Discutí con Alberto los argumentos de mi confesor. Con su habitual honestidad, estableció una diferencia nítida entre las dos afirmaciones del padre. Comentó irónicamente la aceptación de la posibilidad de un desafío humano a Dios, idea que sólo puede nacer de un diabólico pecado de orgullo, **asunto en el cual se consideraba, con razón, una autoridad.** En cambio no se mofaba de la alusión al crimen contra el prójimo. Aquel fue el punto que analizó con mayor seriedad en las semanas que le tomó persuadirme. Mis pobres argumentos fueron fácilmente destruidos, ya que él había sido el promotor paciente y hábil del mecanismo de mi raciocinio. Hoy veo con claridad el método con que trabajó: inicialmente aisló a Dios, tan inaccesible para un creyente como para un ateo, para concentrarse en el crimen contra el prójimo y ese prójimo eras tú. En su argumentación admitía ser el criminal y tú la víctima, y preguntaba cuál resultaría más per-

judicado. Deliberadamente iniciaba el debate en un nivel vulgar de apariencias inmediatas, él cornudo y tú seductor. Enseguida contrastaba el doloroso trance al que se iba a someter, con la impetuosa alegría del placer sexual que tantas veces tú le habías descrito en cartas y conversaciones. Sus reflexiones iban subiendo de nivel hasta alcanzar un universo de valores espirituales que me parecieron sublimes y hasta hoy me conmueven. La más grave consecuencia para ambos sería la pérdida recíproca del amigo. Alberto analizaba lo poco que eso podía significar para ti, con tu vida repleta de amor correspondido por la familia, por los amigos y por las mujeres, suscitando afecto por el simple hecho de vivir y revelando una insaciable capacidad de renovación. Invertía enseguida el ángulo de aproximación y esbozaba lo que tú representabas en su vida. La comparación era irresistible. Tú resultabas contrariado por la pérdida de un amigo y él como víctima de un sacrificio. Me explicó la necesidad de ese sacrificio en términos de una metafísica reciente pero sincera que desmentía al naturalismo científico de su filosofía: él sería uno de esos hombres predestinados a tener poco en cualquier terreno. Una ley misteriosa les negaba el derecho a la acumulación y a la variedad, sólo permitida a través de la sustitución. La cifra *dos* era su cuota de amor en este mundo y se encontraba completada por mí y por tí. El amor de un hijo exigía el sacrificio de uno de nosotros, tú o yo. Llegó a decirme una cosa que sólo muy recientemente le he perdonado: que de haberme embarazado le hubiera parecido armonioso que yo muriera en el parto y que la cuota quedara llena contigo y el hijo. Esa exaltación perversa era rara. Dominaba ampliamente el sentimiento de nuestra identificación, y en base a ella Alberto descartó la contrapropuesta que le hice para que adoptáramos una criatura: le parecía esencial que el hijo emanase cuando menos de un fragmento del ser único que constituíamos. No preciso decir más pues ese elemento exterior a nosotros, indispensable si bien provisional, no podía ser otro que tú. Admito que el lado sombrío de mi personalidad tuvo un papel en el acontecimiento. Presa de temores y escrúpulos de todo orden, hubo en esa locura un punto que siempre me estimuló: tú desaparecerías para siempre de la vida de Alberto".

Sin quitarme los ojos de encima, Helena permaneció callada un instante. No interrumpí su silencio, y ella continuó: "No creo necesario desmenuzar el proyecto preparado por él hasta los mínimos detalles, y cuya ejecución conoces tan bien como yo. Lo que facilitó todo fue el extraordinario conocimiento que él tenía de ti. Había observado que las muchachas que más te atraían, en la vida, en las revistas ilustradas o en las pantallas de cine, tenían una cosa en común: cuando reían revelaban el inicio de la encía superior. Nunca fui de mucho reír y cuando lo hacía apenas entreabría la boca. Tuve que someterme a penosos ejercicios frente al espejo hasta obligar a los adoloridos músculos a fruncir el labio superior del modo adecuado. También el cinema, que él siempre había detestado, nos resultó útil. Tú lo arrastrabas a ver películas —sólo tú— y Alberto se divertía con tu entusiasmo por los peinados que prolongaban el pescuezo y por las *toilettes* que insinuaban sin discreción las concavidades de la anatomía. Desde tu partida a Europa no había vuelto a pisar una sala. Pero entonces volvió a ellas conmigo, orientándose por las fotos expuestas, pidiéndome que prestara suma atención a los vestidos y a la manera de pisar de las actrices. Completó la documentación con numerosos ejemplares de esas revistas bobas, editadas principalmente en inglés. Fuimos a las tiendas a buscar telas y yo misma me aboqué al trabajo, cortando y cosiendo, pues no soportaba el ridículo de encomendar uno de aquellos vestidos a una modista. Soy hábil, pero me fue necesario rehacer aquella ropa insólita unas cinco veces, y mucho más numerosos todavía fueron los largos ensayos, primero en Sao Paulo y luego en el *décor* de aquel chalet en Campos. El ensayo general, fatigante en extremo, sólo acabó una hora antes de tu llegada. En aquella oportunidad volvió a evidenciarse la diversidad de los talentos de Alberto. Pienso que hubiera podido ser un gran director teatral, y en el episodio que estoy recordando el único obstáculo que su creatividad no alcanzó a vencer fue mi incompetencia como actriz. Sin duda viste en mí una mujer incoherente, caprichosa e inquietante, cuando en realidad el personaje previsto debía ser antes que nada una persona acogedora y cálida. Es así como lo poco que conseguí lo debo a la pertinacia y —¿por qué no decirlo?— al genio de mi marido. Al momento de entrar en escena, cuando tocaste la campanilla, me entró tal

nerviosismo que casi desistí de la representación. Apelé a todas mis fuerzas, pero me sentía como una autómatas a punto de desarmarse. El fracaso de la apertura alteró el derrotero y me vi obligada a improvisar. Soy consciente de que lo hice mal, pero al menos superé el contratiempo que por poco hizo fracasar el plan: tu inesperada decisión de esperar el regreso de Alberto en casa de unos parientes de Capivari. Alcancé a controlarme, mas para cumplir con la tarea de esos cuatro días con sus noches, penosos, interminables, tuve que modificar por completo aquel personaje compuesto con tanta imaginación. Recurrí poco al largo texto que él había escrito y que yo me sabía de memoria, para recitarlo en la mesa, en la cama, y durante las horas vacías del reposo. Me ayudaste mucho en aquella primera cena cuando te dedicaste a hablar todo el tiempo, contando una historia que yo no escuchaba, preocupada como estaba por reírme arremangando el labio para mostrar la enca. En el lecho, el silencio facilitaba las cosas y pude administrar sin inconveniente las líneas cargadas de erotismo que Alberto había traducido y adaptado de unos libros franceses especiales. En cuanto al resto del tiempo, a Dios gracias aceptabas de buen grado pasear solo por los alrededores o descansar en el cuarto de huéspedes. Debo decir que antes de la tragedia que se cebó en nosotros, aquel período contigo fue el peor de mi vida. Hubiera sido aun insoportable de no ser por tu disposición sumisa, que aceptaba sin el menor desagrado las reglas del juego que yo impuse con una autoridad de que me había juzgado incapaz. Siento que inadvertidamente estoy atribuyéndonos, a ti y a mí, méritos excesivos, pues es sólo a Alberto que quedamos debiendo el perfecto desarrollo de la infeliz empresa. Mi noble y pobre marido merecía que todo resultase bien. Detalles que parecen ridículamente meticulosos dan una idea de su empeño, su trabajo y sus gastos. El sabía cuál era tu comida favorita y se afligió mucho al no encontrar codornices y perdices disponibles para aquella noche. Lo salvaron unas cuantas cartas tuyas desde Europa que siempre consultaba y en las que tú exaltabas el *canard aux oranges*. Los vinos dormían embodegados a tu espera desde mucho antes del proyecto fatal, pero las botellas numeradas de champagne sobre el que enviaste una postal con la Catedral de Reims, esas fueron conseguidas con gran dificultad y gasto de pesetas. Se había convencido de

que ese champagne, y ningún otro, debía tener un papel decisivo en la primera cena, momento crucial de la trama. En Sao Paulo ningún comerciante conocía esa marca: viajó a buscarla a Río, lo cual era normal; pero llegó a prolongar el viaje hasta Porto Alegre, desorientado por una información errada. Consultó infructuosamente a los entendidos en vinos y finalmente, dispuesto a todo, pidió a los cronistas mundanos que lo recibieran. Uno de ellos informó que unas cuantas docenas de la famosa marca eran la gloria de la bodega del Jockey Club de Argentina. Alberto llegó a pensar en ir a Buenos Aires pero recordó que uno de los entendidos en vinos que había consultado, un profesor de teoría literaria, estaba por partir hacia allá. El profesor recibió la visita y el pedido un tanto sorprendido, pues no conocía bien a Alberto. Pero como era amable y todo lo que se refiriese a vinos le inspiraba simpatía, cumplió con una misión difícil que exigió el soborno de un *maitre d'hotel* inglés, figura venerable en el contexto de la sociedad porteña. A pesar de ser tan laborioso, el pormenor del champagne no es el mejor ejemplo de su meticulosidad, ya que se trataba de un recurso de choque: más sutil fue la elección de los postres. El pato y las bebidas, con el terreno bien preparado por el acomodo maternal de un caldo casero, servido en una gran sopeira, apelaban de manera directa a su apetito y su gusto. La función de los postres era más psicológica: provocar el mecanismo inconsciente de tu memoria, tan vibrátil a las connotaciones sensuales. En un comienzo Alberto había elegido higos, pero en aquel tiempo ellos no tenían la calidad de los que ahora cultivan en Valinhos. El obstáculo fue favorable, en cuanto nos condujo a una solución incomparablemente más fina. El estaba muy al tanto de aquella aventura que habías tenido poco antes de tu viaje a Europa, y aquella mujer de risa en cascada y encía expuesta que, según tus confidencias, tenía un poder de atracción sexual mayor que cualquier otra. No la olvidaste, y fue grande tu decepción al enterarte de su matrimonio. Muchas veces habías ido con Alberto al restaurante y observado que a ella le gustaba variar de menú, pero que de postre siempre pedía crema de caramelo. Pienso que tuvo razón al argumentar frente a mi escepticismo que aquel dulce, trivial para la mayoría de las personas, debía haber adquirido en ti una carga detonadora de las más eficaces. Cuando hice mi relación pormeno-

rizada sobre los cuatro días en el chalet, hube de concederle que la crema de caramelo había sido más decisiva que el vestido, el vino o la encía para atraerte a la cocina a la hora del café, en una postura cuya aguda indiscreción normalmente hubiera incomodado a cualquier persona educada. Pero sería errado concluir que nuestro trabajo se inspiró exclusivamente en la observación directa de la vida. Leímos y estudiamos mucho, sobre todo Alberto que se encargó, solo, de los textos en lenguas extranjeras, terreno que nunca fue mi fuerte, salvo el castellano o el francés. Fueron los libros los que nos enseñaron que una refección regada de buenos vinos es estimulante, pero que la repetición es contraproducente. Buena parte de aquellas lecturas resultó inútil, pues estaban dedicadas principalmente a enseñar la prolongación y el estiramiento de la caricia hasta los límites de lo tolerable, exquisiteces sin utilidad para los fines que nos ocupaban. En cuanto a nosotros, siempre fuimos frugales en el sexo. Para la sencillez de nuestros objetivos en relación a ti, predominó la ingenua observación de la naturaleza y en ese terreno hice mi modesta contribución. Soy hija y nieta de hacendados, pasé mi infancia entre caballos y toros y con sorpresa leí en la traducción al castellano de un libro escandinavo la descripción ilustrada de un método que se asemejaba mucho a las manipulaciones a que son sometidos los padrillos para abreviar su función”.

Helena hizo una pausa más larga. Su voz enronqueció. Se acercó para hablar más bajo. La mirada se le transformó. No estaba estrictamente dirigida hacia mí, pero me examinaba, atenta a mi presencia.

“Alberto tuvo un exceso de celo con tu salud. Algunos pasajes de una carta en que despotricabas de los médicos franceses hizo nacer en él la sospecha de que habías contraído alguna enfermedad venérea en París. Mas no fue eso lo que lo llevó a someterte a tantos exámenes. La frecuentación de los médicos le había revelado que la proporción de los hombres estériles es bastante mayor de lo que se imagina. Era indispensable tener certeza de tu capacidad, sin la cual todo nuestro paciente esfuerzo hubiera resultado inútil, peor que inútil, ridículo. Resuelto aquel punto, fueron elegidos con precisión los días previstos para nuestra aproxima-

ción. Lo único que él no alcanzó a memorizar fue el ritmo de mis reglas. Subrayó mis fechas en un pequeño calendario que debió consultar, un poco incómodo, cuando fijó el día en que te esperábamos en Campos de Jordao. Sólo lo tranquilizó tu comentario al recordar que festejarías con nosotros tu cumpleaños. A pesar de todos los sacrificios, temíamos la intervención de algún imponderable y por eso quedó decidido que al darte de alta no se descartaría la posibilidad de nuevos encuentros. Estábamos dispuestos a que yo te buscara nuevamente cuantas veces resultara preciso. No lo fue. Nuestro hijo nació en el término normal, exactamente nueve meses, al día y a la hora, después de tu partida del chalet. Estoy segura de que si te hubieras quedado un día menos, todo hubiera tenido que recomenzar. A partir del instante en que fue constatado y confirmado mi embarazo, dejamos de mencionar tu nombre. Diré más: sé que durante quince años él ni siquiera pensó en ti, lo cual me llevó a creer en su extraña teoría de la cuota de amor limitada a dos personas. Mientras tanto la devoción y el cariño con que inundó la vida de nuestro hijo y la mía fue de tal volumen y fuerza que por sí sola tenía que haber acelerado la transformación del mundo, en la impensable hipótesis de que pudiera prestarse a difusión. En cuanto a mí, rara vez me acordé de ti en aquellos años de plenitud. En realidad había llegado a conocerte exclusivamente a través de Alberto, conocimiento que no tuvo un soporte visual. En casa no había retratos tuyos y para salir airoso de la prueba a que me sometí había sido preciso no mirarte. En los primeros momentos tuve que prestar atención a ello, pero en seguida no verte se automatizó. En la cama la tiniebla lo simplificaba todo, más no fue ese el motivo que la determinó: besarte sin verte sería más fácil que comer juntos durante hora y media sin llegar a conocer tu cara, lo cual el primer día no conseguí. De haberse producido una necesidad técnica, de haber tú pertenecido a la categoría de los erotómanos visuales obsesivos de la clasificación de Kerner, eventualidad improbable según mi marido, yo hubiera encendido las luces a fin de exponer mi desnudez el tiempo y las veces que fuese necesario. Mi pudor no hubiera quedado ofendido, ya que él había partido con Alberto y sólo volvería cuando tu desaparecieras. Si organicé la oscuridad, fue porque no me sentía autorizada a camuflar el pequeño Nuestro Señor y los

santos que siempre me acompañan. A la vez no toleraba que fuesen vistos o viesan a aquel extraño a mi lado. Nada tenían que ver con aquello, pues siempre mantuve a Dios rigurosamente fuera del esquema, al extremo de que durante esos días no interrumpí mis oraciones. Pero jamás pedí el auxilio del cielo para quedar encinta. El hecho es que no verte hizo que te mantuvieras plásticamente como un desconocido, y aun carnalmente, pues siempre estuve demasiado concentrada como para sentir tu penetración y tu peso. Fuiste una abstracción fácil de olvidar. Es probable que inconscientemente haya sentido la necesidad de tu total desvanecimiento. Más adelante, cuando la memoria trajo de vuelta las cosas, una a una, Alberto y yo pensamos que si tu desaparición total llegara a ser ratificada por la muerte, ello significaría tal vez una esperanza para nosotros. Más tarde él abandonó esa idea, yo no. Con la madurez dejé de coincidir necesariamente con todos los puntos de vista de mi marido, sin jamás dejar de reconocer su indiscutible superioridad. Nos inclinábamos hacia distintas direcciones según los matices de nuestro temperamento: mi marido orgulloso y autopunitivo, yo mucho más apagada. En la plenitud, el papel de aquella diferencia fue fundirnos en la alegría de la maternidad. Yo no sabría describir la felicidad que nos trajo esa criatura. Y sería cruel recordarla. Desde niño nuestro hijo fue una réplica de todas las cualidades de Alberto, acrecentadas por una disponibilidad delante de todos y de todo que mi pobre marido nunca conoció. Con la llegada de la adolescencia, aquella panoplia de talentos y de virtudes se encarnó en un bello muchacho. De ese tiempo data el ensombrecimiento de Alberto, su fisonomía impregnada de un temor difuso, que luego adquirió los ribetes de un envejecimiento prematuro. Como fue siempre él quien condujo nuestras charlas, esperé quieta e inquieta que al final se abriese. Su humor alterado comenzó a provocar crisis ya anunciadas por su comportamiento en la mesa, donde miraba fijamente al hijo, al extremo de incomodarlo. En seguida se levantaba en silencio y permanecía horas en la biblioteca escribiendo números o —lo que era peor— encerrándose en el cuarto para llorar. Nuestro hijo había llegado a la gracia un poco ambigua de la adolescencia y recordando viejas lecturas sobre sexo me pregunté si lo que estaba abatiendo a Alberto no sería el temor de que el chico fuera ho-

mosexual. Sin embargo aquel que yo todavía miraba como si fuese un niño luego encontró una compañera dentro de las normas de la juventud actual. Y el padre en el mismo mutismo y la misma tensión. Lo cual hizo cada vez menos frecuente la presencia del muchacho en casa. La universidad, el trabajo, la moza, los amigos innumerables, una multiplicidad de compromisos que mi entendimiento no abarcaba, y el departamento que a la postre alquiló con la amiga hizo que ya no lo viéramos, o que lo viéramos muy poco. Comía con nosotros en ocasión de su o de nuestros cumpleaños. Yo no me quejé, pues comprendí que debía ser penoso para un joven asistir a aquel inexplicable sufrimiento del padre. Era con el mayor desaliento que yo examinaba la canasta repleta de hojas arrugadas: números, sólo números dispuestos en las más variadas composiciones y acompañados de las señales + o —, privadas, empero, de cualquier función aritmética. Era otro tipo de cálculo, que se me escapaba. Leía obsesivamente libros importados, que me resultaban inaccesibles por la lengua y el lenguaje. Creció mi inquietud mas nunca pensé en forzar la venida de un médico, pues sabía que mi marido no estaba loco. Pero daba esa impresión principalmente durante las reuniones onomásticas de nuestro hijo, y en grado tal que consideré cancelar aquellas comidas. No fue preciso. El día que cumplió veinticinco años él y la novia no aparecieron en la cena que había preparado con especial cariño y tristeza, decidida como estaba a que fuera la última. La proximidad de aquella celebración provocó en Alberto una crisis más fuerte: se refugió en un mutismo total, sin tocar siquiera los alimentos que le llevaba a la cama. Estaba claro que no bajaría para comer, lo cual me alivió mucho. En aquella noche del malogrado cumpleaños subí al cuarto a arreglarme un poco, preocupada por presentar a los jóvenes una apariencia agradable. Fue con alegría que finalmente oí la voz de Alberto, aunque en un tono de pánico. Me dijo que si el hijo llegara que le avisase pero que no deseaba verlo aquella noche, que volviese al día siguiente. Me extrañó la condición apenas murmurada y volví a pensar en ella cuando, ya más tarde, comía sola en la mesa adornada y casi intacta. En determinado momento percibí que Alberto se había levantado y sondeaba acezante el silencio de la casa. Minutos después unos ruidos extraños me hicieron correr al cuarto,

donde lo encontré con los ojos salidos, en un estado que me pareció agónico. En las semanas siguientes no pensé otra cosa ni hice otra cosa que luchar por su vida. Los médicos no daban con su mal, limitándose a prescribir con escepticismo una que otra poción. Si no murió fue porque no lo dejé y también porque él no quería dejarme. Apenas hubo mejorado corrí al departamento de mi hijo en Villa Buarque, mas el portero sólo supo decirme que los jóvenes se habían mudado hacía un tiempo. Insistí en prolongar el diálogo, le dije quién era, y que el padre del muchacho estaba enfermo, que debía avisarle, que me indicase algún vecino o amigo que pudiera saber su nueva dirección. El hombre, un norteno, se encogió de hombros: no sabía nada más. Volví a casa llena de aflicción pero Alberto, que poco a poco ya emergía del agotamiento y del silencio, no me hizo preguntas. La convalecencia fue inesperadamente rápida. Readquirió nueva energía, empezó a salir diariamente, hizo viajes cuyo objetivo siempre ignoré. Al mismo tiempo volvió a preocuparse mucho por mí intentando tranquilizarme respecto de la prolongada ausencia del muchacho. Un día me contó que nuestro hijo estaba preso pero añadió que no debía preocuparme demasiado, pues la prisión de los jóvenes se había vuelto un dato corriente. Sí, ya había tomado todas las providencias, y era preciso mantener la calma. Finalmente, con infinitas precauciones, reveló que nuestro hijo había muerto precisamente en el día de su cumpleaños. Entonces le tocó a él cuidarme y no dejarme morir. Su lucha fue mucho mayor, pues por mi parte no tenía escrúpulos en morir y dejarlo. Cuando me sentí restituida al mundo, martirizada por una bendita irrupción de artritis cuyos dolores conseguían distraer mi pensamiento, Alberto recomenzó sus paseos y sus viajes que se prolongaron por meses. Quedó informado de todo, estoy segura, de absolutamente todo y sólo descansó, según su temperamento, cuando agotó la última gota de todas las posibles fuentes de información. Sólo alcancé a informarme de que mi hijo había sido preso con un nombre falso jamás revelado y que unos días después murió en prisión. Jamás admití saber más y aun en sus más violentos devaneos, Alberto siempre respetó mi ignorancia. En dos o tres ocasiones, como la de aquí anoche, en que ya amenazó con excederse desde las fronteras del delirio, le bastó sentir el contacto de mis manos para callarse.

De otra parte, como yo me había prohibido cualquier ejercicio de la imaginación, moriré sabiendo apenas que mi hijo fue preso y que murió al cumplir veinticinco años. Hice una excepción en cuanto a la novia e hice preguntas. Quedé sabiendo que también estuvo presa y que se había hundido en la demencia. Uno de sus abuelos es rico, y ahora ella se encuentra internada en Suiza, probablemente para el resto de su vida, que ruego a Dios sea breve. Cumplida su misión, Alberto volvió a su casa, de la que prácticamente sólo ha salido dos veces por año para acompañarme hasta aquí. Recientemente viene asistiendo a la primera misa del día en la parroquia de las Perdices. Nunca volvió a abrir un libro, y sólo lee en su propio interior, de donde toma todo el material para sus reflexiones que no se detienen pues nunca ha hablado tanto. Antes de la tragedia ya se consideraba culpable de todo y ese dato fundamental no se modificó. Para llegar a él había elaborado sucesivas tesis que, una vez puestas de lado las variantes y las combinaciones, pueden reducirse a dos: la primera, ya imaginada antes de la muerte del muchacho, y la última, por la que se inclinó definitivamente. El resumen de ambas es idéntico: él había cometido un crimen cuyo castigo había sido la muerte del hijo. Lo que distingue una tesis de la otra es la naturaleza del crimen. El punto de partida fue la vieja idea respecto de la cuota de amor a que tenía derecho en este mundo, la presencia implacable de la cifra dos, noción que había recogido de la numerología, ciencia que más adelante, como siempre, habría de agotar. Aquel género de preocupación que tuvo la importancia que conoces cuando decidimos darnos un hijo se desvaneció durante su infancia y primera juventud. Hoy me pregunto si lo que desencadenó la imaginación de Alberto no habría sido una eventual semejanza entre nuestro hijo y tú. No puedo saber si el joven con el cual me acosté en Campos do Jordao y que nunca vi se parecía a mi hijo. Desde ayer te miro tratando de adivinar si mi hijo envejecido se hubiera parecido a ti. Pero ese es un esfuerzo absurdo pues él siempre tendrá veinticinco años hasta el momento de su segunda muerte, la definitiva, cuando muramos Alberto y yo. El papel que tuvo en el drama la cifra veinticinco fue decisivo. Las combinaciones de *dos* y de *cinco* pueden ser de las más funestas, y cuando Alberto se acordó de que tú habías cumplido exactamente vein-

ticinco años el día en que me embarazaste, jamás dejó de hacer lecturas y cálculos con la esperanza de ver anuladas por algún error las conclusiones invariablemente aciagas de la numerología. La coincidencia, increíble como mera coincidencia, de fechas y de edad, fortaleció en mí la teoría de Alberto. De allí en adelante no fue difícil convencerme de que el crimen denunciado por la ciencia hermética había sido cometido principalmente contra ti. Alberto no tenía derecho a desalojarte, como también a mí, de su afecto. Eramos inamovibles e intransferible su amor por nosotros. Cualquier desobediencia violaría frontalmente la Gran Ley que lo había marcado y prevenido con el único signo que no admite controversia: la esterilidad. Al reconocerse con derecho a promover una sustitución de persona, respetando la cuota prevista, Alberto había trapaceado con el agravante de atribuirle a la persona deliberadamente expulsada, tú, la tarea de lanzar la simiente de su propia sustitución. Se profundizó más allá de la zona de la prohibición. Por alguna señal que ignoro, se alarmó con el crimen que estaba practicando y pensó retroceder, recibirte de vuelta en la posición anteriormente ocupada. Ya era tarde. El sustituto, nuestro hijo, estaba por nacer y perdido en la maraña del país del mal, mi intrépido y pobre marido deseó que gracias a mi muerte la cuota a la cual tenía derecho fuera cubierta por nuestro hijo y por ti. Más tarde, delirando con la esperanza de que la alquimia de la vida pudiera ser burlada, deseó ardientemente que tú hubieras muerto para que no se alterase la trinidad constituida por él, por el hijo y por mí. La noción de trinidad llevó a Alberto al abandono de aquella primera tesis que no sólo acepté, sino que sigo acatando fielmente a pesar de la persuasiva dialéctica de Alberto y de las censuras de mi confesor. Fue la primera vez que mi marido no logró avasallar mi raciocinio. El mérito es todo suyo y confirma sus virtudes de maestro, pues me parece milagroso que de mi mediocridad surgiera la capacidad de enfrentarlo. Con el padre la resistencia era más fácil, pues al descubrir la duplicidad incommunicable del universo, jamás volví a confundir sus respectivas esferas. Entonces fue la idea de la trinidad la que llevó a Alberto a la posición que hoy defiende. Trató de reflexionar acerca de la naturaleza de la contradicción entre el *tres* y el *dos*. Le pareció transparente la posibilidad de fusión entre la Trinidad y lo Único. En las ra-

ras ocasiones en que buscó términos de comparación para la Verdad Irrevelada, concluyó con la buena fe de siempre que no había en ese punto motivos para querellas con la Verdad Revelada. Si el *tres* y el *uno* se atraen incoerciblemente, es también incoercible la mutua repulsa entre el *dos* y el *tres*. Cuando hubo completado la profundización teórica del problema, reconoció haber encontrado la clave definitiva del esclarecimiento de su destino. Había interpretado erróneamente la cifra *dos* de su cuota afectiva, al atribuirse la facultad de amar y ser amado hasta el límite de dos personas. En realidad sólo había tenido derecho a una, pues el orgullo, o más precisamente el amor propio, había hecho que de partida ya completase con él mismo la mitad de su cuota. No tengo la veleidad de enfrentar intelectualmente esta última tesis que no presenta fisura alguna. Si la resisto es porque me emociona hasta las lágrimas el exceso de humanidad que exuda, esa frágil humanidad de Alberto con su disposición heroica no sólo a asumir la culpa de todo el mundo, sino de restringir siempre sus derechos de vida, de defensa y de protesta. La convicción a que llegó tiene el mérito, además de todos los otros, de promover la progresiva pacificación de su espíritu. Sacrificados tú y el hijo, solos él y yo, ahora él sabe que jamás constituí una amenaza ponderable para el equilibrio universal. La rebelión prácticamente se disipó y el episodio de ayer fue una excepción, que no se repetirá, causada por el impacto de encontrarte, acontecimiento lleno de consecuencias que no podrán ser afrontadas. Si renaciera el amor recíproco entre Alberto y tú, todo recomenzaría. El encuentro de ayer fue el último. Mis veinticinco días de cura están comenzando apenas. Aguas de Sao Pedro es demasiado pequeño para los tres. Exijo que partas hoy. Quiero dejar en claro que Alberto y yo no esperamos que nos condenes o nos absuelvas, y tú comprenderás que careces de autoridad y de competencia para juzgarnos. Para precavernos contra cualquier maña humana capaz de aprovecharse de la fragilidad de Alberto, diré que no respetaste la gravedad de la situación, y que te mofaste de nosotros, hallándonos locos y delirantes. Y ahora me apresto a ir donde él, al que nunca he dejado solo tanto tiempo en todos estos últimos años. Reconozco que en el mundo sólo dos personas merecen semejante sacrificio: la novia loca y tú. Adiós”.

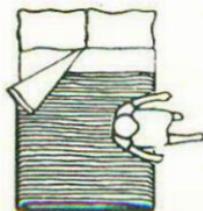
Petrificado por el pasmo y por la conmoción, no advertí el alejamiento de Helena. Al verme solo sobre la banca, rodeado de enanos, me precipité corriendo hacia el hotel, y para ganar tiempo crucé directamente el pasto central, cuya rampa es bastante más abrupta que la de las alamedas laterales. Llegué sin habla y tuve que descansar un poco antes de avisar que partía y que deseaba saldar mi cuenta. El recepcionista me miraba sorprendido, sin oír aquello que yo pensaba estar diciendo. Comprendí que las últimas horas me habían deshabituado de hablar y tuve que hacer un esfuerzo para devolver a las palabras su función habitual.

Volviendo a Sao Paulo, con las calles desahogadas en aquella hora de la noche, la atención necesaria para conducir el automóvil no interrumpió el curso de mis reflexiones. Luego mi pensamiento abandonó el patético rostro de Helena y la figura trágica del maestro para concentrarse en el hijo que en un plazo tan breve había ganado y perdido. La sinopsis esquelética de la vida de mi hijo, con el nacimiento, los estudios, el amor, la lucha, el martirio y la muerte, lanzó sobre mi vida un vacío inmenso que sólo su recuerdo podría llenar. Aquella idea me hizo atender a los otros intérpretes de nuestro drama. Digo *nuestro*, consciente de mi pretensión, pues yo nunca pasé de ser un extra. Pero decidí prolongar mi papel pues no admito ver la memoria de mi hijo encomendada a tres dementes, uno enloquecido por la frustración del genio y las otras dos por el dolor. Una enjaulada en Suiza, los otros dos completando mansamente en Sao Paulo el ciclo de su locura. Decidí pedir al hijo que me enriquezca y salve, y para ello estoy dispuesto a todo, aún a volver a ver a Helena y al Profesor. En previsión de que no fuera posible, debo aprovechar al máximo las semanas que todavía permanecerán en Aguas de Sao Pedro.

Al llegar pasé el resto de la noche en blanco, meditando y escribiendo este relato que será mi justificación si llego a ser capturado asaltando una casa de Pacaembú. Voy para allá ahora, en esta mañana del veinticinco de los corrientes en que cumplo cincuenta años y conmemoro, por primera vez, la fecha de gestación y de muerte de mi muchacho. Salvo por alguna ocurrencia inesperada, no saldré de allí sin haber conseguido por lo menos un retrato suyo y algunos libros que preciso estudiar. Esa acumulación de cumpleaños, el día del mes cuya cifra sólo ahora alcancé y que

multiplicada por dos completa el número de años que he vivido, todo eso tiende a acrecentar la inquietud instalada en el centro de mi ser, pero no impedirá que salga para Pa-caembú en dos minutos, máximo en unos tres. Desde aquí en Alto de Pinheiros hasta allá tomaré unos veinticinco minutos. La hipótesis de conocer y de ser eventualmente reconocido por el Nuestro Señor y los santos de la devoción de Helena, eso me resulta indiferente.

Firmo mi nombre entero completando la P. que generalmente antepongo al apellido. En efecto, me llamo Polydoro, combinación favorable de cinco consonantes y tres vocales pero cuya relación la nueva ortografía altera, nombre de payaso puesto en homenaje a un bisabuelo ilustre y que marcó a hierro vivo mis aspiraciones a la armonía y la elegancia en un mundo cruel y arbitrario, cuya lógica secreta hasta hoy ignoré, a pesar de la rara oportunidad que me fue concedida: conocer al Gran Maestro.



# ENTRE EL WAMANI Y LA CARRETILLA / CESAREO MARTINEZ

*Homenaje a José María Arguedas, representante  
del mundo y hombre andinos, por cuya cultura lu-  
chó y vivió como los grandes "Amarus".*

## I

### GRAN WAMANI, ALZA PARA MI TUS ORACULOS

Oh gran Wamani.

Siento arder las nubes sobre mi cabeza.

Mis ojos temblorosos se nublan chapoteando en el aire  
y setiembre se quedó sin objetos vivos detenido por tus  
labios incandescentes.

Oh gran río creador que me danzas adentro.

Tú que frecuentas los nebulosos de la vida y la muerte  
muéstrame la vida,

en esta hora inútil en que un mundo desde afuera me  
enloquece.

Y otra vez bajaremos a besar los sentidos de la mar  
y la oscura mar de arenas.

Porque amanecí en una tierra desgastada por el abismo  
de dioses extraños.

Dioses de la mirada oblicua, devoradores de indios en los  
terribles días de la malaria.

Porque nací del rocío y la piel mojada de la piedra.

Porque mis trabajos se pierden en las arcas del enemigo,  
mi aliento se oxida

y sólo tu voz me saca, me levanta, me ilumina.  
Condúceme a tu casa de agua-verde y sentencias, no dejes  
que la ronda de mis sueños rueda al despeñadero.  
Y plumas vivas bailarán sobre mi pecho, cuando tu larga  
piel de plata  
brille espantando a mis enemigos.

Oh dios de la mirada atroz  
y eternidad frotando tu espalda luminosa.  
Muéstrame tu nido de donde surge el arcoiris despertando  
a la tierra  
o deja que yo te arrastre en mi curso de humano monte  
con mi sol apagado.

Y otra vez bajaremos  
a besar los sentidos de la mar y la oscura mar de arenas.  
Y tú tendrás tienda de colmillos frescos y otros dioses  
te amarán.

Ah, ya veo tu mano pura en sus costumbres, la manera tuya  
de sonar instruyendo a las estrellas.

Mis sentidos se agitan para convocarte no me dejes  
sordomudo con mi sombra chiquita.

El aire se obstina en arder flores secas.  
Más allá de la pendiente se insinúan los humores de una  
tierra con rumores de fruta.

Allí la Madre Luna anda suelta y nadie le presta atención.  
Dicen los viajeros que por las noches llora espinas.  
Dicen los pájaros migratorios hay un dios grande,  
un río hablador.

Tú que me arrancaste de las tinieblas alza para mí  
tus oráculos.

Dime cómo se labran los pensamientos sanos.

Di cómo he de permanecer con mis días para que mis hijos  
no me desconozcan.

Porque mordido en tus misterios me contemplo sustancia  
volátil y quizá, por tus labios incandescentes,  
penetremos en el ancho huerto de la vida.

## II

*EL PAISAJE*

Al fondo, el sol naranja suspendido  
 Tímidas sombras reptando desde abajo  
 Rostros movedizos como aletas sueltas  
 Un loco arcoiris casi nocturno  
 Sonido de lanas lunas  
 Sonido del mundo en su rotación  
 Bueyes esqueléticos oliendo el cielo despejado  
 Niños reseco como los ojos de los bueyes  
 Una nube de pájaros migratorios espantados  
     por su propio vuelo  
 Más allá, árboles enjutos desquiciados por el viento  
 A través de la pendiente los caminos se retuercen  
     sin retorno  
 Tus ojos, Wamani, un instante lila un relámpago brujo  
 Y el pututo desatando la tempestad.

## III

*NOCHE DE LUNA*  
*EN "VILLA EL SALVADOR"*

Noche de púas bajo un cielo azogue.  
 ¿Qué arguyen esas luces, allá sobre la espalda del océano,  
     Padre Sol?  
 El viento arrastra sudores que informan de pesadillas  
     y tormentos  
 en casuchas amarradas a estacas y humedecidas con el  
     llanto de los vencidos.  
 Es la noche de los murmullos incontenibles.  
 La administración de llantos bajitos que se van quedando  
     quedando dormidos  
 empuñando la rosa que no tuvimos o el arma que soñamos.

Sueños que lustramos día y noche para que la rosa surja  
en esta tierra.

La mar sueña y no sueña.

Extiendo mi lengua hacia ti, Madre Luna, aún no me  
abandones, déjame penetrar en el sueño.

Y veré cómo arde la nieve allá en los poblados deslucidos  
de mi abuelo cóndor.

No me abandones en el abandono.

Perfecto como que soy de tu raza, escucho los latidos  
de tu eternidad

pero mis niños nuevamente se quedaron dormidos sin comida,  
deteriorados por la arena, carcomidos por las abluciones  
del hambre.

Simple y devaluado como un perro que mea, siento la pesada  
roca de los ricos en mi nuca

y el trabajo de la arena me envejecerá en esta noche.

(la mar sueña con locura)

Despertaría a mis hijos con mi llanto, quemaría mis  
argumentos, mataría a mis vecinos,

pero no me plantes tu espalda, Madre Luna.

El aire de la noche habla de sales y murmullos.

¿Volveré a soñar el sueño en que me vi soñando?

Quien conoce los oficios de la mar y la oscura mar de arenas  
teme quedarse despierto:

*Altos animales en la sombra de niño acostumbraba solearme  
oliendo la madre tierra*

*después de la lluvia después del encanto*

*perseguíamos a las mariposas con nuestros larguísimos dedos  
fosforescentes y las mariposas*

*huían despavoridas y nosotros dale con nuestras fachas dale  
asustando a los insectos*

*teníamos nuestro destino chiquito pero lo teníamos a flor  
de labios a flor de suelos*

*los animales en la sombra nos echaban su aroma de luces  
pardas los animales*

*siempre los animales y los padres yo amaba a una madre  
que me contemplaba desde el azul*

*y todas sus maneras buscaban la manera de celebrarme tuve  
un padre tierno y adulto*

*un padre que criaba una mosca un padre que mató a una  
 mula a puñetazos siempre  
 los puñetazos teníamos un limonero donde Tú brillabas  
 como de agua  
 y el agua corriendo a las diez de la mañana en domingo  
 los insectos  
 los insectos y nosotros bajo el sol en domingo las personas  
 mayores eran árboles  
 árboles rumorosos que se conducían con sensatez  
 y con sensatez  
 nos enseñaban a oír las estrellas y jamás debíamos pedrear  
 al arcoiris  
 porque eran las señales de los dioses oh los dioses y los  
 abismos  
 los abismos de los cerros de Cotahuasi profundos abismos  
 donde la nada canta feo  
 los animales en la sombra y los insectos en la punta  
 de nuestros dedos  
 corríamos hacia nuestro destino con la garganta desgañitada  
 y los ojos en los claros de las quebradas  
 recuerdo  
 añoranzas de hierbas tibias fustigadas por los moscardones  
 a la media tarde  
 cuando el lomo sagrado de las bestias brilla en ese horizonte  
 encantado de alfalfa y retamas  
 recuerdo  
 Lima era una palabra labrada en cristal donde la mañana  
 muy niñita  
 corría por las calles repartiendo alfeñiques  
 ¿quién no deseaba conocer el mar?*

El mar suena las paredes se retuercen.  
 Mi cabeza se inquieta se revuelca se detiene.  
 Y muy pronto se alzaré, demencial, la oscura mar de arenas.  
 Oh, arenas, despertar de púas bajo un cielo azogue  
 Cargaré mi cuerpo de serpiente seca esperando  
 el ómnibus de las seis.

IV

LA OSCURA MAR DE ARENAS  
SE LEVANTA ATURDIDA Y DEMENCIAL

Cinco de la mañana.

Cinco de la mañana en los motores de un día famosamente  
anónimo. Una luna chueca bisbisea

sobre estos techos donde los cuervos pasaron la noche.

El cielo exprime un líquido añil.

¿Qué hacen esas tres o cuatro estrellas?

Pasa el lechero anunciando su cargamento de agua-blanca.

Pasa el pan, dios de los pobres, y flores de cartón

exhalan un aroma azogue.

Despertar de voces entre chirridos de puertas rajadas.

Agitaciones de lenguas y otra vez la oscura mar de arenas,  
tumultuosa,

ofreciendo el espectáculo del más nítido fresco del S. XX.

Millones de cabezas clavav derruidas por el insomnio enfilan  
los caminos de las moscas.

Arrastran sus cuerpos oscuros y amaron durante la noche.

Y es probable que hayan perdido la calma o la exquisita  
nulidad de un cabello.

Se dejaron amar durante la noche y tienen los sentidos

flácidos cosa que se advierte

por lo blando de sus gestos.

Se ve claramente que la luz del día  
no se hizo para esos semblantes.

Abandonaron a sus dioses entre arrayanes y cartones  
grasientos.

Se despojaron de sus temblores personales mas les aguarda  
la pesadilla colectiva.

Alacranes canosos enredados  
entre las púas del aire aturdidos desfilan.

Penetrarán en las oficinas del Estado o en los ácidos templos  
de la Empresa Privada

sin percatarse que es otro día y que las aves migratorias  
cambiaron su plumaje

por otro más vistoso.

El tiempo los aguarda intacto allí donde lo dejaron.

El tiempo de las tiranías grandes  
y despotismo, como en la Sección Personal, el tiempo que les  
asalta y pudre sus entrañas.

Correrán persianas y cortinas y sus anhelos saldrán aleteando  
por las ventanas.

Soñarán paisajes franqueables.

Con la mente irritada soñarán paisajes de estrellas desnudas  
y agua-verde sonando.

Soñarán la mañana eterna y sol de pobres rodando sin  
rumores hacia mediodía.

Seis de la tarde.

Como un mar de arenas.

Como una oscura mar de arenas.

Como una oscura mar de arenas brillando entre los vientos  
retornamos desgastados

a intentar la vida entre esteras pintadas por las defecaciones  
de las aves migratorias.

## V

### EL PAISAJE

Al fondo, el sol naranja suspendido

Tiernas nubes se pasean en lo alto

Caravanas de gaviotas sobrevolando las arenas

Bañistas de espaldas brillantes curvadas sobre la espuma

Altas chimeneas decorando el horizonte

Arboles felices custodian las casas de los poderosos

Y más allá, entre el rumor de las olas, una locura de niños  
despide a los últimos rayos del sol.

O este:

Al fondo, un aviso naranja suspendido

Transeúntes presurosos corren sobre manchas de grasa

Muchachas de cabellos iluminados

penetran en la transparencia del aire

Animales equívocos orejeando una luna extraña  
Pordioseros de las alcantarillas cruzan las calles  
Y de pronto una lancha repentina me arroja de la pista.

O este otro:

Al fondo, el sol naranja suspendido  
Chozas ateridas a la roca con estacas  
Sombras reptando desde abajo  
El lamento de algún barco atrapado en la bruma  
Sirenas en el mar  
Sonido de la tierra en su rotación  
Niños esqueléticos hostigados por las moscas  
Muchachos de espaldas quemadas  
pateando la pelota en un plano inclinado  
Y una arrogancia de perros sensitivos ladrando  
a los últimos rayos del sol.

## VI

*EN LA PLAZA UNION  
EL DIOS AMARU  
COHABITA CON LA LOCURA*

No hay descanso ni azul.  
No las maneras de las aves pelícanos tíos  
picotean mi cabeza.  
Aprendiz de fenicio en el mercado de fenicios  
aplastado por el sol  
ya no veré el huerto de la vida otra vida  
apesta mi corazón.  
Resbalé en tierra extraña.  
Recorrí mundos de nubes y arrayanes para engrosar  
la oscura mar de arenas:  
Razas de lotos antiquísimos / Razas riachuelos del Congo  
/Razas transplantadas  
de las europas venidas a menos.  
Me contemplo en mi ensayo humano ¿con qué sentidos  
viviré? ¿Quién soy aquí?

¿Quiénes son mis vecinos de ese modo atraídos por la muerte?  
 Escucho los veloces carruajes de la peste y veo lo  
 indescifrable:

El blanco que fue blanco empuña su carretilla y sus sueños  
 naufragan a mi costado.

No hay descanso ni esperanza.

Mi abuelo el cóndor mi tía la serpiente el dios Amaru  
 y la locura

cohabitan en la Plaza Unión.

Y te soy poco útil, cuerpo mío, junto a las moscas  
 y entre gente devaluada

levanté mi familia intentando la vida, mas la vida  
 nos gotea de las baratijas que ofrecemos: "Señoras y señores  
 miren cómo me ahogo. Piedras  
 pulidas contra el infortunio. Hierbitas para el mal de ojos  
 y el insomnio. Miren cómo eructo".

Y las moscas laboriosas ganando los espacios mi compaire  
 Abelaido grita "revolución caliente"

Mi compaire Abelaido cultiva su casa con canciones antiguas  
 y sus dedos ilustrísimos

son muchachos guitarristas en las altas noches de  
 aguardiente.

Vuelven los carruajes de la peste, vuelven las moscas  
 peinadas y coquetas.

No hay descanso grita mi estómago

Mis brazos muertos mi piel es tosquísima a las cuatro de la  
 tarde en la Plaza Unión.

Y "serrano concha to madre vuelve a to tierra" mi propia voz  
 arrojándome.

Oh, Babilima, aleja el infierno de mis visiones.

Quisimos conocer el huerto de la vida y discurrimos  
 sin memoria ni tiempo

como los muertos en el hielo.

Derramados bajo el sol

no nos alcanza la frescura del amor.

Con una flor de agua quiero, con la brujería de la flor de  
 mayo quiero alcanzarte

mi linda y andina Rita de junco y cuculí.

Oigo el Rímac enloquecido por las moscas y mis ojos no ven  
 la luna.

El blanco que fue blanco y el chino-cholo-negro e' mierda que  
soy prosigo mi batalla.  
Setiembre dijo confusión. Doy vuelta a mi carretilla y estallo  
entre vehículos relucientes como el sol.

VII

WARMA KUYAY

Mujer frescura como la hoja del plátano  
Mujer de terrones ardiendo en mis sueños  
Avecilla urgente surcando la aurora cotidiana  
Mujer real y más brillante que un árbol  
Mujer belladona en mis trabajos forzados  
Vicuñita mía casi invisible por el calor  
Mujer hija de la luna y madre de mis aguas  
Baratija escupida en los mercados de erizos  
Mujer que eres claridad desde que el mundo saltó  
sobre mis manos  
Perla de agua deslizada de los ojos del Salcantay  
Mujer que pintas los Paracas en la estera color de aire  
Sirena de río en las tardes de retamas y aroma de mujer  
Mujer lengua de relámpagos que cruzan mi pecho  
Flor de mayo flor de mayo en diciembre o abril  
Mujer de sombra alucinada en los cepos de Babilima  
Amo esa rosa (tu rosa) donde la vida y la muerte se ayuntan  
para no perecer  
Mujer que no te apagarás en los siglos de los siglos.

VIII

EL DANZANTE

Y el cielo sonoro surgió de esas escamas  
vibrátiles

Entre las luces oídas bramó el arrojito el rojo  
 y el rayo  
 —alacrán alado que corta el aire—  
 Y estos músicos Paracas  
 que salieron de la mar escupiendo estrellas jóvenes  
 reverberan mortalmente  
 con sus escamas de espejitos verdes y encendidos  
 El sol desciende  
 y un polvillo de oro azulea la hierba  
 Hay lunas diurnas enredadas entre las ramas de los árboles  
 Y la música es líquida  
 es mundo y animal y viento perfumado  
 Copulación de la mar y la oscura mar de arenas  
 Oscuridad que quema  
 El universo resplandeciendo en las alas del gran Wamani  
 Oh flechas emplumadas  
 La rosa en los suelos se reproduce y oímos cómo salta  
 el arcoiris sobre nuestros hombros  
 El danzante relampaguea en el aire  
 Su cuerpo es de agua chorreando hacia arriba  
 hasta los cielos  
 sus ojos no volverán a vernos  
 Y una delectación quemante se apodera de nuestros sentidos.

## IX

*EL ESPLENDOR*

Como el pez veloz o el ala en el aire  
 habita el hombre en su sima y animales bajan sigilosos  
 husmeando  
 el olor de la hierba en los campos de la tierra.  
 Y todo en la claridad es nacimiento y reproducción:  
 Nace el pez que arrastra al reptil  
 Nace la hembra que al macho alumbraba  
 Nace la piedra que al ojo chispa  
 Y así armonía florecen los trabajos de Madre Natura.

Un día de perfección se ayuntó la luz a los terrones  
y resbaló el gran Amaru  
desde sus espacios temibles.

Dios de los principios y la vajilla de oro.

Dios de los precipicios  
encantados.

Y los desiertos brillaron movidos por su palabra.

Y los ríos empezaron su lenguaje inteligible de espumas.

Sólo desde entonces nos visitan la lluvia y los relámpagos.

El maíz y ese goce tan nuestro de mostrar los trofeos  
a los ojos de la Madre Luna, cuando enlazados  
por los brazos,

cantan nuestras fogatas a la orilla de las eras.

Es él quien nos vigila con el zumbido de su vuelo.

El ordena nuestros actos que emanan de la corteza de los  
árboles y de la telita

que rompen las lagartijas para saltar sobre las arenas.

Amaru vive ondulando serpiente alada.

Ronda los mundos tumefactos de tecnología y miserias  
concéntricas.

Caos y armonía germinan en su espalda.

Amaru habita las quebradas profundas, cierne la arena  
de los precipicios

y su silbido tiene el espanto de la muerte.

Padre Amaru.

Reconóceme entre las criaturas de tu creación, aclara mis  
sentidos.

Pudre las estacas que clavaron  
en mi mente, dios de los deslindes y eternidad frotando  
tu espalda luminosa.

Oh, fosforescencias! Ya siento tus alas vibrando entre las  
lunas de estos edificios.

Caminaremos por los ríos tumultuosos de esta ciudad de  
piedra, sin apuro aparente,

mas cuando lleguemos a casa Madre Luna estará  
aguardándonos

con festín de codornices, rocotos rellenos y agua-verde.

## X

*UN SUEÑO DE PONGO*

Después de las rotaciones rojas

**Cuando tu tiempo haya muerto y eternidad brille**

Tú lamerás mi cuerpo inmundo y yo el tuyo destronado

Y la luz se extenderá nutriendo a la luz misma

La lengua será una más el ave en el aire

Habrán noches blancas y los días en mis ojos despiertos

Orfebre de mis padecimientos

Has cavado mi piel trigueña con barrotes de fuego

Mi almita pateada por tu ceño hacia los abismos

Te preciabas pedernal pero podrido tu aliento yaces

en la brevedad de escamas

Y no tendrás más retorno a tus breñas verdes

Donde tus fieles alimañas hociquean tus sueños

Y el tiempo construye la morada de la justicia

Oh miserable tiranillo de mis tormentos.

## SOBRE EL ULISES / LUIS LOAYZA



ON un poco más de suerte o de trabajo el padre de Joyce hubiera llegado a ser un señor rico y respetable. Se sintió siempre, en todo caso, un caballero venido a menos, aunque cuando las cosas iban mal —y por lo general iban mal— los demás debían verlo como un pobre diablo. Gente pobre pero decente, hubiesen dicho para defender a la familia sus contemporáneos sudamericanos: gente para quienes la decencia, el salvar al menos un poco de dignidad aparente en medio de los desastres, pesaría a veces más que la pobreza. No siempre fue así. John Stanislaus Joyce heredó unas cuantas propiedades y, poco antes de casarse, en recompensa por unos servicios afortunados de agente electoral, lo nombraron recaudador de impuestos, **cargo bien pagado y de mucho reposo. Siguió una época de prosperidad durante la cual se fue llenando de hijos.** Había cumplido cuarenta y dos años cuando suprimieron el puesto y lo jubilaron con una pequeña pensión. No volvería a trabajar nunca de manera estable. Mientras pudo resolvió, o postergó, los problemas económicos hipotecando sus pequeñas propiedades hasta que las perdió todas. Andando el tiempo llegó a ser un experto en vivir de deudas: una de sus técnicas consistía en no pagar el alquiler y luego persuadir al propietario que le firmase los recibos, como si hubiera pagado, a cambio de lo cual dejaría la casa; el propietario acep-

taba, por no perder más dinero y, con los recibos en mano, Joyce alquilaba otra casa, que tampoco pagaba. La práctica se interrumpió durante unos años, cuando se le ocurrió la idea suicida de ceder la mitad de la pensión para comprarse una casa propia que, naturalmente, perdió al cabo de varias hipotecas.

No es inútil recordar la pobreza de la familia y la insensatez del padre en cuestiones económicas porque las circunstancias de su juventud marcaron a Joyce. A ellas se deben, en parte, el aire distante y hasta insolente que adoptaba de muchacho, la manía de creerse perseguido y traicionado, el pleito personal con Irlanda y el consiguiente exilio voluntario; para todos estos rasgos existen, por supuesto, otras razones pero también son defensas contra la humillación. No nos interesa, sin embargo, encontrar la huella de esas experiencias en la personalidad de Joyce quien, como su padre, fue descuidado en cosas de dinero y muy bebedor (él mismo se definió una vez, parcial o exageradamente, como "un hombre de escasa virtud, propenso al alcoholismo") sino empezar señalando un aspecto de su imaginación. Con tales antecedentes pudo ser un escritor obsesionado por el dinero y, por el contrario, éste cuenta poco en sus libros. En el *Retrato del artista adolescente*, Stephen enumera las ocupaciones de su padre, Simon Dedalus, que son también las del padre de Joyce:

—Estudiante de medicina, remero, actor aficionado, político de estruendo, pequeño terrateniente, pequeño rentista, bebedor, buena persona, especialista en chistes y anécdotas, secretario de no sé quién, no sé qué cosa en una destilería, colector de impuestos, quebrado y al presente ensalzador de todo su propio pasado. [*Traducción de Dámaso Alonso*].

Falta otro oficio practicado ocasionalmente por don John Stanislaus, el de agente de anuncios, que es también la profesión de Leopold Bloom, el protagonista de *Ulises*, y su única fuente de ingresos. (Aunque Molly, la mujer, debe ganar algún dinero con el canto y Milly, la hija, que por ahora no vive con los padres, acaba de conseguir un primer empleo). Durante el día que pasamos con él, el 16 de junio de 1904, la única actividad rentable de Bloom es gestionar la renovación

de un aviso en un periódico, por lo cual cobrará una comisión: según el presupuesto que figura en "Itaca", una libra y siete chelines, o sea una suma inferior a los gastos del día. No es de extrañar que, en un momento de cansancio, le pase por la cabeza la idea de que acabará viviendo de la caridad pública. Aquí se podría echar de menos a Balzac (escritor a quien Joyce no estimaba), tan aficionado a precisar el capital y las rentas de sus personajes. En Bloom, para muchos el personaje más completo de la literatura, falta en gran medida esa información. Joyce no se interesaba por el dinero como tema literario o quizá no veía nada sorprendente en que una familia dependiese de ingresos escasos e inseguros. Había sobrevivido a la terrible pobreza en casa de su padre como sobreviviría luego, a pesar de su desorden, en Trieste, Zurich y París, mientras escribía el *Ulises*. La pobreza no le parecía algo que deba tomarse a lo trágico.

Guardaba, a fin de cuentas, un buen recuerdo de su padre. En otro medio, con otro temperamento, éste hubiera sido un hombre dedicado a la amargura y al fracaso; fue, en cambio, de una vitalidad exuberante, gran bebedor, amiguelo, *conquistatore di dame* como explicaría James a los amigos italianos. El segundo hijo varón, Stanislaus, que lo detestaba, lo tuvo por un irresponsable, un irlandés de opereta complacido en el propio personaje, y no le perdonó nunca lo mucho que hizo sufrir a la madre y las hermanas. James, el hijo mayor, el preferido, el genio de la familia (que, por una vez, era verdaderamente un genio), lo veía con ironía, con divertida admiración, con cariño. No es un secreto que el padre aparece en todos los libros del hijo; con distintos nombres, es varios dublineses de *Dublineses*, se llama Simon Dedalus en el *Retrato...* y el *Ulises* —en este último presta también su voz a varios otros personajes, como el narrador anónimo del "Cíclope"— y se afirma que fue el principal modelo para el protagonista mítico de *Finnegans Wake*. Su cualidad principal era una elocuencia que sería luego uno de los estilos principales de Joyce, maestro de muchos estilos. Más aún, alguna de las páginas más "artísticas" de la obra —el famoso párrafo final de "Los muertos" en *Dublineses* o los raptos líricos del *Retrato...*— han palidecido un poco mientras que la retórica aprendida del padre sigue muy fresca. Para dar una idea de ella lo mejor será recurrir a

unos cuantos ejemplos. John Stanislaus Joyce detestaba a la familia de su mujer y solía quejarse: "*Weeping God, the things I married into*". La traducción literal —"Dios que llora, con qué cosas me he casado"— refleja sólo aproximadamente la felicidad de la expresión. El epíteto inicial es notable: la divinidad llora ante las desventuras familiares de su Joyce; esperaríamos luego "con qué gente me he casado" o un insulto violento, pero los parientes políticos quedan súbitamente reducidos al rango de objetos. En éste y los demás ejemplos cuentan mucho el ritmo y la sonoridad de la frase: nos parece oír una voz, una entonación exasperada. En momentos menos patéticos Joyce padre calificaba a sus cuñados de "*very respectable gondoliers*" (muy respetables gondoleros), suave insulto que comienza con un adjetivo elogioso y acaba en una injuria casi poética. No le faltaba al hombre sentido del humor. Una mañana, mientras desayunaba con la familia, leyó en el periódico que había muerto una amiga de la casa. "¡Dios mío!" exclamó su mujer. "¡No me digas que ha muerto la señora Cassidy!" "No lo sé" respondió él, "pero esta mañana se tomaron la libertad de enterrarla". James, que era un chico sentado a la mesa, debió festejar la ocurrencia del padre; sus compañeros recordarían habérsela oído contar en la escuela y años después la emplearía en el *Ulises*. No es el único caso y en todos los libros encontramos las expresiones de su padre, o de los amigos de su padre, puesto que, aparte del talento personal de John Stanislaus, los dublineses son o eran conversadores ingeniosos o, al menos, grandes celebradores de los propios poderes verbales (como los habitantes de todas las capitales). Dos últimos ejemplos tomados del *Ulises*, que pueden ser invención del padre, del hijo o de cualquier irlandés inspirado por el espíritu de la ciudad: "*Christ, wouldn't it make a Siamese cat laugh?*" ("Circe") ["Cristo, ¿no es para que se ría un gato siamés?" o, un poco más libremente: "¡Señor! ¡Si es para que se muera de risa un gato siamés!"], en que se juntan la invocación a Cristo —más fuerte en inglés que en español, casi blasfematoria— con un inesperado gato siamés que se echa a reír. No hace falta pensar en el gato de Cheshire de Lewis Carroll: el procedimiento es semejante al empleado contra los cuñados gondoleros, el puro y alegre disparate. En fin, comparación breve, grosera, misteriosa y

sobre todo eufónica por la fuga de *tes*: “*Cute as a shithouse rat*” (“Cíclope”) [que José María Valverde traduce: “Listo el tipo como rata de alcantarilla”].

Me excuso por las citas en inglés pero no hay más remedio: la elocuencia popular es muy difícil de traducir. Por lo demás Joyce está en el polo opuesto de los novelistas que usan el lenguaje sólo como un instrumento narrativo y a quienes la traducción no traiciona y hasta puede mejorar. Uno de los problemas más serios a los que se enfrenta el traductor de Joyce será, justamente, el estilo coloquial, cuya inflexión evoca determinados lugares y gentes. Si traduce al español ¿elegirá el habla de Madrid, de México, de Buenos Aires? Pero los recursos usuales de una ciudad (la blasfemia o la coprolalia, por ejemplo, o bien otros más sutiles, como la cortesía irónica o el uso de diminutivos) son reprobables o del todo desconocidos en otra, y las expresiones ajenas suelen parecernos distantes y hasta falsas. Para el lector que no lea el inglés y, como yo, encuentre insípidas las traducciones que he propuesto, tal vez lo mejor sea buscar equivalentes, mostrar cómo un escritor nuestro usa giros coloquiales para lograr un efecto artístico. Es igual, por supuesto, que haya redactado las frases o haya sido capaz de escucharlas y reproducirlas. En un cuento de Julio Cortázar un boxeador dice, recordando sus peleas: “Se agachaba hasta el suelo y de abajo arriba me zampaba cada piña que te la voglio dire”. Otro ejemplo, de García Márquez: un hombre llega a un pueblo de Colombia, se encuentra de pronto con la mujer más bella del mundo, y piensa: “Carajo, qué vainas se le ocurren a Dios”. Ambas frases son ligeras, inevitables e intraducibles, como las que he citado de Joyce. ¿Cómo representar en otro idioma el golpe final que asestan **unas palabras italianas en una frase cuya sintaxis mima el movimiento de un puñetazo, cómo dar una idea exacta de ese meditativo carajo *tan bien puesto* o explicar el sentido de las vainas atribuidas a Dios en una teología instantánea?** Creo que las citas no son impertinentes en unas páginas sobre el *Ulises*, porque Cortázar y García Márquez escriben en un ambiente literario creado, en gran medida, por la obra de Joyce. No hablo de influencias; señalo, al pasar, que es imposible escribir una novela moderna, que no sea una de las frecuentes novelas del siglo XIX maquilladas, sin deberle algo a Joyce, directa o indirectamente.

Insisto en estos aspectos porque todavía subsiste la impresión de que el *Ulises* es un libro solemne. Todo lo contrario: Joyce observó que, en la tormenta crítica que desató su publicación, nadie se había acordado de decir que era un libro muy cómico. No le faltaba razón en quejarse, aunque hay que señalar que algunas páginas que ahora encontramos admirablemente cómicas sublevaban a muchos de los contemporáneos. Cuando Sylvia Beach, quien publicó la primera edición en París, envió un prospecto a George Bernard Shaw para que comprara un ejemplar, éste —como Joyce lo había previsto— se negó de plano:

Debo añadir, puesto que el prospecto entraña una invitación a comprar, que soy un caballero irlandés de cierta edad, y que si usted se imagina que cualquier irlandés, y mucho menos uno de cierta edad, es capaz de pagar 150 francos por un libro, conoce usted muy poco a mis compatriotas.

Sin embargo Shaw había leído los capítulos aparecidos en la *Little Review*, y estaba dispuesto a reconocer que Joyce recogía fielmente el tono de las conversaciones irlandesas:

Es un cuadro indignante de una fase repulsiva de civilización; pero es un cuadro veraz; y quisiera rodear Dublin con un cordón, cercar a todas las personas de sexo masculino de los 15 a los 30 años; obligarlas a leerlo; preguntarles si, bien mirado, ven algo de entretenido en toda esa irrisión y obscenidad de bocas sucias y sucias mentalidades. A usted, posiblemente, le parezca arte [...] pero para mí todo es horriblemente real: he caminado por esas calles, conozco esas tiendas, he oído esas conversaciones y participado en ellas. Escapé a Inglaterra cuando tenía veinte años; y cuarenta años más tarde me entero por los libros del Sr. Joyce que Dublin sigue siendo lo que era.

Asoma en estas líneas un juicio que no es estético sino moral: lo que hemos llamado la elocuencia de ciertos personajes no es sino una vulgaridad o, en el mejor de los casos, una gracia o un énfasis de mal gusto, que en ningún caso justifica esas vidas absurdas e improductivas, y ni siquiera que se pierda el tiempo leyendo las ocurrencias de gentes tan

ordinarias, indignas de figurar en una novela. Estamos en uno de los temas centrales de la polémica en torno al *Ulises*. Para unos se trata de una obra crítica y, más aún, de una denuncia de Dublin, de Irlanda, de la vida moderna. Para otros (sobre todo para los irlandeses: *écrasez l'infâme* propuso, con indignación patrótica, la *Dublin Review*) el *Ulises* presenta una realidad deformada por la imaginación del autor, que propaga una calumnia contra su ciudad, su país, el género humano. Los participantes en este sector de la polémica convinieron en que el libro mostraba un ambiente siniestro y repulsivo. Unos le echaban la culpa a la realidad y exaltaban en Joyce al gran artista que se atrevía a mostrarla objetivamente; otros pensaban que se había dejado dominar por su bajeza o su rencor. (El *Ulises*, como todas las obras de Joyce, es autobiográfico y es cierto que muchas de sus páginas se escribieron con el deseo de ajustarle las cuentas a enemigos, reales o supuestos, como Oliver St. John Gogarty, modelo de Buck Mulligan; pero el rencor se desvanece en el calor de la creación y los personajes se mueven con vida propia, no son caricaturas; sabemos que Dedalus, representante de Joyce, tiene razones para aborrecer a Mulligan, pero éste no es un personaje despreciable ni antipático). Citemos un solo ejemplo de las críticas agresivas e insultantes. Años después de la primera edición, al aparecer el *Ulises* en los Estados Unidos, un reseñador que firmaba S.H.C. en *The Carnegie Magazine* de febrero de 1934, consiguió esta joya de estupidez:

El libro nos parece el producto de la mente de un mozo de establo, formado entre las más bajas costumbres de expresión y de conducta [...]

Antes había calificado a Molly Bloom de prostituta, lo cual demuestra que no había leído el libro o que era incapaz de usar las palabras en su sentido exacto. Para terminar, acabó de cubrirse de gloria comparando el *Ulises* a otra obra de arte que también lo había indignado:

En tanto que obra de arte no podemos compararlo a nada, como no sea ese cuadro que hace unos cuantos años provocó la risa en las galerías, el "Desnudo bajando una escalera", en el cual no había ni desnudo ni escalera y lo único que bajaba era el arte.

Algo había en Joyce que irritaba a sus contemporáneos y ya sus primeros libros tuvieron con la censura serios problemas que ahora nos parecen inexplicables. A propósito del *Retrato...*, H. G. Wells se permitió hablar de la "obsesión cloacal" del autor, a quien por lo menos reconocía valor literario. Los ataques contra el *Ulises* fueron, y siguieron siendo durante mucho tiempo, más vehementes. Muchas veces sus defensores se vieron obligados a librar batalla en un terreno que no habían elegido, por lo cual podían dar la impresión de hallarse, en el fondo, de acuerdo con los adversarios aunque se expresaran, por supuesto, de otra manera. No se trataba de un libro vulgar, pornográfico o calumnioso, ni tampoco que en él se describiese un medio social indigno de atención. Lo cierto es que Joyce había intentado un descenso a los infiernos al elegir como tema la ciudad moderna, sin cultura y sin alma, algo así como una versión novelesca de la que apenas se sugiere en *Tierra Baldía* de Eliot: ciudad irreal, habitada por fantasmas. Joyce no hacía sino retratar el horror de vivir, sobre todo de vivir en el siglo veinte. La defensa es inteligente pero es posible preguntarse si el Dublin de Joyce era en verdad todas esas cosas. Para empezar, ni con la mejor (o la peor) voluntad puede parecer una ciudad irreal sino, por el contrario, muy concreta, y sus habitantes de carne y hueso (para muchos, demasiada carne). ¿Una ciudad horrorosa, deprimente? Comprendemos que así la recordara Shaw, que la había padecido, y el propio Joyce, que prefirió irse de ella (aunque su relación con Dublin era muy compleja, la que se mantiene con la ciudad natal que se ha abandonado); sin duda ambos debían salir de Irlanda para madurar como artistas. No obstante, desde ahora y desde lejos, es difícil entrar en ella cuando se abre el *Ulises* sin sentir un comienzo de nostalgia ajena: reconocemos el mundo perdido de las ciudades occidentales de comienzos de siglo, tenemos la impresión de visitar una ciudad fácil y feliz, más cercana a la Edad Media que a nuestra época. Una simple impresión, quizá, puesto que muchas veces en la historia se ha sentido que las ciudades se deshumanizaban y en ese mismo momento se estaban inventando en ellas nuevas formas de vivir, como seguramente ocurre ahora en nuestras interminables capitales latinoamericanas. Pero la impresión no es del todo falsa, sobre todo si se re-

cuerda que en 1904 Dublin no pasaba de unos cuantos cientos de miles de habitantes. Era una ciudad pequeña, caminable, de la que se podía salir a pie en una mañana (dicen que esa es la dimensión humana); pertenecía a la gente y todavía no a los automóviles; en las fotografías de época (por ejemplo, las que ilustran la edición española de *Dublineses*) las calles nos parecen vacías, con mucho aire: estamos acostumbrados a verlas repletas y sofocantes. No hace falta conocer Dublin ni estudiar viejos mapas para saber, por ejemplo, que la ciudad de Joyce se organiza en torno a un centro, en el cual se encuentran y desencuentran los personajes, que se conocen entre sí. Estos usos humanos de la ciudad, estas formas de la sociabilidad (frecuentes a comienzos de siglo, imposibles en las ciudades contemporáneas de varios centros, con otra organización del tiempo) son mucho más importantes que los monumentos o los edificios. Joyce, por lo demás, no describe lugares: los personajes caminan por la calle, cruzan el puente, entran a la taberna o a la biblioteca y la acción misma va cercandando y adensando el espacio. La ciudad es, sobre todo, sus habitantes.

Un censo del *Ulises* podría comenzar por los personajes anónimos —el marinero cojo que canta por las calles, el ciego que lanza una maldición a quien se tropieza con él— para seguir con otros, apenas mencionados, que no hacen sino pasar pero que dan el tono de Dublin: Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, loco de nombre larguísimo y ojos vidriosos, que avanza a grandes zancadas, el hermano de Parnell, sentado ante el tablero en un café (cuando lo ven, lo vemos, mueve un alfil blanco). Todos sabemos que si nos fuera dado caminar una hora por la ciudad de nuestra infancia reconoceríamos personajes semejantes a éstos, que hemos olvidado. En la novela son lo más exterior de la dilatada clase media a que pertenecen los Dedalus y los Bloom, héroes del libro. Nos sorprende un poco saber que algunos críticos no pudieran aceptarlos como tales; “a los ingleses les gusta siempre un *lord* en literatura”, comprobó Joyce, sin dar importancia a esas observaciones, que ya entonces resultaban provincianas. La primera obligación de los personajes de novela no es ser de buena familia ni tener modales distinguidos sino, simplemente, interesarnos. Los dublineses de Joyce nos interesan. Viven muchas veces, como la fami-

lia de su autor, esquivando problemas económicos que pueden llegar a ser angustiosos pero, a fin de cuentas, no lo pasan del todo mal; sobre todo, gran lujo, tienen tiempo. Los encontramos en sus casas y los seguimos mientras hacen sus compras; entramos con ellos al café, a la taberna, el correo, la iglesia; los acompañamos al cementerio, a un entierro, y a la maternidad, a preguntar por una amiga que acaba de dar a luz; en la biblioteca, asistimos a una discusión sobre Shakespeare y, en un burdel, a una confusa juerga que está a punto de acabar mal; desfila una autoridad y los deja indiferentes, prefieren —gente razonable— mirar a las mujeres; se interesan por la vida del prójimo y los resultados de las carreras de caballos. Los vemos paseando, saludándose, descansando, enseñando, comiendo, bebiendo, cantando, contando historias. La vida es muy distinta a la que suele ser cada vez más frecuente en las ciudades de nuestra época, en que pasamos el día encerrados en la casa, el trabajo, un medio de transporte; no vemos a los amigos, hablamos muy poco, estamos horas enteras sentados ante el aparato de televisión. ¿Dublin, en el *Ulises*, una ciudad sin cultura? Por el contrario, uno de los temas principales es la cultura de Dublin. No hablaré de la “alta” cultura, aunque Stephen Dedalus ha leído inteligentemente a Dante y a Santo Tomás, aunque Bloom, por una razón precisa, lleva todo el día en la cabeza unas frases musicales de Mozart; la cultura está hecha también de pequeñas costumbres, las modalidades casi imperceptibles de la convivencia, todo lo que, en una sociedad determinada, visto desde dentro, nos parece natural y sin embargo cambia en cada lugar y en cada generación; las muchas formas en que la religión o la tradición nacional impregnan la vida de cada día; los diversos lenguajes de la ciudad, la elocuencia popular, las jergas profesionales o tabernarias, las conversaciones de intelectuales, las canciones de music-hall, los juegos y rimas infantiles, los muchos estilos que Joyce se complace en imitar: la novelita rosa o pornográfica, el periodismo de entonces con sus pretensiones literarias, el tono de los escritores clásicos. Joyce no fue el primero en usar estas voces, pero nunca se habían empleado con tanto dominio y amplitud. Por lo general se convertía la cultura popular en instrumento del costumbrismo. Joyce no incurre en los errores costum-

bristas que, aunque aparentemente contradictorios, suelen ir juntos: la satisfacción demagógica y la condescendencia desdeñosa ante la propia sociedad. El Dublin que propuso en el *Ulises* indignó en un primer momento a sus compatriotas pero es una de las ciudades memorables de la literatura. Londres y París habían sido, desde el siglo XIX, centros del mundo, ciudades-mito de riqueza y poder, en las que el individuo podía encontrar la aventura y la libertad hundiéndose en la multitud. Dublin es otra cosa, una ciudad marginal, más pequeña y menos multitudinaria, próxima todavía a las grandes aldeas en las que los pobladores se conocen entre sí. Joyce la celebró sin adular a sus habitantes, que es más raro de lo que pudiera suponerse. Recordemos, en nuestro idioma, el Madrid de las memorias de Corpus Barga y el Buenos Aires de Martínez Estrada en *La cabeza de Goliath*, este último un libro que tiene en común con el *Ulises* el ánimo enciclopédico. Ambas pertenecen al mismo mundo y, usando medios muy diferentes, nos dejan menos unas imágenes precisas que la sensación de conocer un ambiente, de haber vivido en él. Lo mismo sucede con el Dublin de Joyce, ciudad un poco colonial (en 1904 Irlanda aún no era independiente), clerical y, por consiguiente, anticlerical, en la que el nacionalismo, a veces agresivo, convive sin dificultad con la falta de confianza en el país y con la manía de echar la culpa a los demás (los ingleses, los curas, los que traicionaron a Parnell, siempre los otros) de los propios fracasos. Ya se advierte que los latinoamericanos no hemos de sentirla del todo extraña.

Las críticas al *Ulises* en función de las limitaciones de la clase social de los protagonistas son simples prejuicios que en gran parte se han desvanecido; ahora es quizá más frecuente el prejuicio inverso y simétrico, que tampoco tiene mayor relación con la literatura: afirmar que los personajes de Henry James o de Proust no deben o no pueden interesarnos porque viven de sus rentas. También la crudeza del *Ulises*, que desató ataques y persecuciones, parece menos violenta o reprobable que hace sesenta años: estamos más acostumbrados a un tratamiento explícito de los temas sexuales. Joyce ha dejado de ser escandaloso y, por lo demás, no tuvo nunca intenciones, ni su obra efectos, de pornografía. Valery Larbaud lo comparaba a los casuistas jesuitas, capa-

ces de describir, minuciosos e imperturbables, las perversiones más intrincadas. La defensa debió halagar a Joyce (si acaso él mismo no la había sugerido) pero no es convincente: los casuistas no atendían a los mismos fines, ni usaban los mismos medios, que un novelista. Basta suponer que, al igual que muchos escritores que lo precedieron o lo han seguido, Joyce abrigaba un propósito sencillo e inconcebible: decir *toda* la verdad o, al menos, dejar en el lector esa impresión desmesurada. En la práctica, esto suponía cierta ruptura con los usos que regían en su época lo que se puede y lo que no se puede decir en una obra literaria. Por eso nos enteramos de tantas ideas intrascendentes o absurdas que se le ocurren a Bloom; por eso lo vemos defecar o masturbarse, aunque ninguna de estas escenas sea torpe o escandalosa; por eso, también, la preocupación sexual será uno de los hilos ininterrumpidos en su laberinto mental. Bloom no es, sin embargo, un loco ni un obsesionado, aunque así lo vieran algunos de los críticos para quienes, más que los hechos relatados, inquietaba seguramente verlos por primera vez impresos en un libro, la ruptura de normas de censura tan aceptadas que se habían hecho inconscientes. Es inútil defender a Joyce de las acusaciones de obscenidad, en las que ya no se insiste, pero quizá vale la pena recordar ciertas consecuencias del escándalo. Al atacarlo por indecente, los detractores del *Ulises* obligaron a sus partidarios a insistir en los aspectos más "cultos" —y hasta esotéricos— de la novela y, sobre todo, en la complejidad estructural que presidió su composición. Ahora bien, el *Ulises* no es un libro fácil de leer, pero el simple volumen de las explicaciones propuestas, para no hablar de su sutileza a veces extravagante, acabó por convencer a muchos de que era perfectamente ilegible, más para ser analizado en seminarios universitarios que para frecuentado por un lector común y corriente.

El *Ulises* comenzó siendo una obra de cenáculo. Lo mismo ha sucedido con muchas obras maestras, que al aparecer resultaron incomprensibles porque sus lectores carecían de todo punto de referencia para juzgarlas y necesitaban tiempo para educarse en su lectura; dicho de otra manera, la obra debía ir formando sus propios lectores. Como lo ha señalado Julio Ortega en otro número de esta revista,

el concepto de lo ilegible es convencional: "Quien ha leído sabe bien que tanto Joyce como Marx se han hecho más legibles". También hay libros que hemos dejado de leer o que, aunque encantasen a sus contemporáneos, se nos caen ahora de las manos. En nuestra propia literatura peruana, sin ir más lejos, abundan los libros que fueron admirables, interesantes o divertidos y que ya no nos admiran, interesan ni divierten. En cambio todos los comentarios escritos al publicarse *Trilce* nos dejan una sensación de profundo desconcierto; si leemos mejor el libro, o al menos lo intentamos, es que entre nosotros y los años veinte media la experiencia de la poesía más reciente y de su lectura crítica. De manera semejante, al abrir el *Ulises* no habrá lector de novelas que sienta ante el monólogo interior la sorpresa de los primeros comentaristas, tan ocupados en describir, explicar o justificar el procedimiento y en encontrarle antecedentes. Para nosotros no es ni un método científico, ni el arma absoluta de la narración psicológica, sino tan sólo un instrumento del novelista, cuyos libros no serán mejores ni peores porque lo emplee o lo deje de emplear: todo estará en la adecuación al material, en el uso que se haga de un método que en otro tiempo fue una novedad. "Penélope", por ejemplo, está escrito en ocho frases sin puntuación, unas veinticinco mil palabras, y se citaba como ejemplo de oscuridad y obscuridad igualmente reprensibles; ahora debe ser uno de los episodios preferidos del libro y sospecho que muchos que llegaron a él después de saltarse varios capítulos intermedios (más rápidos que el propio Odiseo, que tanto se demoró en volver a su esposa) lo leen y lo releen con placer. No hace falta explicaciones; para quien se adapte al ritmo mental de Molly Bloom, el texto no será muy arduo; es posible que siga pareciendo indecente —con esa *serenité dans l'indécence* según la frase citada por Stuart Gilbert— pero es, también, cómico y, sobre todo, lírico. Esto no quiere decir, desde luego, que todos los problemas del *Ulises* se hayan allanado. Subsisten muchas dificultades, algunas de las cuales resultan prácticamente insuperables en la traducción. En "Las sirenas", el lenguaje pretende competir con la música. En "El ganado del sol", se parodia la evolución de la prosa inglesa, de los orígenes al siglo XIX y, al mismo tiempo, se propone una imagen estilística de la gestación.

En "Circe", el problema es de otro orden. Resulta evidente que estamos ante dos planos narrativos, el primero realista —Bloom y Stephen Dedalus se internan en el barrio de burdeles— y el segundo, por llamarlo de alguna manera, fantástico; todo está en la materia de ese segundo plano: ¿alucinaciones, símbolos del subconsciente, intervenciones del autor, el propio libro que se pone a soñar? La respuesta se sigue discutiendo y no infligiré al lector mi opinión. Por último, en un mismo capítulo pueden encontrarse rupturas de tono. Casi todo "Cíclope" está contado por un narrador anónimo y maledicente, pero otras voces vienen a interrumpir el relato con pastiches del mito, la literatura, el periodismo.

No insistiré en las dificultades. Me permito una modesta proposición que puede ser útil al lector de buena fe. Todas las dificultades se reducen a una sola, que está en nosotros tanto como en el libro: cierta manera, cierto ritmo de lectura. Basta leer y releer con paciencia; el *Ulises* es un libro hosco a primera vista pero mejora con el trato. Después de todo, leer de corrido la *Divina Comedia* o el *Quijote*, una sola vez y en las pocas horas que estamos dispuestos a conceder a obras de simple entretenimiento, es no haberlos leído. Lo mismo puede decirse del *Ulises* que, al igual que muchas obras maestras de este o cualquier otro siglo, no sólo justifica sino que exige varias lecturas. Quien esté dispuesto a leerlo y releerlo, a ganarlo y a dejarse ganar por él, hallará que el libro recompensa generosamente su esfuerzo. Hay que añadir, aunque parezca contradictorio después de lo dicho, que *no* se trata de un libro para escritores e intelectuales. Desde un primer momento desconcertó a muchos críticos profesionales, mientras que uno de sus mejores lectores fue Frank Budgen, un pintor amigo de Joyce quien, aunque acabó por escribir una de las mejores presentaciones del *Ulises*, no era un profesional de las letras. (Se dirá que lo ayudaba ser amigo del autor, pero probablemente sea más cierto decir que Joyce se hizo amigo suyo porque apreciaba en él una sensibilidad abierta y sin prejuicios, uno de los lectores para quienes escribía). Bastan la buena fe y la paciencia para leer el *Ulises*, aunque sin duda conviene empezar por *Dublinenses* y el *Retrato...*, obra excelentes en sí mismas, en las que ya aparecen el ambiente y los personajes, así como —para ganar tiempo y porque pue-

den ser de grata lectura— tener a mano algunas de las introducciones a Joyce o de las explicaciones de su libro. La presentación más famosa del *Ulises* sigue siendo seguramente la de Stuart Gilbert, que fue la primera, pero tal vez explica demasiado y para muchos será mejor no entrar de inmediato a las complicaciones estructurales. Hay muchas otras obras que resultan útiles: la biografía de Joyce por Richard Ellmann, la reseña crítica de Harry Levin, el libro de Budgen, los de Anthony Burgess.

Si muchas de las dificultades del *Ulises* han desaparecido con el tiempo o no resisten a una lectura atenta es que, por más sorprendentes que fuesen en su momento, las técnicas de Joyce no son arbitrarias. Algunas han sido utilizadas después por otros escritores y los lectores de novelas hemos aprendido a conocerlas. Otras han tenido menos fortuna. Es posible, por ejemplo, que la superposición del mito clásico y el ambiente contemporáneo no haya ganado la influencia que preveía Eliot, para quien este recurso era el mayor de los descubrimientos de Joyce; en cambio el monólogo interior, como hemos dicho, se ha vuelto un lugar común así como, en los últimos años, la literatura pop ha facilitado y modificado nuestra lectura de "Nausicaa", en que el autor imita el estilo de la novela rosa, se burla de él y le saca todo el partido posible. Acaso se escribirán en el futuro novelas con las demás técnicas del *Ulises* y, cuando pasen otros sesenta años, se leerán sin tropiezos los episodios que aún nos parecen arduos. Será un accidente, porque Joyce no ejerció las técnicas de la legibilidad, por llamarlas de alguna manera, las convenciones que alivian al lector de todo esfuerzo mediante una prosa cursiva que comunica informaciones sin que sea preciso detenerse un instante y, de otra parte, reavivan su curiosidad, incitándolo a pasar al capítulo siguiente para saber qué suerte corrieron los personajes a quienes perdió de vista dos horas o cincuenta páginas antes o llegar por fin a la escena anunciada desde el comienzo. La prosa del *Ulises*, aparte de servir de instrumento para contar una historia, tiene un valor artístico que reclama nuestra atención: la corriente narrativa avanza sin prisa, demorándose, doblándose en amplias curvas lentas. Para disfrutar del libro es preciso someterse a su ritmo, semejante al que acepta un lector de poesía. Anthony Burgess se ha

divertido en traducir unas cuantas páginas del *Ulises* al estilo fácil y difuso de un autor de *best-sellers*. Si el libro estuviera escrito en ese tono, contaría los mismos hechos, se leería descansadamente y hasta habría logrado un par de años de popularidad antes de ser olvidado. Otro ha sido el destino del *Ulises* (que, no hace falta añadir, es mucho más que el relato de "unos hechos") y puede decirse que, a los sesenta años de publicado, se halla al comienzo de su carrera. Sólo en 1968 apareció en los países de lengua inglesa una edición en rústica que se renueva en grandes tirajes. Es posible que muchos compradores lo dejen a la mitad o acaben de leerlo a saltos; ya es mucho, sin embargo, e indudablemente el libro encuentra siempre nuevos lectores. Joyce —que muchos vieron como un vanguardista escandaloso— fue un artista tradicional en su renuencia a la literatura de consumo, que se escribe y se lee en el menor tiempo posible. Llevaba cinco años escribiendo el *Ulises* (tardaría otros cinco en terminarlo) cuando conoció a Bugden, quien le hizo notar que, para muchos escritores, dos libros al año es una producción normal. "Sí", respondió Joyce. "Pero ¿cómo lo consiguen? Dicen los libros ante una máquina de escribir. Creo que yo también sería capaz de hacerlo, si quisiera. ¿Para qué? No vale la pena".

Bien pueden los lectores, dijo también una vez, entre bromas y veras, dedicar algún tiempo a un libro que a mí me ha costado tanto. El *Ulises* merece que le demos nuestro tiempo, aunque no porque su autor pasara muchos años escribiéndolo, ni porque sea un juego intelectual que se aprende con paciencia (no lo es). Joyce quería alcanzar varios niveles de significación y sólo con tiempo será posible apoderarse de las riquezas que ha puesto en su obra. El libro cambia a medida que lo releemos, como cambiamos nosotros. Pasan los años y los episodios que en un principio se nos resistían llegan a ser los preferidos: quizá Stephen Dedalus nos interesa menos pero Bloom nos interesa más. Podemos seguir una vez las huellas de la *Odisea*, como aconsejaban los primeros exégetas (Joyce suprimió a última hora los títulos homéricos de los capítulos, que se siguen utilizando y utilizamos en estas páginas por razones de simple comodidad) y luego olvidarnos de ellas y buscar otras. No nos sorprenderá demasiado enterarnos de que Joyce, en

una conversación con Nabokov, repudió la lectura mitológica de su libro y las explicaciones que él mismo había dado a Stuart Gilbert. Le molestaba seguramente que esa interpretación excluyera muchas otras que también son posibles. Por lo demás el *Ulises* no es una obra de tesis, ni encierra un mensaje secreto que sea posible revelar en un breve artículo. Lo que cuenta es la obra terminada. Las ideas que encontramos en ella, como los recursos técnicos de la exposición, no son sino las condiciones de su creación. A poco de publicarse el *Ulises* le preguntaron a Joyce por el monólogo interior; años más tarde, cuando apareció *Finnegans Wake*, por la filosofía de Vico que sustenta ese libro. Es curioso que sus respuestas fueran muy semejantes: eran puentes para que pasasen sus tropas —es decir para escribir sus libros— y una vez que se había servido de ellos bien podían volar por los aires. Joyce no fue nunca prisionero de sus técnicas; las aprendía o las inventaba, las empleaba y las dejaba de lado; le gustaba encontrar otras, crearse nuevas dificultades para superarlas, sólo le interesaba escribir si era un esfuerzo y un descubrimiento. ¿Qué hubiese escrito después de *Finnegans Wake*, de haber vivido otros veinte años? Tampoco fue un novelista “de ideas”. No es que no las tuviera, y en ocasiones disparatadas, pero reservaba sus exposiciones teóricas a las conversaciones con los amigos —por ejemplo, señalando los elementos que, a su juicio, conformaban el carácter femenino— y al escribir prefería incorporarlas a la acción —orden o desorden en el pensamiento de Molly Bloom. Por otra parte, algunas de las ideas de Joyce pasan inadvertidas por indiscutibles, aunque en su tiempo no fuesen tan usuales como ahora. Citaré un solo caso: hacia 1920 existía, además de un antisemitismo virulento, un antisemitismo de buen tono, compartido por muchos de los contemporáneos. Joyce refuta por boca de sus personajes los prejuicios antisemitas (“Néstor”, “Cíclope”) y, sobre todo, elige a un judío, Leopold Bloom como personaje central; el encuentro o la tensión entre lo griego y lo hebreo es uno de los temas del *Ulises*. No es de extrañar, ciertamente, que el libro haya sido objeto de innumerables comentarios y hasta de verdaderos delirios interpretativos. Esto se debe a su extraordinaria abundancia de alusiones y también al método utilizado por Joyce, que él mismo com-

paró a la factura de un mosaico. En efecto, no solamente escribía el *Ulises* atendiendo a las grandes líneas temáticas que se había trazado, sino que si encontraba en un libro, en una conversación o en medio de la calle nuevas ideas, imágenes o palabras que le sirvieran, las insertaba en uno o **varios lugares de su novela**. Los especialistas siguen descubriendo las fuentes y, como es explicable, dan muchas veces a sus hallazgos una importancia mayor a la que en verdad les corresponde. Estas preocupaciones pueden ser contraproducentes y el lector no necesita de ellas para comprender y apreciar el *Ulises*.

El culto de Joyce subsiste, transformado en una industria académica, pero tendemos a ver al *Ulises* menos como una obra marginal y misteriosa y más integrada a la gran tradición de la novela, más cerca de las mayores obras realistas de lo que sospechaban, deslumbrados por la novedad, los primeros lectores. En alguna parte he leído que es una novela solipsista. Se comprende que se haya visto a Joyce aislado del mundo, absorto en sus artificios, pero se trata de una lectura superficial y, en última instancia, totalmente equivocada. La primera prueba en contrario es la creación de la ciudad y sus gentes, a que ya me he referido. La segunda, los grandes personajes. En cierto sentido nada hay más fácil que crear un personaje y las novelas, y hasta las series de televisión o las tiras cómicas, están llenas de ellos. Con un criterio más exigente las cosas no son tan sencillas. ¿Quién no recuerda a los personajes de Dickens? Sin embargo Trollope lo juzgaba incapaz de crear seres humanos, aunque reconocía el encanto de sus muñecos. Muchas veces hemos recordado esa observación al encontrarnos en novelas del siglo XIX con personajes definidos por un rasgo físico o mental, un tic o una monomanía, y que además están perpetuamente dramatizados, viven en el teatro de las crisis continuas a que los somete el autor. Esto no es una objeción a esas novelas, que han de juzgarse conforme a sus propios fines, pero es preciso reconocer que los personajes de esa clase son de una presencia muy vívida y, al mismo tiempo, muy tenue; los vemos de un tamaño mayor al natural, *larger than life* como se dice en inglés, más grandes que en la vida, pero ya no son la vida sino imágenes ampliadas y aceleradas, sombras que se proyec-

tan en la conciencia del autor. En efecto, el autor organiza la visión de los personajes desde fuera, o delega su poder en un narrador o se somete a la disciplina de distintos puntos de vista. La evolución de la novela moderna podría presentarse como una serie de abdicaciones voluntarias del novelista omnisciente, que todo lo sabe y conoce a sus criaturas mejor que ellas mismas; pasando por el narrador, que cuenta solamente lo que ha observado, hasta los puntos de vista múltiples, que pueden ser parciales, insuficientes y hasta deliberadamente falsos. Lo que el novelista cede con una mano lo recobra, aumentado, con la otra. El autor-dios omnisciente, más que verdaderas criaturas, mueve títeres. El novelista que decide encarnarse en el mundo que ha creado inventa un personaje mayor, el propio narrador (que aunque se parezca al autor es abusivo confundir con él), mientras que los personajes menores existen en cuanto el narrador los advierte. Hasta aquí había llegado Joyce en el *Retrato...*, organizado en torno a Stephen Dedalus. También en el *Ulises* los personajes secundarios sirven para dar la réplica a Dedalus o a Bloom, y aunque viven con un poco más de independencia no son muy profundos; como en las viejas crónicas, bastaría un epíteto para definirlos: Martin Cunnigham el Bueno, Simon Dedalus el Retórico, Buck Mulligan el Burlador.

Los tres protagonistas pertenecen a otro orden de existencia. Stephen Dedalus es un gran personaje autobiográfico, Joyce a los veinte años —un poeta de talento, un muchacho exasperado e insoportable— aunque Joyce, autor del *Ulises*, no sea Dedalus sino un hombre maduro, más grave y complejo. Para lograr su espléndida madurez debió **asumir antes las experiencias del artista adolescente** pero también le hacían falta el exilio, la mujer y los hijos, el ejercicio abnegado de la literatura en que el poeta se descubrió gran escritor en prosa. Cuando terminó el *Ulises*, publicado el día de sus cuarenta años, el joven que había sido estaba lejos y era capaz de verlo con ironía, a veces excesiva. Stephen no es el centro del *Ulises*, como lo fue del *Retrato...*; aunque para sí mismo sigue siendo el centro de todos los seres y las cosas, lo vemos sumido en la propia personalidad, teatral no sólo en sus gestos de joven-poeta-rebelde convencional, sino con cierta teatralidad interior

que podría muy bien conducirlo, como tantos actores de sí mismos, a la mediocridad y la impotencia. No obstante, con todos sus excesos y defectos —que tal vez Joyce acentúa porque se había librado de ellos— Stephen es un gran muchacho y nada nos impide verlo como un primo lejano de muchos jóvenes escritores latinoamericanos de principios de siglo. La Irlanda de 1904 tiene algo de colonial. Las incitaciones de la cultura vienen de fuera y es preciso inventarlo casi todo, empezando por la propia tradición, que no es algo dado de una vez sino que debe elegirse. ¿Se justifica escribir, no es absurda la vocación artística en medio de la indiferencia casi perfecta del medio? El hecho de ser irlandés ¿obliga al escritor a ponerse al servicio de la revolución, en este caso la lucha por la independencia? ¿Elegirá ciertos temas, como la vida de los campesinos, sin duda más auténticos que los hombres de ciudad, o será mejor evocar una antigua sensibilidad nacional, trabajar por ese renacer céltico al que por entonces presta Yeats su autoridad de gran poeta? ¿O bien hay que ser “muy moderno, audaz, cosmopolita”, aprender ante todo el ejercicio del arte? Estas preguntas, u otras semejantes, se las proponen interminablemente los jóvenes y las únicas respuestas que cuentan, por supuesto, son las que se dan viviendo y escribiendo. Joyce, como muchos latinoamericanos, sintió que debía salir de su país para escribir, eligió el propio destierro. No podía saber los libros que escribiría —los descubriría escribiéndolos— pero seguramente imaginó muy pronto su carrera literaria y, en todo caso, hizo que en el *Retrato...* Stephen la anunciara con orgullosa lucidez:

Te voy a decir lo que haré y lo que no haré. No serviré por más tiempo a aquello en lo que no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi religión. Y trataré de expresarme de algún modo en vida y en arte, tan libremente como me sea posible, usando para mi defensa las solas armas que me permito usar: silencio, destierro y astucia. [*Traducción de Dámaso Alonso*]

Lo extraordinario es que, entre el joven poeta a punto de romper con la sociedad y el burgués que quisiera integrarse a ella, Joyce, que en otro tiempo había sido Dedalus y que eligió el exilio, se encuentre del lado de Bloom. El pro-

tagonista del *Ulises* no es el artista que afirma su vocación ante el medio indiferente u hostil sino el modesto agente de anuncios, que no es un personaje heroico y ni siquiera dramático. Precisamente, Bloom será el protagonista por no ser —por negarse a ser— dramático. No es muy inteligente ni muy culto, carece de fortuna y de prestigio; su padre se suicidó, su hijo varón murió a poco de nacido, su matrimonio no es el mayor de los éxitos (hace tiempo que no tiene relaciones sexuales con su mujer, que esa misma tarde recibe a un nuevo amante). Aunque en el ambiente en que se mueve todos lo conocen y algunos lo aprecian, Bloom no acaba de ser aceptado, no es como los demás. Bastaría para ello el hecho de ser judío —no hay muchos en la ciudad— pero si se le excluye es, más que nada, porque se le siente ajeno. Es un hombre sociable pero no gregario, desconfía de los entusiasmos nacionalistas, políticos, religiosos, de todas “esas grandes palabras que nos han hecho tanto daño” (en esto se parece a Dedalus, pero Dedalus cree en su arte). Sabiéndose marginal, se niega a ser un solitario; es posible ofenderlo —prefiere huir a tiempo y, llegado el caso, es capaz de defenderse— pero no acepta la humillación. Está lejos de ser, como algunos pretenden, una versión de Charlot, el personaje de Chaplin; Bloom es mucho más profundo y, sobre todo, no es patético. Como Ulises, fecundo en ardidés, navega entre muchos peligros sin hundirse, no recurre a la compasión por sí mismo ni a la violencia. No se diga que le falta poder o fuerza física para ser violento: lo que cuenta es que no cede a las tentaciones del resentimiento y el odio. *Bloom no exagera*. No exagerar puede ser una definición, como cualquier otra, de lo clásico. Quienes lo desprecian no lo conocen o bien son de la familia del Ciudadano (“Cíclope”), el patriota vociferante de cuyos ataques consigue librarse Bloom, el fanático que en esa época de paz anuncia futuras intransigencias y persecuciones. Nos sentimos más cerca de otra opinión:

El blanco rostro de M'Coy sonrió y por momentos se fue poniendo serio. Lenehan echó a andar otra vez. Levantó su gorra de yate y se rascó de prisa la nuca. De medio lado, echó una ojeada a M'Coy en pleno sol. —Es un hombre completo, de mucha altura, ese Bloom— dijo seriamente. —No es uno de esos corrien-

tes, un cualquiera... ya comprendes... Tiene algo de artista, ese viejo Bloom. ("Las rocas errantes")

[Traducción de José María Valverde]

Aunque tampoco basten estas palabras para definir a Bloom que, en última instancia, es inasible. Algo tiene de artista, en efecto, pero también una mente científica o que aspira a serlo, a pesar de sus divertidos errores y desfallecimientos de memoria; es un hombre de razón y, al mismo tiempo, de pequeñas y curiosas extravagancias, y hasta de pasiones que tal vez él mismo no conozca ("Circe"). La variedad de Bloom, tan contraria a la unidad frecuente en los personajes de novela, a veces simple monotonía, es resultado de la cantidad de informaciones que se nos ofrece sobre él y, sobre todo, de la manera de organizarlas, de los distintos puntos de vista (*paralaje*, como *metempsicosis*, es una de las palabras claves del libro) que lo van creando en profundidad. John Henry Menton ("Hades") se pregunta cómo pudo la hermosa Molly casarse con semejante desgraciado; Gerty MacDowell ("Nausicaa") lo ve como un seductor enlutado. Los ejemplos de esta clase podrían multiplicarse, puesto que Bloom se transforma —como usted, como todos— según quién lo observe. Al final, la suma de impresiones se hará en el lector y no siempre será la misma, aunque estoy seguro de que, para Joyce, Bloom era digno de respeto. Por eso sorprende comprobar que algunos críticos, suponiendo en Joyce una actitud de permanente sarcasmo, admiten que el *Ulises* es una gran novela pero desdeñan al protagonista. La contradicción parece insalvable: si Bloom no es un gran personaje, si negamos su sustancia mítica, social y, más que nada, ética, el centro no se sostiene y la novela se desploma. Bloom y el libro son inseparables. Sabemos que el origen del *Ulises* es autobiográfico: una vez, en Dublin, un caballero judío auxilió al joven Joyce, "a la manera samaritana ortodoxa", como Bloom a Stephen Dedalus. La anécdota debía formar parte de *Dublinese*s, y Bloom hubiera sido otro de esos seres opacos en quienes Joyce denunciaba la parálisis irlandesa. El personaje fue creciendo: el cuento se transformó en novela. No es posible saber si Bloom llegó a ser el hombre que conocemos porque Joyce escribió una novela y no un cuento, es decir acabó por darle un tratamiento suficiente, o si Joyce se decidió a emprender una obra de

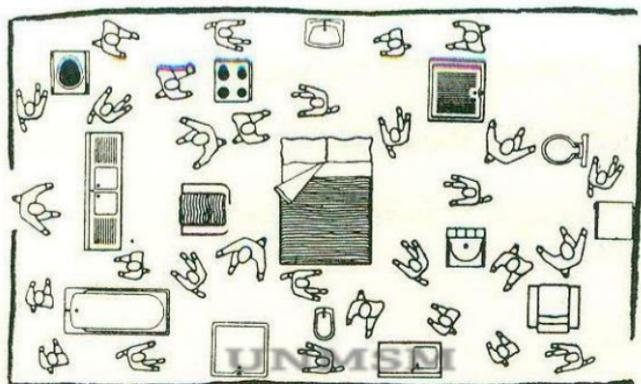
aliento estimulado por un personaje en quien a cada paso descubriría nuevos aspectos: es de suponer que ambas cosas. En todo caso, Joyce intentaba algo nuevo para él y arriesgado. Dedalus, protagonista del *Retrato...*, había sido, con las reservas del caso, una proyección de sí mismo, mientras que Bloom debía ser muy distinto a su autor. Nos enteramos, por ejemplo, que Joyce no probaba las vísceras y recordamos que, cuando aparece Bloom, lo primero que sabemos sobre él es que "comía con deleite los órganos internos de bestias y aves" ("*Calypso*"): como si el creador hubiese querido separarse de su creatura desde el momento en que empezó a imaginarla. La creación de Bloom es lo contrario del solipsismo, la invención de un ser ajeno al inventor, el reconocimiento profundo de la existencia ajena. No obstante, al crear a Bloom, Joyce debió descubrir en sí algo que es difícil de definir y que podríamos llamar su humildad o su inocencia. Nabokov, un espléndido genio verbal, en tantas cosas semejante a Joyce, no escribió un *Ulises*, quizá porque no tuvo la humildad necesaria para imaginar a un personaje como Bloom.

Todavía unas últimas observaciones que, hablando del *Ulises*, tratarán, como es natural, de Molly Bloom. Al escribir el episodio final Joyce debió partir de sus ideas, bastante convencionales, sobre las mujeres. Luego fue adoptando las actitudes opuestas de denigración y exaltación con que los hombres han pretendido tantas veces conjurar el misterio de lo femenino. De una parte presentó un ser primario y vulgar, gobernado por sus impulsos, el único que vieron muchos de los primeros lectores. No les faltaba cierta razón, pues sería difícil negar que, para Joyce, la sensualidad y la sexualidad se hallan contaminadas por la idea del pecado; algo tuvo siempre en común con Stephen Dedalus, a quien Buck Mulligan acusaba de llevar dentro la vena jesuítica, sólo que inyectada al revés ("*Telémaco*"). De otra parte, Molly es mucho más que una mujer: la Diosa Madre, Gea Tellus reclinada en el lecho del amor, la fecundidad y la muerte. La amoralidad es su condición sobrehumana: inútil deslindar lo inmundo de lo sagrado, que suelen ser una sola cosa para el pensamiento mítico. Si en la memoria de Molly se confunden las distintas épocas de su vida es porque existe fuera de la cronología y la historia, en el tiempo primordial en

que acontecen los mitos. Con ella se ha repetido lo que sucedió con todo el libro: demasiado realista para una primera lectura escandalizada, lejos de la realidad en una segunda lectura, con la que se corre el peligro de perder de vista el Dublin de 1904 y sus habitantes.

No hay lectura que baste para agotar a Molly Bloom, en quien subsiste, a pesar de todo, el misterio. Animada por su prodigioso ritmo verbal, llega a poseer la extraña vitalidad de los personajes que nos hablan a través de su inventor y como a pesar suyo, como si este no hiciera más que tomar el dictado de una creatura imperiosa. Molly es el personaje más secreto del *Ulises*. Pasaron muchos años, por ejemplo, antes de que se cayera en la cuenta que el catálogo de sus amantes ("Itaca") no es sino un juego de la imaginación complacientemente celosa de su marido. No faltan ahora críticos que salgan en defensa de su buen nombre para afirmar que esa tarde de junio Molly engañó a Bloom por primera vez. Tal conclusión, enteramente distinta a las acostumbradas interpretaciones de "Penélope", no acaba de convencernos, pero bastaría para demostrar que en Molly, no obstante su sorprendente franqueza, existe una parte de sombra, una intimidad en la que no hay transgresión posible. El personaje llega a parecernos como ajeno a la imaginación de su creador: estoy seguro, por mi parte, de que Joyce no sabía lo que calla Molly Bloom. También en *Exilados*, la pieza de teatro que escribió inmediatamente antes del *Ulises*, se habla de un adulterio supuesto y los espectadores y el propio autor ignoran si se ha realizado. Para esto puede buscarse una explicación biográfica, las relaciones de Joyce con su mujer, la fiel y paciente Nora, aunque lo que verdaderamente nos importa son sus relaciones con Molly. Al pensar en ella evocamos el deseo y el placer, pero Joyce la asociaba con la muerte; lo sabemos por un sueño del que dejó testimonio y por el poema que le dedicó, cuyos últimos versos son: "Pero si me aferro como un niño a las nubes que son tus faldas,/ Oh Molly, linda Molly, ¿de veras no me dejarás morir?" [*But if I cling like a child to the clouds that are your petticoats,/ Oh Molly, handsome Molly, sure you won't let me die?*] Esto puede ser el comienzo de nuevas interpretaciones. El *Ulises*, se ha repetido muchas veces, es (entre otras cosas) la novela de la paternidad, el

encuentro entre Ulises|Bloom y Telémaco|Stephen, pero suele olvidarse que también hay en él dos relaciones importantes entre madre e hijo: Stephen y su madre muerta, Molly y su hijo muerto. Ambas relaciones duran más allá de la muerte, en ambas la madre quiere seguir protegiendo al hijo. May Dedalus vuelve de la tumba para salvar a Stephen y Molly teje ropas de lana para abrigar a su niño que llevan a enterrar. Stephen rechaza la intercesión de la madre, que siente como una limitación inaceptable: "No, madre. Déjame ser y déjame vivir" ("Telémaco"). Todo el largo monólogo de Molly se dirige a una afirmación de la que nada se excluye o se rechaza, la aceptación total. El ciclo se cierra. Los primeros capítulos habían sido el nexo con el mundo del *Retrato...*, Stephen Dedalus y la visión crítica de Dublin. En el último, que anuncia *Finnegans Wake*, queda atrás la crítica y entramos al territorio del mito, Joyce se impone la tarea imposible de suprimir al autor y dejar que hable el lenguaje. Alguien ha dicho que los hombres no inventan los mitos sino que, por el contrario, los mitos utilizan a los hombres para comunicarse entre sí. Poco después de terminado el *Ulises*, Joyce soñó con Molly Bloom. Estaba sobre una colina, de noche, arrojó un ataúd de niño contra Bloom y le dijo "He terminado contigo". Joyce se acercó a ella y se puso a explicarle apasionadamente el último episodio del *Ulises*. Molly tomó una cajita negra en forma de ataúd y la arrojó contra él diciéndole: "Y también he terminado con usted, señor Joyce".



DE CHAMBER MUSIC / JAMES JOYCE

XXXV

*All day I hear the noise of waters  
Making moan,  
Sad as the sea-bird is, when going  
Forth alone,  
He hears the winds cry to the waters'  
Monotone.*

*The grey winds, the cold winds are blowing  
Where I go  
I hear the noise of many waters  
Far below.  
All day, all night, I hear them flowing  
To and fro.*

VERSIONES DEL POEMA XXXV DE JOYCE /  
ANTONIO CISNEROS

i

*Escucho todo el día las aguas  
plañideras*

*Triste como el pájaro marino  
cuando parte solitario  
y oye al viento chillar  
sobre las aguas, siempre repetidas.*

*Vientos grises, vientos congelados soplan  
donde voy.*

*Oigo el ruido de todas las aguas  
en el fondo del mar.*

*Todo el día, toda la noche  
las oigo bambolearse  
sin ton ni son.*

## ii

*Puedo oír las cornejas amarillas  
en manada  
al otro lado de la curva.  
Inmóviles como las bombas de gasolina,  
puedo oírlas.  
Repiten el primer compás de una salmodia  
desde el año 60.*

## iii

*Nunca he visto las cornejas amarillas.  
Tampoco sé si son una manada inmóvil  
al otro lado de la curva.*

**SOBRE VIVIR. SIETE ESTROFAS DE COMENTARIO AL  
POEMA XXXVI DE *Chamber Music*, DE JAMES JOYCE,  
QUE TERMINA: *My love, my love, my love, why have  
you left me alone?* / MIRKO LAUER**

*Oigo un ejército entero cargando contra la tierra, escucho  
el estrépito de la puerta pantográfica a la que nadie debe  
aproximarse,  
y que abre al cerrar. Chirria la brillante sombra de oro de su  
bronce  
amablemente aleado y elocuente, glorioso en la concisión  
de su advertencia,  
en su urdimbre de cobre, sus alquímicos rojos, sus  
concertadísimos rombos  
que se adelantan hacia mi corazón como la pinza rapaz  
hacia lo suyo.*

*Así lo escucho, plateado y bronceo al mismo tiempo, así lo  
siento  
marchar sobre un húmedo espejo en el que sus botas se  
hunden,  
arrastrando sus pies inflados por una gloria escueta y sin  
martirio,  
bajo piernas que avanzan, concentradas también ellas en  
su ejercicio,  
en su trabajoso rumor de ejercicio parabólico. Oigo los  
complejos  
haces de palmeras rociando mi corazón con un sentido  
incomprensible.* **UNMSM**

*Y más allá de la puerta y su negociable cerrazón tropical  
escucho  
los extraños libros de mi vida, hechos de aire u hoja  
perturbada,  
y la sombra desigual que los volúmenes proyectan al razonar  
contra la vespertina luz sus lomos: hay escuelas enemigas  
entrelazadas  
que se entregan a un anónimo tercero, como dragón y fénix  
son tomados  
por un mismo animal en la confusión y su paroxismo estéril.*

*La danza de ese ejército es inmóvil, no hay forma de  
detenerla,  
ni cómo acallar la silenciosa mantra, el silogismo que es  
incuestionable,  
ya que no hay forma de resolverlo, ni deseos.  
Vertiginosamente, ya no baila,  
la idea de la noche blandamente blandida entre sus  
femorales, y detrás  
los prisioneros guillotizados, los tambaleos finales, los  
aromas deletéreos  
de un espeluznante tifón de piñas y papayas tropicales*

*que da, otra vez, palmeras en el crepúsculo. Bailarinas de  
perfección anal,  
inquieta pirámides de frutas sin frutereros, tocadas y  
arrancadas, ya lejos de mí  
la pluma verde del loro y negra de la golondrina, ónix y jade,  
salen del mar y me hacen un Wallace Stevens en la memoria:  
y entonces queda claro  
que no es por la razón que somos felices o infelices, sino  
por estos  
desordenados batallones, hidalgos locos de penachos  
tornasolados:*

las palmeras son inmóviles crustáceos que llevan en la  
mano el naipe verde,  
oscuras, ágatas, contra el cielo de un nacarado bronce de  
escupidera,  
contra el cielo de noche en que la escucho y advierto su  
parálisis,  
su respiración artificial en la que duermo olvidado para  
siempre, suspenso  
con el ovario adolorido de un filósofo en su día veinticinco,  
en el vértigo  
del desconocimiento (oh mi cimiento y mi conocimiento). Así

a esta noche flébil aúllo un grito de batalla: sus cabelleras  
se agitan en mi retina como géysers verdes, con su cebrado  
rpto de torrente.

Me orino de tanta soledad y huelo, mi infancia en su  
frondosa malla púbica,  
mi cruce del Ganges por aposentos que nunca fueron míos.  
Un ejército siempre  
me amenaza con la retirada, y permanece entre la sombra  
para oírme gemir,  
y aceza sobre mi pecho como sobre un parque.

1981



UNA ORACION

*¡Otra vez!*

*Ven, dame, concédeme tu fuerza!*

*Desde lejos una palabra inmunda respira sobre la alterada  
mente*

*Su calma cruel, miseria de la obediencia,*

*Endulzando su temor como para un alma predestinada.*

*¡Tente, callado amor! ¡Mi sino!*

*¡Ciégame con tu cercana sombra, Oh apiádate,  
amado enemigo de mi voluntad!*

*No soporto la frigidez que temo.*

*¡Arranca de mí hasta*

*La vida queda! ¡Inclínate más sobre mí, horrenda cabeza,*

*Orgullosa por mi caída, recordando, lamentando*

*Al ser que es, al que fue!*

*¡Otra vez!*

*Juntos, unidos por la noche, yacen sobre la tierra. Oigo*

*De lejos respira ella su palabra inmunda sobre mi alterada  
mente.*

*¡Ven! Yo cedo. ¡Inclínate más hacia mí! Estoy acá.*

*¡Sojuzgador, no me dejes! ¡Sólo gozo, sólo angustia,*

*Tómame, sálvame, sosiégame, Oh perdóname!*

[C.E. Zavaleta]

## ORACION

*¡Otra vez!*

*¡Acércate, entrégame, cédeme toda tu fuerza!*

*Desde lejos una baja palabra respira en el cerebro abierto*

*Su cruel calma, la miseria de la humillación,*

*Moderando su asombro como predestinado a un alma.*

*¡Detente, silencioso amor! ¡Mi perdición!*

*¡Ciégame con tu oscura cercanía, oh apiádate,  
amada enemiga de mi voluntad!*

*No oso resistir el frío contacto que me espanta.*

*¡Absorbe algo más*

*De mi lenta vida! Inclínate en mi profundidad, cabeza*

*amenazante,*

*Con el orgullo de mi caída, recordando, compadeciendo*

*A aquel que es, a aquel que fue.*

*¡Otra vez!*

*Juntos, plegados por la noche, yacen en la tierra. Oigo*

*Desde lejos su baja palabra respirar en mi agrietado*

*cerebro.*

*¡Ven! Me abandono. ¡Húndete más profunda sobre mí!*

*Estoy aquí.*

*Sojuzgadora, no me dejes. solo dicha, solo angustia,*

*Tómame, sálvame, apacíguame. ¡Oh, absuélveme!*

[Alonso Cueto]

## TILLY

*He travels after a winter sun,  
Urging the cattle along the cold red road,  
Calling to them, a voice they know,  
He drives his beasts above Cabra.*

*The voice tells them home is warm.  
They moo and make brute music with their hoofs.  
He drives them with a flowering branch before him,  
Smoke pluming their foreheads.  
Boor, bond of the herd,  
Tonight stretch full by the fire!  
I bleed by the black stream  
For my thorn bough!*

Dublín, 1904

## TILLY

*Viaja tras un sol de invierno,  
Arreando el ganado por un frío camino rojo,  
Llamándolas, con voz conocida,  
Lleva sus bestias a Cabra.\**

*La voz les dice el hogar es cálido.  
Ellas mugen y crean con sus cascots música brutal.  
Las guía con una rama florida,  
El penacho de humo por sus frentes.*

UNMSM

\* Cabra, distrito y balneario de Dublín. N. del T.

*¡Patán, vínculo del rebaño,  
Esta noche a desperezarse junto al fuego!  
¡Yo me desangro junto al arroyo negro  
Por mi rama rota!*

[C.E. Zavaleta]

### TILLY

*Viaja tras el sol de invierno,  
Urgiendo al ganado por un sendero rojo y frío.  
Llamándolos, voz que conocen,  
Conduce a sus animales por encima de Cabra.*

*La voz les dice que el hogar es cálido.  
Mugen y despiden una brusca melodía con sus cascos.  
El los conduce llevando una rama florida por delante,  
El humo coronando sus frentes.*

*¡Campesino, espíritu del rebaño,  
Yérquete pleno esta noche cerca al fuego!  
¡Sangro a través del río oscuro  
Por mi despedazada rama!*

[Alonso Cueto]

## RE : JOYCE. VOCES PARA UNA ÓPERA DE LA LECTURA / JULIO ORTEGA

*Hojeo más los que son profanos que los devotos, como sean de honesto entretenimiento, que deleiten con el lenguaje y admiren y suspendan con la invención, puesto que éstos hay muy pocos.*

DON QUIJOTE, II, XVI

### I



El mismo día que cumplía cuarenta años, el 2 de febrero de 1922, James Joyce recibió el primer ejemplar del *Ulysses*.

Este 2 de febrero del centenario de Joyce, Jorge Luis Borges habló aquí en Austin y esa simetría no pasó desapercibida. Joyce y Borges sugieren, es cierto, una simetría menos casual. Aunque no es menos cierto que esta forma de lectura circular es una coincidencia de la letra y el azar. Un mayor azar permite, a veces, una mejor celebración.

Cuando le hicimos notar la coincidencia, Borges pareció complacido. Pero la simetría, el homenaje, sería otro. Como Joyce, Borges ve las cosas bajo la doble luz de las palabras; y si una precisa porque presenta y define, la otra es crítica porque ironiza y compara. Fue, por eso, característico que Borges dijera que prefería a Joyce como poeta. Joyce había previsto esta paradoja de las simetrías cuando escribió que el *Finnegans Wake* era, entre tantas cosas, "this sound seemetery".

Pero también es simétrico el hecho de que Borges haya dedicado en *Elogio de la sombra* un poema a Joyce. Se llama "Invocación a Joyce" y representa en él a un paradigma

de las vanguardias: aquel que habiéndolo hecho todo de modo memorable, nos ha librado de nuestras propias tentativas:

qué importa mi perdida generación,  
ese vago espejo  
si tus libros la justifican.  
**Yo soy los otros. Yo soy todos aquellos**  
que ha rescatado tu obstinado rigor.  
Soy los que no conoces y los que salvas.

Ese paradigma del cambio sólo podría ser el habla cambiante de la literatura. Allí donde la literatura es reescrita desde su primer signo (la letra desmontada como sonido que rehace el sentido) hasta el poema-novela (la saga del habla misma) cuando, al final del *Wake*, el lenguaje es la materia mítica de un mundo que retorna sobre sí mismo en la comedia del libro.

Cuando Borges nos dijo que el poeta Joyce es preferible, antes de la ironía estaba la definición: Borges aludía a la música del poema, a la vibración melódica de esa voz de timbre intenso y seguro. *U* y *W* también pueden ser leídos como dos extensos poemas hechos de paralelismos, ecos, simetrías y espaciamentos, además del mismo rol del sonido que hace confluír a tantos libros y da de hablar a todos los ríos. Borges escribe, en todos los sentidos, después de Joyce; y escribir después de Joyce es empezar siempre al día siguiente, esto es, hay que dar cuenta de un lenguaje cuyos dos extremos, la sílaba y la saga, han sido desatados y disueltos y, a la vez, saturados y multiplicados. En su "Invocación" Borges dice lo menos que uno puede decir sobre la aventura radical de Joyce: nos ha hecho más libres.<sup>1</sup>

1. Estas variaciones se refieren a *Ulysses* (1922) y *Finnegans Wake* (1939). Se ha manejado aquí, del primero, la edición The Bodley Head (1952) y, del segundo, la de Penguin (1977), ambas de fácil acceso. En español, todos hemos empezado con el *Ulises* traducido por J. Salas Subirat (Buenos Aires, Santiago Rueda, varias ediciones). Es mejor la traducción más reciente de José María Valverde (Barcelona, Lumen, 1976, en dos tomos), si bien muchas veces extravía la energía del original. Sobre Joyce las mejores introducciones generales son las de Harry Levin, *James Joyce* (México, Fondo de Cultura, 1959), Stuart Gilbert, *El Ulises de James Joyce* (México, Siglo XXI, 1971), William York Tyndall, *Guía para la lectura de Ja-*

## II

## ¿Una ópera de la lectura?

Uno debe acudir al diccionario una y otra vez hasta que descubre que dentro de la novela hay un diccionario recompuesto, asociativo, siempre exaltante y permanentemente irónico. Pero uno debe, además, sostener una cierta dinámica de la lectura, una continuidad de la línea y de la página, el brío de una actividad *cantabile*, de pronto acelerada, hecha de contrapuntos, subrayados y largas cadencias. En esa ópera del leer uno entona (o desentona) cada inflexión y arrebató, cada recuento y coloquio que nos incluye en la comedia expansiva del habla misma.

En la ópera, ya en los primeros versos los personajes declaran todo el argumento: Te amo, canta el tenor, pero te mataré en el tercer acto y me suicidaré en el quinto. La ópera evidencia sus mecanismos, es todo lo contrario de un enigma. Su artificialidad lo satura todo para dejarnos la voz como la última diferencia. Esa diferencia se da sobre los lugares comunes, siendo el más robusto de ellos el hedonismo melódico del espectador memorioso. Las arias robustecen la buena salud de la platea. Como sabemos, Bloom es un buen aficionado a la ópera, y aunque Wyndham Lewis lo tildó de "judío de opereta", él sabe bien sus arias favoritas. Por lo demás, Joyce no sólo tenía buena voz sino que intentó cantar en el teatro y lo hizo, y bien, al margen del teatro. No pocos críticos han insistido en la estructura musical de las dos novelas, y ya Pound había mencionado la "forma de sonata" del *Ulises*.

Pero esa voz que canta en los poemas, como un aria nocturna, se expande en las novelas salmódica, epifánica, baritonal. Si la escena del burdel en el *Ulises* es también un nocturno farsesco, la secuencia de la biblioteca es un ora-

mes Joyce (Caracas, Monte Avila, 1969) y David Hayman, *Guía del Ulises* (Madrid, Editorial Fundamentos, colección Espiral, 1970). También es importante el tomo de cartas de Ezra Pound, *Sobre Joyce* (Barcelona, Barral, 1971, trad. de Mirko Lauer). Lamentablemente, la formidable biografía de Richard Ellman, *James Joyce* (New York, 1959) no ha sido aún traducida. Las cartas han sido editadas por S. Gilbert y Richard Ellman, en cuatro tomos: *Letters* (New York, The Viking Press, 1966).

torio mundano. En el último libro esa voz se hace vegetal, acuática (habla el mismo río) y también animal (sabemos que Joyce intentó reproducir incluso el rumor de un zoológico cercano). Una voz con que se enuncian a sí mismos tanto los coros que inquietan el recomienzo del discurso, como los mitos, que sostienen su retorno. Puede ser que en la sección de Ana Livia canten los pájaros y las aguas, pero hasta en la sección editada, anotada, un contrapunto de dicciones se subraya tipográficamente. La sección de preguntas y respuestas en el *Ulises* viene de los catecismos católicos (por cierto que Guamán Poma de Ayala se adelantó a Joyce en el empleo de este mecanismo retórico cuando se imaginó frente al rey de España con su libro en la mano), pero resuena también como una ópera bufa, cuando los cómicos se increpan con preguntas y respuestas que se repiten con la prolijidad paródica que hace del habla un derroche absurdo.

Pero no se trata sólo de ese subrayado formal o melódico, con que la música puede acompañar al discurso como otro inter-texto, y tampoco únicamente de la equivalencia naturalista que en la materia fónica produce sentidos asociados. Más intrigante me resulta pensar que la lectura también forma parte de la partitura del habla que es esta obra. Como en la naturaleza espectacular (temporal) de la ópera, aquí se desplazan las voces (temporalidad), en el escenario prolijo de la ciudad y de la foresta (*U* y *W*), entre lugares tópicos que dictan modos de habla, entre gentes que ocupan su registro inescrutable, y donde se espera que sumemos una voz a los varios coros que nos dan la nota de una coartada.

Digo la ópera, y sólo me refiero con ello a su aparato, a sus movimientos, a sus transformaciones, a su licencia, que tiene a favor suyo el hecho de que hace evidente todas sus convenciones. Si los héroes no requieren parecer héroes sino meramente decir que lo son, estamos en plena convención. Quizá habría que añadir la ópera bufa. Pero no se trata de precisar dentro del género sino, más bien, de salir de él hacia el espectáculo irónico de su expansión poco heroica pero más cantada y, por eso, devuelta a la región del decir, de los mitos, del habla que vuelve. Después de todo, si el héroe de la tradición resucita ya no entre su público

legendario sino entre los hombres de la ciudad, es previsible que este nuevo público de la clase media lo convenza de que vuelva a morir para que el velorio se cumpla. En esa transición de la alarma de lo sobrenatural al bochorno de lo cómico, en ese cambio de códigos, se vacía el sentido posible y sólo nos queda la comedia formal, esa carnavalización de todos los sentidos imposibles.

Los críticos han leído a Joyce como un vanguardista intransigente, como un realista minucioso, como un mitologizante sistemático. Periódicamente, han insistido en su arbitrariedad formal, en su rigurosidad simétrica (gracias a los paralelismos con la *Odisea*, las horas, los colores, etc., tablas que él estratégicamente dejó conocer), en su reconstrucción mitológica micro y macrocómica. Todo ello es parte de esta ópera de la lectura, copiosamente erudita.

Así, esta lectura es un largo sostenido. El trabajo del lector es un trabajo imperfectible. Como Mulligan en la primera página, el lector empieza con voces de brío y arrebató; como Molly en la última, termina divagatorio y rumoroso. Con suerte puede sostener la nitidez de una línea, su iluminación vivaz, su forma fluida y placentera. Con más suerte, por un instante, de esa prosa nos parece que estamos hechos.<sup>2</sup>

2. Sería imposible comunicar aquí la dimensión musical de estos libros, y mucho menos documentarla en sus ocurrencias de habla, formalización, referencia y estructura. Joyce llamó "suite" al *Finnegans Wake*, y ya en el capítulo de las Sirenas del *Ulises* produjo un verdadero equivalente musical, reestructuralmente, a los niveles del sonido, la secuencia y el motivo. Tindall opina que "Joyce conocía su Wagner, los libretos de Lorenzo Da Ponte, y un poco sobre fugas; pero su gusto, inclinado a la ópera y las baladas del XIX, era imperfecto" (W.Y. Tindall, *A Reader's Guide to Finnegans Wake*, New York, Straus and Giroux, 1969, pp. 16-17). Sin embargo, puede objetarse que Joyce prefería ser fiel a sus propias fuentes, y que, en todo caso, el suyo no era un gusto ecléctico. Matthew J. C. Hodgart y Mabel P. Worthington son autores de un valioso trabajo, de típica indagación joyceana, sobre las referencias musicales en sus obras: *Song in the Works of James Joyce* (Temple University Publications, New York, 1959). Joyce hizo una grabación de una parte de Ana Livia Plurabelle, y hay también algunos intentos de musicalización, como *The riverrun: for speaker and orchestra*. Words by James Joyce, Music by Humphrey Searle, 1951. Clive Hart en su *Structure and Motif in F.W.* (London, Faber and Faber, 1962) dice lo siguiente: "En teoría, un discurso coral altamente controlado por

## III

Estos juicios de Guy Davenport me parecen del todo pertinentes para definir nuestra lectura actual de Joyce:

“Ningún libro, salvo *Don Quijote*, ha sido más consciente que *Ulises* de su lugar en el tiempo. *Oolysaze* (así lo decía Joyce, una pronunciación que refleja mejor el genitivo de *Ulex*, tojo montañés que crece mejor en los orificios nasales del gigante Finnegan, la heroica barbarie de donde Bloom descende y fuera de la cual es afinado), *Ulises*, proyecta transparentemente todas sus imágenes sobre otras imágenes, las que a su vez reposan transparentemente sobre otras imágenes, apiladas en profundidad. Para leer estas imágenes múltiples debemos aprender a tolerar que una imagen ridícula se revele dentro de una trágica, una mítica en otra trivial, una irónica en una mordaz. Uno no lee *Ulises*; uno observa las palabras”.

Davenport escribe ésto en su espléndido ensayo “Joyce’s Forest of Symbols” (en *The Geography of the Imagination*), y la tensión contraria pero necesaria que observa en las imágenes es, sin duda, el eje del sistema de connotaciones de esta escritura forestal. En efecto, uno vuelve y vuelve a ciertas páginas y palabras. Se detiene también en otras, que descubre: observándolas uno se asoma al abismo de la lectura.

Las simetrías fecundas con *Don Quijote* han sido exploradas por Carlos Fuentes en su estimulante *Cervantes o la crítica de la lectura*. Esas asociaciones se sostienen, precisamente, en la posibilidad de hacer de la lectura un espacio discontinuo, no pacificado por los códigos, liberado por la crítica, cartografiado por la imaginación, cuya topología es también una exploración de su propia historia, esto es, una frontera abierta por el lenguaje.

un pequeño grupo podría ser la única solución satisfactoria al problema de cómo leer *Finnegans Wake* en voz alta, cada hablante siguiendo una ‘voz’ del contrapunto y usando el acento y la intensidad apropiados” (p. 36). En efecto, la overtura, declaración del tema, elaboración, variación, cadenza y coda (o el solo, recitativo y dueto de la ópera) forman parte del texto pero también contaminan a la lectura, la comprometen y reactivan en un escenario musical no previsto.

Davenport dice también:

"La mayoría de los lectores serios sienten que al presente han logrado comprender la prosa, prosa que cincuenta años atrás dio problemas a gente inteligente. Shaw, Wells, Virginia Woolf, Yeats no pudieron leerla. Thomas Wolfe y Wyndham Lewis la leyeron mal. Thomas Mann ansiaba poder leerla. El interés de Ezra Pound pronto declinó después de una excitación inicial sobre sus cualidades flaubertianas".

Esta historia de la lectura de Joyce está por hacerse, y no sería vana porque subraya la naturaleza de una obra que no sólo culmina como la parte privilegiada del Modernismo internacional, habiendo convertido al lenguaje en una materia no natural sino artística, al punto sin retorno de su disolución en el paradigma reformulador del cambio, sino que también, al hacer todo el camino de vuelta, esta obra nos devuelve la voz poética de los símbolos, que Davenport ve como la armonía profunda del *Ulises*, más allá de su naturalismo, en la epifanía del arte mismo.<sup>3</sup>

#### IV

Como estas notas son una coincidencia con la lectura que algunos escritores amigos han hecho de Joyce, no me sorprendió encontrarme con esta caracterización de *Finnegans Wake* que hace Julián Ríos:

"Una ópera bufa abierta a todos los ecos tonantes. Un libreto de familia. En el pentagrama: un padre tabernero, una madre, dos mellizos, una hija. Y los comparsas y parroquianos de la taberna".

3. El libro de Guy Davenport está publicado por North Point Press, San Francisco, 1981. Davenport es uno de los escritores norteamericanos más estimulantes. Tanto su *The Geography of the Imagination* como su narrativa están animados por la exploración de los espacios de la ficción en sus dimensiones poética, plurilingüística, y textual. Su trabajo literario evoca tanto a Joyce por la libertad y el rigor de su arte verbal, como a Pound por la versatilidad de sus conexiones y la amplitud de sus fuentes. Su espacio propio de exploración, sin embargo, parece abrirse en el terreno de la fábula, donde el lenguaje es una forma lúcida de la imaginación poética. El ensayo de Carlos Fuentes fue publicado por Joaquín Mortiz, México, 1976.

Y luego:

"Pero quizá el protagonista de *Finnegans Wake* es el lector. Hipócrita, compañero, expoliador... El lector (también como máscara y personaje de ficción) y el autor-persona intercambian sus identidades y a veces llegan a confundirse en una *identidad* común. En ese paraíso de parodia, el leer y el escribir son las dos caras de la misma *mónada*.

¿Por eso, como afirman tantos, es ilegible?

No es un libro para leer, sino para releer. Es decir, para jugar".

Julián Ríos es el escritor de lengua castellana que con más brillo y más riesgo ha decidido releer y jugar el anticanon joyceano. *Larva*, que ha dado a conocer fragmentariamente, se nos aparece como un poderoso instrumento verbal de re-suscitamiento. Con una irrestricta capacidad combinatoria, asociativa y festiva, estos instantes del proceso de *Larva* dejan en circulación un lenguaje tratrocante que a partir del castellano, y con interpolaciones de un plurilingüismo heteróclito, nos convoca a un juego de humor carnavalesco en un desmontaje radical de los repertorios culturales que hacen el paisaje actual de lo escrito. Estos textos son como un desgarramiento del idioma, una suerte de fisura por donde el lenguaje se revela en su espectáculo de tal, en su derroche de implicaciones y en su mecánica de combinaciones, en su ficción nominal y en su fiesta material. Este proyecto de Julián Ríos es uno de los más intrigantes y atractivos que hoy apuntan hacia otra parte en la escritura hecha sobre este idioma.

Un libro para jugar, en efecto, pero también para cantar. Y el protagonista es, quizá, el libro mismo, ese río que contiene a todos los ríos, y queda la vuelta en torno al lector, reciente y milenario.

Ilegible y legible. Lo legible, es verdad, es lo que va de ayer a hoy. Joyce sintió que la Segunda Guerra Mundial había sido declarada para interrumpir la lectura del *Wake*. Y dijo que su libro se entendería dentro de cien años. Pero lo legible se instaure dentro de lo ilegible y lo va leyendo. Dice Julián Ríos:

"Sí, aún no está madura para muchos. Las uvas de la ira están al Este del desdén. Y también se gana el desdén de los desdentados. A otro sabueso con ese hueso! Incapacita-

dos para romper el hueso (como ya osó exigir Rabelais) y sacarle la médula sustanciosa”

Este juiceano hueso húmero anuncia una masmédula humorosa.<sup>4</sup>

## V

David Hayman es otro de los lectores de Joyce que ha ampliado el espacio de lo legible en la foresta de la obra.

En la conclusión de su fundamental *Guía del Ulises* presenta esta válida apreciación de la lectura:

“Si la realidad que percibimos en él es un espejo de lo cotidiano en términos de lo singular, lo singular que percibimos es crecientemente familiar y dinámico y muy parecido

4. Este texto de Julián Ríos fue publicado en *El País* (Madrid, 31 de enero, 1982) con el título “Pthwndxrczlp o a la sombra del ‘Finnegans Wake’”. Ríos es autor de *Larva*, texto proliferante que ha ido entregando fragmentariamente, cuyos vínculos con el *Finnegans Wake* son evidentes, aunque también parece clara la diferencia sobre la que se produce: no una reiteración del círculo joyceano, sino una ruptura de su discursividad por procedimientos más irrestrictos en cuanto a la carnavalización textual y menos articulados, según se puede deducir, a la sintaxis del sentido que supone un discurso mítico y una correspondencia tabular de las transformaciones. En lugar de un fenómeno de implosión lingüística, uno de explotación, de diseminación hacia la exterioridad de la lengua. Y, también, hacia los bordes, transgredidos, del género mismo, ya que el lenguaje se abre hacia todas sus posibilidades combinatorias, siendo la literatura y la novela sólo una de ellas. Estos fragmentos de *Larva* pueden verse en *Plural* (Nº 25, México, 1973), *Espiral* (Nº 1, Madrid, 1976), *Consenso* (Nº 2, New Kensington, Penn., 1977), *Espiral* (Nº 6, 1979) y Julio Ortega y Ewing Campbell, eds., *The Plaza of Encounters*, Austin, Diamantes y Pedernales and Latitudes Press, 1981, fragmento trad. por Suzanne Jill Levine). Sobre este proyecto de Ríos puede verse los excelentes artículos de Andrés Sánchez Robayna, “*Larva*, concha vacía, nadie”, en *Diálogos* (Nº 88, México, 1979) y de Juan Goytisolo, “Sobre *Larva*”, en el citado número de *Consenso*. Así mismo, el importante trabajo de David Hayman “*Larva in the Wake*”, en *The Plaza of Encounters*. Ernesto Parra y Martín Pacheco son autores de una entrevista ilustrativa: “Julián Ríos: (Re) descubrir la novela”, en *Ozono*, Nº 25, Madrid, 1977.

a nuestra propia singularidad. El objeto de nuestra contemplación y el de nuestra experiencia de la misma, se hacen crecientemente idénticos. Pero no debemos pensar en este libro en términos del resultado sino en términos del proceso de aprehensión del mismo. Nuestro avance a lo largo de él es su propia recompensa y es prácticamente inacabable, **porque el objeto mismo nunca será completamente percibido.** *Ulises* puede verse como una colección de vibraciones en número variable y habilidosamente dispuestas, cuya intensidad depende de la conciencia que tengamos de ellas".<sup>5</sup>

Esta es una excelente definición de la lectura misma de una obra mayor, y sugiere también el trabajo de la lectura del *Ulises* como un proceso múltiple de revelaciones cumplidas e incumplidas. Así, se produce una paradoja de la lectura: si el resultado es improbable y si sólo nos es posible percibir el proceso, quiere decir que la lectura está librada a su zozobra, a su variable conciencia, y, en último término, a su suerte. Esta lectura como navegación en aguas no del todo conocidas y, probablemente, irreconocibles por entero, puede, en efecto, ayudarse con la información disponible pero, como el mismo Hayman advierte, toda crítica de la novela es una crítica parcial, y limita, por lo mismo, a su objeto. Al mismo tiempo, cualquier noticia de ese lector semi-especializado que es el crítico puede ser útil.

Pero, como es evidente, no se trata sólo de una mayor o menor información. Nuestra información, en verdad, limita con esa condición inagotable de los dos grandes libros de Joyce. Más allá de la erudición, luego de descifrados los juegos y resueltas las alusiones, queda aún casi todo lo demás: el ilimitado espacio de una obra sin origen y sin final, que gira sobre sí misma sin reposo, inexplicable al modo irónico que hace de la explicación una de las pruebas de su sentido inextinguible. Su sentido no domesticable.

A diferencia de las novelas y de la crítica de consumo, que presuponen en su propia naturaleza la explicación completa de todos sus sentidos, la lectura de Joyce tiene también

5. David Hayman, *Guía del Ulises*, Madrid, Espiral/Ensayo, Editorial Fundamentos, 1979, traducido por Gonzalo Díaz Migoyo quien también traduce, excelentemente, todas las citas del *Ulises*. Es importante su ensayo "La infraestructura nodal de *Finnegans Wake*", publicado en *Espiral* (Nº 3, 1977).

que ver con otra noción de la obra artística. Esta concepción de la obra haciéndose, del libro incorporatriz, del arte como una demanda radical y sin concesiones, apelan a una lectura cuya medida de certidumbre y placer está hecha sobre un orden de relaciones precisamente no agotable, más bien creciente, y que es un orden proyectado por el rigor y la promesa del arte.

Hayman agrega:

“Además, en una obra que usa el momento para sugerir la eternidad y el punto geográfico para sugerir la infinitud, es tan imposible adoptar posiciones morales como sacar conclusiones”.

Salvo, claro, la conclusión moral de que las distintas demandas del arte revelan diferentes percepciones del lector y su tiempo. Un arte sin mayores demandas no sólo es trivial: empobrece la calidad de la época.

David Hayman es también uno de los mejores lectores de lo que él mismo ha llamado la escritura post-*Wake*.

Evidentemente, las operaciones textuales de las que el *Wake* es una enciclopedia, así como las permutaciones lexicales, las disyunciones del discurso, el carácter lúdico y el juego paródico permanentes, esta fragmentación extrema y farsesca, llega en esta novela a límites no sólo imprevistos sino aún no percibidos del todo. Como dice Hayman, su método es “verbo-céntrico”. Es el lector quien debe componer con este lenguaje reformulado una verdadera novela de la lectura. No es casual, entonces, que este radicalismo haya alentado a algunos escritores a “retormar este desafío a la ficción”.

Dice Hayman:

“Arno Schmidt, Maurice Roche, Phillipe Sollers, Hélène Cixous, Haroldo de Campos, Christine Brooke-Rose y Julián Ríos han roto con la retórica convencional, han sublimado el argumento, rehusado la coherencia formal y vuelto el reloj al período barroco para redescubrir las posibilidades del lenguaje como un medio de sabia distorsión: los placeres de la subversión verbal. Este redescubrimiento es, por cierto, un radical descubrir, ya que el pasado es visto a través del lente de los años de literatura que median, y el ornamento ya no reposa tanto en el lenguaje sino que está inscrito en la palabra y en las relaciones verbales; el lenguaje no es más

la particular *langue* de una gente y lugar particulares, sino *todo lenguaje...*"<sup>6</sup>

## VI

Si Julián Ríos es quien más lejos está llevando esta escritura exploratoria en castellano, en portugués lo está haciendo el poeta y crítico Haroldo de Campos en su serie expansiva *Galaxias*. El año pasado, en una secuencia de conversaciones para un tomo en proceso, pude preguntarle por las conexiones entre la escritura del *Wake* y sus constelaciones. Adelanto aquí este recitativo a viva voz y con bravura:

"Nuestro contacto con Joyce, de mi hermano Augusto, Decio Pignatari y mío, fue un contacto muy temprano. En los años cincuenta, exactamente en el momento en que estábamos nosotros preparando los caminos de lo que sería después la poesía concreta. Yo tengo, por ejemplo, un poema fechado en 1952 que lleva un epígrafe del *Ulises*, se llama "Ciropédia ou a educação do Príncipe", y el epígrafe dice "You find words dark. Darkness is in our souls, do you not think?" En este texto empezaba a practicar un montaje de palabras, ya bajo la influencia del *Ulises* mismo y después, sistemáticamente, del *Finnegans Wake*. Y luego, en los años inmediatamente posteriores, mi hermano y yo empezamos a traducir fragmentos del *Finnegans Wake*, tomando como título esta vez una frase del mismo Joyce, quien define su libro como "Panorama of all flowers of speech". Este *Panorama* se publicó en Brasil en 1962, pero se empezó a publicar en periódicos en 1957, más o menos, en la época del movimiento de la poesía concreta.

Paralelamente a esto, el trabajo textual nuestro tuvo siempre mucha vinculación con la lección joyceana. Nuestra originalidad química estaba quizás en la manera de com-

6. En su artículo citado "Larva in the Wake". Hayman ha editado dos valiosos números de revistas dedicados al análisis de la nueva escritura: *TriQuarterly* (Nº 38, Winter, 1977) y *Contemporary Literature* (Nº 3, Summer 1978). Puede consultarse con provecho su trabajo "Double Distancing: An Attribute of the "Post-Modern" Avant-Garde", en *Novel* (vol. 12, Nº 1, Fall 1978, pp. 33-47).

binar los ingredientes. Esto es, Joyce al mismo tiempo que Pound, que Cummings; y al mismo tiempo que Oswald de Andrade y Joao Cabral; y todo esto en un amalgama diferente, en donde la diversidad surgía exactamente del juego de los elementos en oposición y en contraste, y en colaboración textual.

Y, desde luego, en América hispánica uno no podría dejar de hablar de Vallejo y de Huidobro. Las palabras que funcionan como montaje, empezando por *Trilce*. Yo no sé si sería una influencia directa pero era una empatía con el espíritu del tiempo, por lo menos. Y en 1922 el libro de Vallejo, *Trilce*, tiene que ver con este furor neológico joyceano, como tienen que ver muchos pasajes de *Altazor*. En Brasil tenemos esto en una tradición que va hasta Guimaraes Rosa. A pesar de la opinión de algunos críticos convencionales que se imaginan que para tener una influencia del *Finnegans Wake* uno debe haberlo leído todo, y dicen que Guimaraes Rosa no ha llegado a la mitad del *Ulises*, lo cual no significa nada porque con una página del *Ulises*, o después de leer una página de una crítica sobre *Ulises*, uno se contamina.

Hoy se habla mucho de escritura, y yo me doy cuenta que la nueva generación que habla de escritura piensa en los franceses, porque su memoria es muy reciente. Piensan en esto con la difusión del estructuralismo por vías francesas, a fines de los años sesenta, y se olvidan de que estas cosas tienen raíces latinoamericanas muy profundas. Por ejemplo, si uno mira hacia la situación de la literatura francesa, uno se da cuenta inmediatamente que la influencia joyceana a nivel texto es muy reciente. En 1966 el único libro francés que tenía verdaderamente un trabajo a nivel texto, a nivel invención de palabras, y se reclamaba de una tradición al mismo tiempo joyceana y rabelesiana, era *Compact* de Maurice Roche.

Luego, en mi caso personal, mi primer fragmento de *Galaxias* tiene como fecha 1963, y se publicó en el primer número de *Invenções* en 1964. Esto es, en una época en que en Francia la escritura era muy anti-joyceana. He tenido la ocasión de dialogar una vez en Brasil con Natalie Sarraute, y ella me dijo directamente que no creía que el francés fuera una lengua asequible o adaptable a las invenciones de palabras de tipo joyceano. Yo le contesté: ¿Pero usted no cree que Rabelais sea un escritor francés?

Si es verdad que Severo Sarduy recibió del grupo *Tel Quel* un apoyo importante, incluso a nivel teórico, una base metalingüística para enfrentarse teóricamente con problemas de la intertextualidad, etc., no es menos cierto que él ha sido la persona que en la revista *Tel Quel* escribió por primera vez sobre Góngora. *Tel Quel* era muy cartesiana, muy valeryana. No era tanto mallarmeana como valeryana. Y Valery es el clásico de Mallarmé. Valery como poeta parece el abuelo de Mallarmé. Era un gran poeta y un gran crítico, pero yo hablo de la radicalización de la experiencia al nivel del lenguaje. Entonces, si la Kristeva baktinizó a Sarduy, él barroquizó a *Tel Quel*. Las cuentas están hechas, y América barroca está allí.

Y esto significa también la congenialidad de lo barroco latinoamericano, que tiene que ver con Góngora y Quevedo, y con toda esa tradición de proliferación del significante, con la revolución textual joyceana. Yo diría que en la dimensión del barroco escritural, del trabajo sobre el significante, hay una convivencia, una congenialidad entre el mundo textual de un latinoamericano, con sus matrices gongorinas y quevedianas, y el mundo irlandés de las iluminaciones de los libros de los monjes irlandeses, de estos libros que son como el trasfondo medieval de donde viene Joyce, laberíntico, alejandrino, y de la polifonía multilingüe del latín y el inglés. Y para nosotros esta tradición es la de lo barroco, que en la literatura portuguesa tiene que ver con Camoens, manierista.

Bueno, yo creo que no es posible repetir a Joyce. La experiencia de Joyce se me hace que es una experiencia enciclopédica, de un libro ómnibus, de un libro que sufre de elefantiasis. Mi relación a Joyce no era repetirlo o reproducirlo en el dominio de la lengua portuguesa. Yo creo que uno de los peligros de la posteridad joyceana es la transposición del modelo joyceano sin un distanciamiento crítico suficiente. Un reproche que yo tengo por ejemplo al escritor alemán, tan importante, Arno Schmidt, es que él tiende también como Joyce a los libros elefantiásicos, a los libros ómnibus, enciclopédicos, y cuando uno lo hace en esta dirección hay diferencias, claro, porque el panorama lingüístico cambia, pero la diferencia no es tan fundamental. Esto es, uno no va a leer diez *Finnegans Wake*; ya uno solo no puede leerse en toda una vida. Entonces, si un escritor se pro-

pone hacer otro *Finnegans Wake* en alemán, esto es muy interesante a un nivel de experiencia idiomática, en el ámbito alemán, pero no me parece que sea la superación dialéctica que se propone Joyce. Yo no creo en una repetición voluminosa de Joyce. Mi idea de un trabajo con Joyce era preocuparme con algunos dispositivos textuales precisos, de trabajo sobre el significante, de trabajo paródico sobre la proliferación de las culturas. Pero yo quería aplicar sobre Joyce un anti-dispositivo joyceano y éste es el dispositivo de la síntesis. Y esto yo lo recogí de la experiencia brasileña de Oswald de Andrade, la prosa cubista, de las novelas escuetas hechas de fragmentos. Por ejemplo, del *Joao Miramar* de Oswald dijo la crítica contemporánea que estaba sorprendida porque era un libro que parecía la antología de sí mismo, donde cada fragmento era un fragmento aislado como una pieza antológica que el mismo libro producía. Una antología que se armara en el espíritu del lector. Era ya el planteamiento de una obra abierta. La preocupación por la obra abierta la tengo también muy netamente desde un artículo teórico de 1955. Hablo en este artículo de un barroco moderno y de una obra abierta. Ahora, mi idea exactamente en relación a Joyce era apropiarme de unos dispositivos y cambiarlos por la introducción dialéctica de un dispositivo anti-Joyce, que era el esfuerzo de síntesis. Entonces, mis *Galaxias* son hechos de páginas compactas donde el libro entero está en cada página. Yo no preciso escribir mil páginas, cada página es mil páginas. Esto es, el dispositivo que yo llamaría, parafraseando a Borges, el dispositivo aléptico, el *Finnegans Wake* mirado desde el punto de vista de "El Aleph". Una posibilidad de compactarlo en una mónada. Mi escritura, en ese sentido, es el reverso de la escritura joyceana, porque tiene la concentración monadológica.

Yo quería trabajar no con el monólogo interior sino con una cosa que llamé monólogo exterior de la materialidad de la lengua. Entonces, estas son las distinciones. Es una dialéctica de amor y odio en relación a Joyce. Y de amor y humor".<sup>7</sup>

7. Estas conversaciones con Haroldo de Campos tuvieron lugar en Austin, entre abril y mayo de 1981, y serán publicadas próximamente. El poema "Ciropédia" está en su libro *Xadres de estrelas* (São Paulo, Editora Perspectiva, 1976). Sobre Joyce, Haroldo de

## VII

Añado a este escenario la voz de tres interlocutores —Robert Bonazzi, Ewing Campbell y Paul Christensen— que respondieron a mi pedido de unas notas con el siguiente fraseo.

**BONAZZI:**

Quizá Donne estuvo equivocado, como lo estuvo Hemingway al citar lo. *Somos islas*, páginas separadas, células solitarias.

Vivo en cuartos exiliados, Joyce sintonizó su oído interior a los otros registros de la canción de las sirenas: "A way a lone a last a love a long the" — sí, "riverrun" entra sin principio y cesa sin final. "Sweet bad luck on the waves washed our island".

Leo a Joyce en voz alta y en júbilo a Beckett. Irlanda fue su isla, París su exilio, y el juego verbal su destreza.

Como un aprendiz de escritor he imitado a Joyce no más servilmente de lo que he imitado a Hemingway o Kafka — y con igual fracaso. Lo cual no es sorprendente, porque la música de Joyce —más rica, digamos, que un percusivo Hemingway o un Kafka sin sonido— no pudo ser transcrita por ninguna voz común. Incluso Beckett, cuya *Trilogía* fue su propio laberinto de variadas voces, no se propuso velar al silencio sino que elaboró una endecha tan real como el abismo.

Campos ha escrito un valioso ensayo, "El sánscredo latinizado: el *Wake* en Brasil e Hispanoamérica", en *Zona Franca* (Nº 51, 1978). Su percepción de la vanguardia puede documentarse en "Vanguarda em questão", en *Revista Tempo Brasileiro* (Nos. 26-27, Vanguardia & Modernidade, Rio de Janeiro, 1971). Una sección de las *Galaxias* viene en su libro citado *Xadrez de estrelas*; una primera lectura de las mismas es la de Inés Oseki-Dépré, "Leitura finita dum texto infinito: *Galaxias* de Haroldo de Campos", en *Coloquio* (Nº 37, Lisboa, 1977). Un fragmento fue traducido al español por Héctor Olea, en *Espiral/Avances* (Nº 4, Madrid, 1978). Otros fragmentos traducidos al inglés por Norman Potter y Christopher Middleton, en *Via* (Nº 1, Berkeley, 1976), y por Suzanne Jill Levine en el citado *The Plaza of Encounters*. Trabajos sobre la poesía de Haroldo de Campos debidos a Severo Sarduy, Andrés Sánchez Robayna y Benedito Nunes pueden encontrarse en su libro *Signantia Quasi Coelum*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1979.

Entretanto, sigo explorando mi oscura isla.

CAMPBELL:

*J. descrito por italianos*

*Bruno:* Bueno, habiendo sido preguntado, confieso que él, para mí, tiene la pinta de un hereje. Mancillando irreverentemente toda propiedad y tradición.

*Vico:* Sí, sé que el tipo fue alguna vez estudiante de medicina, pero extravió su vocación: es un litigante; se le ve en los ojos, para no mencionar su lenguaje, que está lleno de prestidigitaciones y del deleite de un legista. Y es un excelente plagario, además.

*Dante:* Cuando le recordé que *tal como eres ahora, una vez fuimos*, se justificó diciendo que "sólo quisiéramos que cada quien estuviese tan seguro de algo en este mundo acuático como lo estamos nosotros de todo en cuanto a los recién cazados compañeros que son de la partida — esos hermanos De Campos, Maurice Roche, Sollers, Arno Schmidt, Brooke-Rose, Ríos y el resto", y rudamente pasó a ofrecerme un vaso de Hollands como si dijera que el alma se parece mucho a un cubo de agua.

CHRISTENSEN:

La realización de James Joyce es doble: ha iluminado la naturaleza interna de la ciudad moderna, y ha escrito sobre su propio exilio de Irlanda, las raíces cercenadas de la existencia moderna, que es la discusión crucial de la escritura contemporánea. No es hasta Joyce que llegamos a percibir que la ciudad representa el cosmos artificial de la realidad humana, construida dentro de la naturaleza pero negándola por su simetría y su realidad arbitraria. Es en la ciudad que el tiempo natural, la luz del mediodía y del atardecer, los cambios de las estaciones, fertilidad y reposo, son rechazados por la luz continua, la temperatura constante y una ética de la productividad que nunca se puede relajar o variar. En este terreno mecánico, el aparato sensorio de la conciencia humana se embota, es negado, y en su lugar sobreviene una compleja y conceptual serie de suposiciones sobre la vida que termina por borrar la diferencia entre soñar y despertar. La ciudad es el cosmos ilusorio de la teoría económica, el principio del placer, un terreno esculpido siguiendo la forma

de quimeras y ambiciones imposibles; es un lugar donde la presión es aplicada en todo lado, contra la altura, la distancia y la profundidad, es la forma de la voluntad humana cuando la naturaleza es eliminada de toda consideración, excepto aquella de la naturaleza humana. Bloom, dúctil metáfora de energías naturales y alienación, va a la deriva y medio en sueños en la ciudad de Dublin, mientras otros sueños brotan a su alrededor en el mundo como inventados por deseos maquinados y calculados; Dublin es la tierra del espejo, el mundo de Lewis Carroll invertido y expuesto en los vicios y servicios de las transacciones humanas, y Bloom está solo con sus ensueños en la cómica escena que tiene en frente. Dublin es un flujo mezclándose en muchas realidades, todas ellas cortadas de la realidad absoluta de los Viejos Caminos; conforme lo va descubriendo en la larga odisea de *Ulises*, la ciudad es la gran ilusión de la historia, donde el futuro es planeado por líderes autoengañados y una población que fluye a través de su Ciudad Nocturna en una violenta distorsión psicológica. Del exilio Joyce aprende a ver la identidad relativa del lugar y su peso en el mundo moderno; en un hombre, descubre él, radican las razas y todas las variaciones de la especie, de modo que tal exilio es como la ceguera, una segunda vista, profundidad y percepción del todo como en el largo sueño de Finnegan sobre la historia del mundo y el pueblo del mundo. Aquellos que aún permanecen con sus raíces quieren convocar algún pasado que les parece perfecto, como lo hizo Yeats; pero para Joyce el mundo estaba separado del Pasado y lo que restaba era una situación de relaciones, de un complejo intrincamiento de la sangre y el cerebro, y se lanzó a fondo en los sueños más profundos de un personaje para encontrar en su sedimento la evidencia de los arquetipos de Jung, la Ur-raza de la humanidad, la *Gondwanaland* de la diversidad cultural.

## VIII

En la tercera parte (Nostos) del *Ulises*, dentro de la sección "Eumeo", escena que corresponde al refugio, a la 1 a.m., a los nervios, a la navegación, y a una técnica narrativa pasada, Bloom y Dedalus encuentran al marinero (Sin-bad

el marino) W.B. Murphy, en cuyo lenguaje gráfico, incorrecto y locuaz aparece el nombre del Perú. En la traducción de José María Valverde, este es el párrafo:

—Habrà visto cosas raras, no diga que no —interpuso un cochero.

—Vaya —dijo el marinero, desplazando el tabaco parcialmente mascado—. He visto cosas raras, buenas y malas. He visto a un cocodrilo morder la punta de un ancla igual que yo masco este tabaco.

Se sacó de la boca la pulposa mascada y, poniéndola entre los dientes, mordió ferozmente.

—Jamm! Así, y he visto caníbales en el Perú que se comen los cadáveres y los hígados de los caballos. Miren aquí. Aquí están. Me lo mandó un amigo.

Tras de palparse, sacó una postal ilustrada del bolsillo interior, que parecía ser a su manera una especie de trastero, y la empujó a lo largo de la mesa. Lo impreso en ella afirmaba: *Chozas de indios, Beni, Bolivia*.

Todos concentraron su atención sobre la escena exhibida, un grupo de mujeres salvajes en taparrabos rayados, en cuclillas, haciendo guiños, amamantando, frunciendo el ceño, durmiendo, entre un enjambre de niñitos (debía haber una veintena de ellos) delante de unas primitivas cabañas de ramas de sauce.

—Mascan coca todo el santo día —añadió el comunicativo lobo de mar—. Tienen los estómagos como ralladores de pan. Se cortan las tetitas cuando ya no pueden tener más hijos. Ahí las ven en pelota comiéndose crudo el hígado de un caballo muerto.

La postal resultó ser un centro de atracción para los inexpertos caballeros durante varios minutos, si no más.

—¿Saben cómo se les tiene a distancia? —preguntó con simpatía.

No arriesgándose nadie a una afirmación, hizo un guiño y dijo:

—Con cristal. Eso les atonta. Cristal.

El señor Bloom, sin evidenciar sorpresa, dio la vuelta a la postal con disimulo para leer la dirección parcialmente borrada y el matasellos. Decían como sigue: *Tarjeta Postal. Señor A. Boudin, Galería Becche, Santiago, Chile*. No había mensaje, evidentemente, según observó de modo particular.

Aunque sin ser implícito creyente en el atroz relato narrado..., habiendo detectado una discrepancia entre su nombre (suponiendo que fuera la persona que afirmaba ser y no navegara bajo falsa bandera después de haber chaquetado a escondidas en algún sitio) y el ficticio destinatario de la misiva que le hizo abrigar algunas sospechas sobre la *bona fides* de nuestro amigo, sin embargo ello le recordó sin saber cómo un plan largamente acariciado que pensaba realizar algún día, algún miércoles o sábado, de ir a Londres por vía marítima...".

Esta sección, como se ha dicho, contrasta los viajes del marinero con la escasa navegación de Bloom, y es, además, una parodia de los viajes de Simbad. Pero en la "geografía de la imaginación" el nombre del Perú parece añadir otras resonancias. Vemos que el habla del marino sitúa su aventura en una dimensión degradada del relato: es evidentemente un narrador confuso y mentiroso, que sitúa un paisaje de Bolivia dentro del Perú, y cuya supuesta calidad de testigo es desmentida por la misma documentación fotográfica que muestra; su propio nombre es puesto en entredicho (toda la escena está escrita en un lenguaje puntilloso y convencional), al revelarse como distinto el nombre del destinatario de la tarjeta postal que, sintomáticamente, está vacía, carece de mensaje. Antes, pues, que de las aventuras del viaje mismo, se trata aquí de los nombres de una geografía que en la imaginación encuentra, o encontraba, su valor compartido, su sentido.

En efecto, toda la escena sugiere la situación narrativa característica del discurso utópico: el marino, el testigo, que relata su aventura del descubrimiento del lugar armónico. La *Utopía* de More es el relato de ese marino, y en ella la geografía americana es sugerida; el nombre del Perú aparece como lugar que inicia el viaje en la *New Atlantis* de Bacon ("We sailed from Peru"). Pero en este farsesco marinero de Dublin la utopía ha extraviado su camino: de hecho, el suyo es el lenguaje sin centro. De allí que hable como un colonizador de pacotilla, asustado de lo que ignora y complacido de su astucia. Es, por ello, una parodia degradada cuyo lenguaje corrompe el sentido de la aventura y la promesa del viaje. Los nombres Perú, Bolivia, Chile, otrora asociados con la utopía, el oro, la plata y los reinos solares del sur, son

ahora nombres deteriorados. Incluso sus habitantes, esos indios de la selva boliviana, son percibidos como el mal salvaje, el bárbaro temible y engatuzable. En ese espejo paralelo, los hombres que charlan en el refugio, se miran con asombro, aunque ignorando que ellos también son una tribu salvaje: porque ha perdido, en la urbe, la voz del reconocimiento, el espacio reconstitutivo de la imaginación.

En la comedia de su propio viaje, en su agonía divagatoria, en su añoranza del sentido, Bloom siente la ligera nostalgia de la aventura, el deseo del viaje. Ese deseo ya sólo puede ser irrisorio, pero él ha sabido discernir del discurso degradante del marinero el esquema del relato, su promesa. Y quizá no sea casual, por lo mismo, que recupere luego sus propias especulaciones utópicas, cuando explica su proyecto social de que cada ciudadano debería recibir una cierta cantidad fija de libras. Esta utopía de la zozobranante clase media urbana es otra ironía del discurso anti-utópico del relato.

Y, no obstante, en la misma comedia del rebajamiento se insinúa la resonancia simbólica que urde la ficción: el miserable marinero navega en el *Rosevean* ("she sails straight out of Lloyd's register into the records of Myth", escribió Frank Budgen, a quien Joyce dijo que en él se basaba este personaje); y la roca de Simbad, se sugiere, es para Bloom la cama donde aguarda Molly ("Going to dark bed...")

El degradante discurso del falso aventurero todavía parece distorsionar uno más: el fervoroso relato de Otelo sobre sus viajes y proezas, gracias al cual ganó el amor de su llorosa oyente. En cambio, los celos del pobre Bloom sólo son parte de su rol en esta ópera urbana.<sup>8</sup>

8. La cita en el *Ulises*, pp. 248-49, t. 2. En el original, las pp. son 587-88. El libro de Frank Budgen es *James Joyce and the Making of Ulysses* (London, 1934, pp. 257-58). Sobre este episodio hay también información en Stanley Sultan. *The Argument of Ulysses* (Ohio State University Press, 1964).

## IX

*El gato y el diablo*<sup>9</sup>

A Stephen Joyce

10 de agosto 1936

Mi querido Stevie,

Villers s/Mer

Te envié hace unos días un gatito lleno de bombones pero tal vez no conoces la historia del gato de Beaugency.

Beaugency es un viejo pueblito en una orilla del Loire, el río más largo de Francia. Es también un río muy ancho, para Francia, al menos. En Beaugency es tan ancho que si quisieras cruzarlo de una orilla a otra tendrías que caminar por lo menos mil pasos.

Hace mucho tiempo, cuando las gentes de Beaugency querían cruzarlo, tenían que hacerlo en un bote porque no había puente. Y no podían levantar uno ellos mismos ni pagarle a alguien para que lo construya. ¿Qué podían hacer entonces?

El diablo, que nunca deja de leer los periódicos, se enteró de esta triste situación y después de acicalarse se presentó donde el señor alcalde de Beaugency, quien se llamaba Don Alfredo Byrne. Este señor alcalde era también muy dado a acicalarse. Vestía una toga colorada y llevaba siempre una gran cadena de oro alrededor del cuello, incluso cuando se quedaba dormido en la cama con las rodillas en la boca.

El diablo le dijo al señor alcalde lo que había leído en el periódico y añadió que él podría construir un puente para la gente de Beaugency de manera que pudieran cruzar el río tan a menudo como quisieran. Dijo que podía hacer un puente tan bueno como nunca se había hecho, y que le bastaba una sola noche para ello. El alcalde le preguntó cuánto quería por hacer semejante puente. Nada de dinero, dijo el diablo, todo lo que pido es que la primera persona que cruce el puente me pertenezca. De acuerdo, dijo el señor alcalde.

9. Esta carta-fábula fue escrita por Joyce para Stephen Joyce, su nieto, en 1936 y fue publicada por primera vez en 1965, Londres, Faber and Faber. Para esta traducción he tenido a la vista la hecha al francés por Jacques Borel (Callimard, 1966).

Cayó la noche. Toda la gente de Beaugency se fue a la cama y durmió. Vino la mañana. Y cuando se asomaron a las ventanas, gritaron: ¡Oh, Loire, qué bello puente! Y, en efecto, veían un bello y firme puente de piedra tendido a través del ancho río.

Toda la gente bajó corriendo hacia la entrada del puente y se quedó mirando el otro extremo. De pie, al otro lado del puente estaba el diablo, esperando por la primera persona que lo cruzara. Pero nadie se atrevió a cruzarlo, por miedo al diablo.

Se oyó entonces un sonido de cornetas —que era la señal para que la gente se callara— y el señor alcalde Don Alfred Byrne apareció en su gran toga colorada y con su pesada cadena de oro alrededor del cuello. Llevaba un balde de agua en una mano y bajo su brazo —el otro brazo— cargaba un gato.

El diablo dejó de bailar cuando vio al alcalde desde el otro lado del puente y preparó su largo catalejo.

Toda la gente se hablaba a la oreja y el gato miraba hacia el señor alcalde porque en el pueblo de Beaugency estaba permitido que los gatos miraran de frente a un alcalde. Cuando se cansó de mirar al señor alcalde (porque incluso un gato termina cansado de estar mirando a un alcalde) empezó a jugar con su pesada cadena de oro.

Cuando el señor alcalde llegó a la entrada del puente cada hombre retuvo el aliento y cada mujer retuvo la lengua.

El señor alcalde puso al gato en el puente y, rápidamente, ¡paf! vació el balde de agua.

El gato que estaba ahora entre el diablo y el balde de agua se decidió de inmediato y corrió con las orejas gachas atravesando el puente hacia los brazos del diablo.

**El diablo estaba caliente como el mismo diablo.**

*Messieurs les Balgentiens*, gritó desde el extremo del puente, *vous n'etes pas de belles gens du tout! Vous n'etes que des chats!* Y le dijo al gato: *Viens ici, mon petit chat! Tu as peur mon petit chou-chat? Tu as froid, mon pau petit chou-chat? Viens ici, le diable t'emporte !On va se chauffer tous les deux.*<sup>10</sup>

Y en un tris se fue con el gato.

UNMSM

10. En francés en el original.

Y desde aquel entonces la gente de ese pueblo es conocida como "los gatos de Beaugency".

Pero el puente está allí aún y hay niños paseando y corriendo y jugando sobre él.

Yo espero que esta historia te guste.

Nono.

P.D. El diablo generalmente habla un lenguaje llamando diablablá que él mismo hace mientras camina solo, pero cuando está muy molesto puede hablar perfectamente un francés muy malo, aunque quienes lo han oído dicen que tiene un fuerte acento de Dublin.

## X

Algunos de los personajes de *Finnegans Wake* que se deben al español:

Loper de Figs	(440.17)
Sin Showpanza	(234.6 )
donkeyschott	(482.14)
El Monte de Zuma	(339.33)
Attahilloupa	(339.32)
garcielasso	(423.2 )

Son, claro, Lope de Vega, Sancho Panza, con una alusión a Bernard Show, Don Quijote, que incluye el juego con burro, Montezuma, Atahualpa y Garcilaso el Inca. Hay cinco mil personajes en el libro, y los que remiten al español son muy pocos (en otra página Cervantes es aludido como "servant"), de acuerdo al índice de personajes que ha hecho Adeline Glasheen.<sup>11</sup> Santa Rosa de Lima aparece en una exclamación: "por Santa Rosa" (264.24) al describirse un paisaje primaveral junto al río. Aparecía en una lista paródica de Santos en el *Ulises* ("Hermano Luis Bellicosus y santas Rosa de Lima y de Vieterbo"). La ocurrencia de Garcilaso es más curiosa: "I regret to announce, after laying out his littererey bed, for two days she kept squealing down for noisy priors and ba-

11. A. Glasheen, *A Second Census of Finnegans Wake, An Index of the Characters and Their Roles* (Northwestern University Press, 1963).



de Anna Livia, y, más reputado al fin y al cabo, recorre el libro más tiempo.

De los personajes, evidentemente Anna Livia Plurabelle es el que suscita el mejor arrebató lírico del discurso. En el capítulo I.8, entre las páginas 196-216, las dos lavanderas se cuentan y se cantan como en una chismografía picante su historia. Esta epifanía del habla supone también una voz simbólica: desde la O inicial, Anna es el Delta, la Mujer, y las dos lavanderas que lavan "los trapos sucios" en cada orilla del Liffey son el árbol y la piedra. Joyce llamó a esta sección un "mamafesta" sobre su "zeroína".<sup>13</sup>

O Heir, en su glosario, corrige la idea de que Anna significa río; más bien, nos informa, implica agua. Anna dice: "My leaves have drifted from me. All. But one clings still. I'll bear it one me. To remind me of. Lff!" Liffey, el río de Dublin (Black Pool), proviene de hierba. "Lff" sugiere Life (hierba en irlandés), Liffey (el río), leaves (hojas) y, así mismo, life (vida).

Anna conocerá en el texto una serie de transformaciones: analytical, Havana, propagana, manna, annyma, annaversary, annusual, Annybody, Anonymus, entre muchas más. En su valioso censo del libro, Adaline Glasheen incluye un cuadro que lista las transformaciones equivalencias de los personajes: "Who is who when everybody is somebody else". Anna es Mrs. Finnegan, pero es también la Luna, el río Liffey, Eva, María, Mrs. Lot, Pandora... Todos los ríos y todas las mujeres: Agua Viva Másbella.

## XI

### O

¡dime todo  
sobre Ana Livia! Quiero

oír todo acerca de Ana Livia. ¿A Ana Livia conoces, no? Sí, por supuesto, todos conocemos a Ana Livia. Cuéntame todo. Dímelo ahora. Vas a morir cuando lo sepas. Digo, vamos, cuando el vejete se alocó e hizo lo que tú ya sabes. Sí, ya

13. Es bastante útil el libro ya citado de William York Tindall (1969).

lo sé, avanza. El lavado deja, déjate de chapotear. Remán-gate las mangas y afloja el rollo. No me des topetazos —¡guarda!— cuando te inclines. Fuese lo que fuese lo que quisieron triar, él trió a dos en el Parque Perverso. El es horrenda aguavieja reptileando. ¡Mira, su propia camisa! ¡Contempla toda su inmundicia! El aguaje renegro contra uno devuelve y traspasa y fomenta desta hora septenaria última. ¿Cuántas van, o es que me imagino yo las lavaba? ¡De memoria conozco los lugares de los que le place zalirrr, cancanalla diablínrío! Escaldándome la mano y mi hambre hambreado con tal de enseñar sus trapos sucios en público. Rebúllelo bien en tus combates y desmúgralo. Mis muñecas se enmohan estregando manchas del moho. ¡Toda esta miseria al agua y encima las gangreras del pecado van a ella! A fin de cuentas, ¿por qué tal cuento rabón sobre el Bestial Mandadero? ¿Y cuánto tiempo estuvo a piedra y lodo empozado? Anoticiaron bien de lo que hizo, metejones inquisidores, al Rey Malfiero Hunfredo, como destilador ilícito y todas sus otras mañas. Pero el tiempo-tiempo atenderá. Bien a él lo conozco. Temple arisco con nadie amansará, Mas aunque rebulla, lo mismo baja la mar. ¡Oh, el escabroso caballoviejo! Con trimonio mixtionando y amorrr ejecutando.<sup>14</sup>

Austin, febrero, 1982

14. Esta overtura de Anna Livia Plurabelle (FW, 196) ha sido traducida por Cecilia Bustamante para este homenaje. Se ha tenido a la vista la traducción al francés que firma Beckett y fue hecha en equipo (publicada en *La Nouvelle Revue Francaise*, N° 212, 1931), si bien ésta es necesariamente distinta. Cecilia Bustamante me alcanza esta posdata: "Traduciendo ALP: Giran, corren, palabras prismas desde el génesis, liberando nuestra historia, el espíritu de la lengua que fluye y nos habla y regresa circundante a fondo desgajando guijarros, arenillas, ínfimas burbujas de oxígeno que se abren enrojando la madre del río que se muestra latente, conjurado en la contemplación de su clave mágica imagus mundi revelando negra ola, espumante orilla, trópel musical y perfecto de una existencia infinita. Pluralmente bella discurre viva".

## POEMAS / PABLO ARMANDO FERNANDEZ

### TANKA DE IDENTIDAD

*He visto el mundo  
y de él guardo una imagen:  
confusa multitud  
siempre en acecho.*

*Conocer cierta gente  
me ha hecho sospechar  
que ser distinto  
es otra adecuación.*

*El complicado mundo  
simplificó mi vida.  
La gente simple  
complicó mi mundo.*

## PARABOLA

Mi madre quiere que yo sea feliz, quiere  
 que sea joven y alegre;  
 un hombre que no tema el paso de los años,  
 ni tema a la ternura ni al candor  
 del niño que debiera ser  
 cuando voy de su mano y la oigo repetirme  
 —para que no lo olvide— estas y otras nociones.  
 Mi madre no quisiera avergonzarse de mí.

Mi madre quiere que no mienta, quiere  
 que sea libre y sencillo.  
 No quisiera verme sufrir  
 porque el miedo y la duda  
 son males que padecen los adultos  
 y ella quiera que yo sea su niño.

Cualquiera que nos viese  
 no la comprendería: en edad coincidimos  
 —no quiere que lo diga—  
 aunque ella me dio vida  
 cuando tenía los años que tengo hoy.

Podríamos ser hermanos, ella un poco mayor.  
 Podríamos ser amigos: su memoria y la mía  
 corresponden a un tiempo en que ambos fuimos jóvenes.  
 (Yo era menor, pero recuerdo verla cantar feliz  
 entre sus hijos, compartir nuestra infancia).

Mi madre quiere verme luchar a toda hora  
 contra el dolor y el miedo.  
 Sufriría si supiera que a mi edad,  
 la de ella entonces cuando me dio a la vida,  
 yo soy su viejo padre y ella mi dulce niña.

## EL CUBO ENCINTA DE LA PIRAMIDE, ESCULTURA VIRTUAL DE EMILIO RODRIGUEZ LARRAIN

*[El 21 de septiembre de 1978, Equinoccio de Otoño en el hemisferio norte, una escultura de Rodríguez Larrain fue largada desde un barco a las aguas del mar Mediterráneo. A simple vista se trataba de un pesado cubo revestido de mosaicos rosados y blancos, de 0,55 m. de arista y 186 kg., que se balanceaba del extremo de una troclea sobre aguas de un azul turquesa, una mañana espléndida. El yate se detuvo en un punto cercano al cabo Creus, Aphrodisium según su antiguo nombre, y es allí donde ocurrió el último acto del proceso de elaboración de esta pieza inhabitual, destinada a vivir una larga latencia en los fondos oceánicos hasta que el azar la revele y complete su sentido. El cubo fue arrojado al mar en presencia de marinos, amigos y operarios que habían ayudado a Rodríguez Larrain en su elaboración. Se hundió verticalmente, orientado por una aleta metálica, y hoy yace a 400 metros de profundidad, en el Golfo de León. Estas son las notas del autor del cubo. (Rodolfo Hinostroza) ]*

MODO DE EMPLEO DE LA ESCULTURA VIRTUAL DE EMILIO R. LARRAIN ←

EL CUBO EN CUNTA DE LA PIRÁMIDE (ESCULTURA VIRTUAL) LO "ENTERRAREMOS EN EL MAR" MEDITERRÁNEO, NO LEJOS DE CABO CREUS (APHRODISIUM) EL 21 de SETIEMBRE DE 1978 PARA QUE SEA DESCUBIERTO EN ... EL FUTURO.

LA ARQUITECTURA DE MI CUBO EN CUNTA, DE LA "BOÏTE" EN HORMIGÓN ARMADO QUE ENCIERRA EL ÚTERO DE LA PIRÁMIDE, ESCULTURA UTERINA, HA SIDO ESTUDIADA CON UN PUNTO DE RUP-TURA ESCOGIDO DE ANTEMANO PARA LLEGAR A DESALOJAR, DAR A LUZ, SIN DIFICULTAD, LA ESCULTURA "ETERNIZADA"

CUANDO SERÁ DESCUBIERTO

a) RETIRAR LOS COLLARES DE HIERRO, ZINC Y CUERO QUE CIENEN EL CUBO

- b) SUSPENDER EL CUBO DEL PERNO CENTRAL.
- c) ESTO ~~QUE~~ HARÁ QUEBRAR LA PARED SUPERIOR DEL CUBO DE UNA MANERA ATINADAMENTE CALCULADA PARA QUE NINGÚN MAL SEA CAUSADO A LA PIRÁMIDE
- d) RETIRAR EL ÚTERO ...

.....  
" (ALLÍ DONDE REPOSARÁ LA ESCULTURA VIRTUAL, AQUEL LUGAR SERÁ UN "DESEO" DEL ESPÍRITU, UN CONTRASEPULCRO) " ←

.....

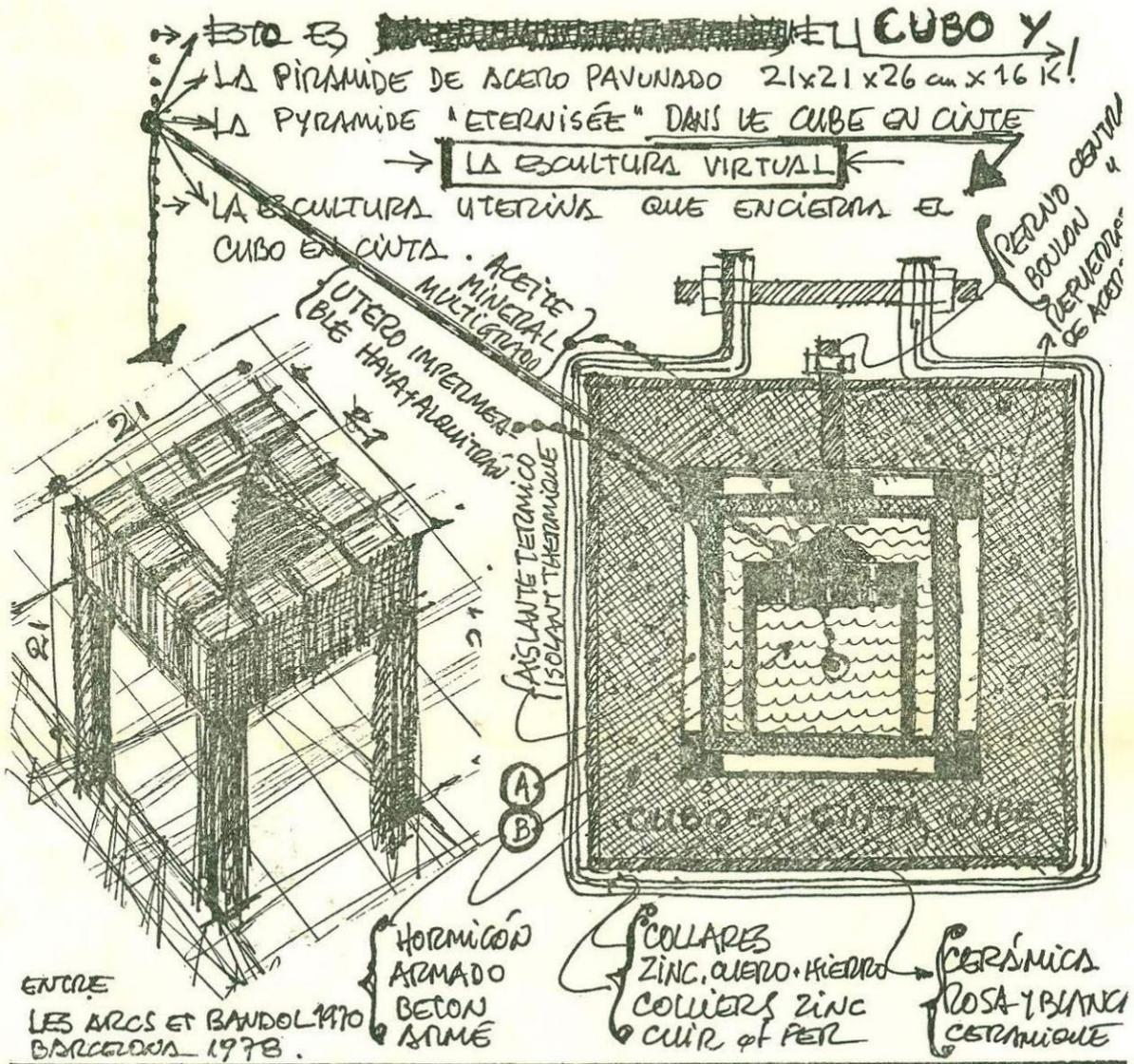
DESPUÉS DE AÑOS DE PREPARACIÓN TERMINÉ MI CUBO EN CINTA MI BOTTE À PHÉNOMÈNES. EL CUBO ESTÁ PREÑADO DE UNA DE MIS PIRÁMIDES DE ACERO PAVONADO (21x21x26cm x 16kg)

ESCALPURA "ETERNIZADA" DENTRO DE UN ÚTERO IMPERMEABLE EN EL CUAL REPOSA "FLOTANDO" EN ACEITE MINERAL "MULTIGRADO" SUPER CONCHA.

EL ÚTERO ES EN MADERA DE HAYA INTERIOR Y EXTERIORMENTE IMPERMEABILIZADO CON MATERIAS PLÁSTICAS Y PAPEL ALQUITRANADO SOLDADO AL FUEGO. EL CUBO ESTÁ CONSTRUIDO ALREDEDOR DE ESTE ÚTERO CON PAREDES DE 12 cm. DE ESPESOR DE HORMIGÓN ARMADO REVESTIDAS CON MOSAICOS ROSA Y BLANCO LLEGANDO A MEDIR 55 cm. DE LADO (+0-1/8 M<sup>3</sup>) POR 186 Kg. DE PESO. CUENTA ADEMÁS CON DOS COLLARES (O ABRAZADERAS) DE HIERRO, CINC Y CUERO. ESTE OBJETO (ESCALPURA VIRTUAL) IRÁ A REPOSAR

POR 400 M. DE PROFUNDIDAD EN EL GOLFO DEL  
LEÓN. ALLÍ DONDE RESULTA DIFÍCIL HACER DES-  
LIZAR NUESTRA IMAGINACIÓN, EN MEDIO DE TANTA  
CALMA ABRIRÁ SU CAMINO EN LAS TINIEBLAS MI  
#3 CULTURA UTERINA DE COLLARES DE HIERRO. REDU-  
CIÉNDOLA NASTÍ AL SILENCIO, CLAUSTRÁNDOLA EN UNA SOLE-  
DAD ABSOLUTA, TERMINARÁ POR REENCONTRAR EL MUNDO.  
MI CUBO LO CONSIDERO COMO UNA "BOTTE À PHÉNOMÈNES"  
QUE MÁS ALLÁ DEL "ARTE" ALCANZARÁ LOS ATRIBUTOS QUE  
LE CONFIERO. AHORA ES UNA NOSTALGIA. CUANDO LO ENTE-  
RRANEMOS EN EL MAR, UNA VIRTUALIDAD.

#3 EL CUBO EN CINTA DE LOS COLLARES DE HIERRO FLORECE AL  
INTERIOR, #3 NATURALEZA CONQUISTADA ←



ESCULTURA "ETERNIZADA" DENTRO DE UN ÚTERO IMPERMEABLE EN EL CUAL REPOSA FLOTANDO EN ACEITE MINERAL MULTIGRADO... (SUPER CONCHA).

\* "MON MIE ET MOI NOUS NE SOMMES PAS ENSEMBLE LE MOTIF D'UNE SERVITUDE"....

LABORANTO  
 Los Arcs 1970  
 Barcelona 1978

MUÍ DÓNDE RESULTA DIFÍCIL DESLIZAR NUESTRA IMAGINACIÓN, EN MEDIO DE TANTA CALMA ABRIÉN SU CAMINO EN LAS TINIEBAS MI ESCULTURA UTERINA DE COLLAPES DE HIERRO.



# CALIENTE CAUENTE

*Sensacional mano a mano*

★ NEW YORK

★ PARIS

POR UNICA VEZ EN MEXICO



*un espectáculo  
atrevido como la vida,  
tierno como una lágrima,  
humano como el arte!*



★ LONDRES

Por Venezuela

**CARLOS ZERPA**

*y su  
patriamorfosis*

en la tradicional escuela de san carlos  
martes 19 de enero del 82 a la 1 p.m.  
enap-unam av. constitución 600, xochimilco, d.f.

Por México

**NO - GRUPO**

*con su  
montaje de momentos  
plásticos*

en el sagrado recinto del museo de arte moderno  
Jueves 21 de enero del 82 a las 8:30 pm.  
bosque de chapultepec, México, d.f.



UNMSM



## LATIGAZOS EN EL TEMPLO: UNA ENTREVISTA A CARLOS ZERPA / MIRKO LAUER



ARLOS Zerpa es un *performer* venezolano que ha logrado vincular un género que llegó al continente como importación vanguardista con una zona de la realidad latinoamericana tan específica como las adiposidades sociales del pintor Botero, la politiquería esencial que retrata Joao Cámara o la cursilería porteña que escribe Manuel Puig. Sus violentas apariciones, que duran unos treinta minutos, sirven para revelarnos la dimensión de locura —en el más patológico de los sentidos— que puede estar alojada en ámbitos como la música romántica latina, en la visión “de masas” latina del amor mesocrático de las ciudades, en las formas de religiosidad popular manipuladas por las iglesias, y en general en el universo de formas, hábitos y prácticas que los medios masivos han convertido en una “metarrealidad” cotidiana.

En un texto reciente Elsa Flores ha identificado algunas de las líneas centrales de la creatividad de Zerpa: la crítica del mundo mágico-religioso “que converge con una concepción del mundo donde se une a los fetiches del consumismo”, la crítica a la noción de patria como “gran manto homogenizador que borra las desigualdades de todo tipo”, la crítica a un fetichismo de los objetos donde “*tener* reemplaza a *ser*”, y la crítica al mito *de* Bolívar (la bandera) y *del* bolívar (la moneda). C.Z. está en este trabajo desde los años sesen-

ta, al inicio exclusivamente como diseñador gráfico, luego también como artista postal y artesano de unas cajas a lo Cornell. Pero es con el *performance* que Zerpa pasa de representar a tratar de subvertir la realidad de manera directa.

Zerpa es hipnótico porque se inmola él mismo en el proceso de su crítica: por eso él mismo también es el vendedor de falsas esperanzas en *C.Z. el enviado de Dios*; él es el predicador de la divina Coca-cola en *Yo soy la patria*; él es el asesino potencial, el romántico realmente existente, el imbecil histórico y violento de *Ceremonia con armas blancas*. Gracias a eso C.Z. convierte al espectador en un cómplice, le muestra su otro lado de víctima del *pathos* bolerístico, de fascista eventual, de lumpenauta, de defensor de la fe verdadera o de secreto hierofante de la superstición. En este juego de no ser y de ser Zerpa alcanza una ambigüedad radical, que le permite ya no sólo articular un lenguaje, sino también utilizarlo de manera positiva para una desgarrada comunicación.

Refiriéndose al trabajo de otro *performer* radical, el chileno Carlos Leppe, Nelly Richard hace una evaluación de lo que puede ser esa ambigüedad: "la pose como disfraz óptico de un cuerpo otro y ficcional, el maquillaje como enmascaramiento, el travestismo como ilusionismo... cuerpo reactivo a toda verdad, a toda profundidad o penetración psicologizante, como cuerpo enteramente cifrado para la mirada/su falacia". Nosotros quisimos suspender esa ambigüedad por un instante, en la entrevista que va a continuación, realizada en México, en 1981, con ocasión del encuentro "Identidad y artes visuales" en el Foro de Arte Contemporáneo, donde Zerpa llevó su *Ceremonia con armas blancas*, presentada ya en ese mismo año en Caracas y Nueva York.

¿Alguna vez has matado?

Sí.

¿Cuándo?

Como a los 18 años. Maté un conejo. Lo colgué de las patas traseras y le di un golpe de karate en el cráneo. También he matado gallinas, torciéndoles la cabeza, metiéndoles detonantes en el pico y volándoles la cabeza. En un *performance* que acabo de hacer en Caracas, amarré una gallina por las patas con una cuerda a un poste, por la cabeza

a otro. Levanté lentamente un cuchillo de carnicería y todo el público gritaba "no, no la mates", pero yo me di cuenta de que todos querían que la matara; entonces no me limité a matarla de una muerte rápida, sino que la asesiné. Empecé a golpearla con el cuchillo para hacer que sufrieran ella y el público. Con la sangre me pinté el cuerpo y a un amigo que estaba trabajando conmigo, disfrazado de mujer, todo vestido de blanco, representando la pureza, le pinté la entrepierna de rojo, como una menstruación, y después la gallina descuartizada se la tiré al público y lo manché de sangre.

*¿Y te atreverías a asesinar a una persona en un performance?*

Mira, hay un terrible impedimento de orden moral que yo tengo. Hay cosas morales que todavía no he logrado... superar, diría yo.

*¿Es por eso que no mataste al conejo esta vez en tu performance aquí en el Foro?*

No.

*¿Y por qué no lo hiciste?*

No maté a este conejo en el *performance* porque me cayó simpático; lo vi antes del acto y entablé con él una relación amistosa. Fue por eso. Pedí conejo muerto y me lo imaginé muerto. Lo pedía degollado, sin pies; me lo trajeron vivo, con pies. Cuando lo vi me agradó tanto que no lo pude matar. Pero si no se hubiera formado esa relación amistosa en ese momento con el conejo, tranquilamente lo hubiera matado. Pero hay, además, una cosa interesante en este trabajo: me interesaba poner a la gente en tensión, que pensara que lo iba a matar, y luego no matarlo. En ese momento la piedad me interesó como un recurso, pero en otro ritual que yo haga, tranquilamente lo mato.

*¿Una piedad igual a la que tuviste con el televisor en tu performance de Medellín 1981?*

Esa fue otra piedad, más que con el televisor, con la persona que me lo había prestado. Esa persona me pidió de todo corazón que no le rompiera el aparato porque a él le gustaba muchísimo. Pero por el televisor en sí no, y ni siquiera por las personas a las que les podía haber caído encima, te lo digo.

*Hay dos opiniones que me gustaría que comentas. Una de Medellín, donde después de ver tu trabajo una persona (historiadora del arte) me dijo: "Ese Zerpa es un enfermo, seguramente tiene dentro algo que lo tortura horriblemente". Y aquí en México una persona luego de ver tu performance, dijo: "Ese Zerpa a lo que se dedica realmente por lo bajo es a la misa negra". ¿Qué piensas de eso?*

Que es muy interesante. También me han dicho que un demonio se ha posesionado de mí, que estoy endemoniado, o que soy verdaderamente un enfermo mental. Pues sí, por qué no. Yo lo asumo. Dentro de mí hay una parte de ser terrible y creo que muchos la tenemos, para no exagerar diciendo que todo el mundo la tiene, aunque podría decirse que sí. Lo que pasa es que algunos la asumen y otros no. Yo personalmente me creo capaz de todo.

*¿Eso es porque en uno de tus trabajos eres El enviado de Dios?*

Y ahora mismo también. Sí, yo soy El enviado de Dios.

*¿Y te regresa toda esa violencia que desatas o generas?*

Si

*¿Y cómo lo adviertes?*

En cartas que me han enviado, en comentarios recibidos, en vetos por parte de personas que manejan la cultura en mi país, en oposición y agresiones fuertes que he tenido de parte del clero venezolano. Han pedido mi excomunión, cosa chistosa, porque es algo que a mí no me interesa, es como si me prohibieran la entrada a un club al que nunca he tenido acceso, o sea que me importa un comino. Pero una vez me ocurrió una cosa en Bogotá y otra en Valencia, mi ciudad, y ambas me aterrorizaron. En Bogotá, en medio de un *performance* que se llama *Yo soy la patria* una persona se sintió ofendida entre el público porque yo estaba destrozando santos. Se metió a escena muy agresivo y tuve que golpearlo, gritarlo y tirarlo al piso. Pero al mismo tiempo me sentí realmente aterrado. Luego en mi ciudad un fanático de la bandera nacional al ver que yo la cogía se reventó los botones de la camisa, se la quitó y me gritó: ¡coño! ¡con la bandera nacional no te metas! Se metió a escena y también allí me aterroricé. Vi que él y yo éramos capaces de todo. Le dije que si daba un paso más yo lo descuartizaba, que viera el trabajo entero y opinara al final. Entonces se sentó y acabó de ver el trabajo.

*Acabas de decir dos veces se metió a escena, lo cual inmediatamente evoca un contexto teatral y levanta la pregunta ¿Cuál es el estatuto que le das a tu trabajo en relación a la plástica? ¿Por qué estás circulando entre pintores de caballete, como en el fondo lo son la mayor parte de los asistentes a esta muestra?*

Mira, hay una suerte de cápsula invisible de la cual estamos rodeados. Es como nuestra zona privada que no nos gusta que nos violen. Todos los animales la tienen y la demarcan claramente. También el hombre; la gente tiene su casa o su lugar, donde no permite que vayan determinados individuos. A mí me gusta jugar con estos recintos sagrados y lo que es el templo; por eso siempre demarco el piso del lugar en que estoy trabajando, porque demarcándolo le creo a las personas que están viéndolo una prohibición. Les creo un espacio que les está diciendo "de allí en adelante no me puedo meter" y a la vez sienten que de allí en adelante yo no voy a pasar, porque es espacio de ellos. Entonces mi ventaja está en que sí puedo yo burlar el espacio de ellos...

*¿Lo haces?*

Sí, sí, lo he hecho muchas veces y no les permito a ellos hacerlo, salvo que yo así lo desee.

*Trabajas, pues, desde un "espacio sagrado". ¿Aspiras a trabajar en un templo alguna vez?*

¿En una iglesia? Sí, me gustaría.

*¿Cómo lo imaginas?*

Caramba, en este momento no sé, pero creo que iría por los extremos. Haría una cosa completamente terrible, terrible, terrible como la profanación de ese mismo templo, o por el contrario haría algo tan completamente bello que haría que las personas que concurrieran a ese lugar sintieran que el rito que ofrezco es mucho más bello que los que siempre se han presentado allí.

*Satánico deseo. ¿Eres consciente de algunas de las relaciones de tu trabajo con la magia negra?*

Sí, y te digo por qué: porque he leído cosas de magia negra, sobre todo de magia negra popular. Aparte de eso he asistido a misas negras, he tenido relación con brujos, con curanderos, con un hechicero, con yerbateros, con las mil cosas que te puedas imaginar. He estado en contacto con ellos para ver primero cómo manejan ellos a la persona,

para aprender qué palabras utilizan, cómo son sus frases y de qué manera se desenvuelven. De ellos he aprendido mucho. Pero lo que yo presento son versiones de cosas vividas por mí o presenciadas.

*¿Eres ateo?*

Yo soy un hombre de muchas contradicciones. Muchas veces creo que soy ateo y muchas otras que creo en Dios. La moral me impide que crea en un Dios y la moral me impide que no crea en un Dios; vivo esas contradicciones. Pero no me interesa en este momento de mi vida estar definiendo cuál es el Dios que busco y en qué creo...

*Sin embargo los "extras" mudos de tus performances son imágenes del culto religioso. ¿Qué significan puestas allí?*

Ah, sí, perfecto. Te digo que soy anticatólico, te lo puedo decir así pues estoy convencido de que esa gente ha malogrado mucho mi vida. En otra época fui católico ferviente, devoto y, hasta di clases de catecismo, me supe la Biblia por párrafos enteros.

*¿Y los símbolos de la religión nacionalista?*

Mira, en mi país hay un culto hacia la bandera, el escudo y el himno nacional, que estoy convencido van a la par del mismo culto católico. Hay una fetichización completa, más aún, hay la prohibición total por parte del Estado de que se utilice dicha bandera para cualquier acto que no sea oficial. Al momento que la bandera está ondeando uno tiene que quitarse el sombrero si lo lleva puesto, y más aún, piden que uno salude a la bandera de pie; el himno nacional es transmitido obligatoriamente tres veces al día, completo, por todas las radios y los televisores del país. Si un militar llega a ver a una persona con la bandera puesta en el cuerpo haciendo uso de ella, va a juicio militar y prisión.

*Sin embargo José Gregorio Hernández nunca se podrá quitar él el sombrero...*

Hay dos imágenes de José Gregorio sin sombrero. Yo las vi. Yo las descubrí.

*¿Cuándo lo conociste y cuáles son tus relaciones con él?*

Esa es una historia interesante. A mí no me interesaba José Gregorio. Era gris, y demasiado triste como para trabajar con él. Por un lado es interesante ver que el santo regional, el santo venezolano, es el santo típico que a todos

los países latinoamericanos les permite tener la Iglesia Católica, como una prolongación del culto, y para poder tener agarrada a un poco más de gente por allí. Descubrí a José Gregorio Hernández como personaje interesante en mi primera ida a Bogotá, cuando subía a aquella montaña y tuve la sorpresa de encontrar que junto al Cristo de Montserrat, en una estampa, en un paisaje chino, y flotando en una nube entre lentejuelas, estaba el Dr. José Gregorio Hernández, volando. Me causó una sorpresa enorme descubrir al José Gregorio venezolano en esa montaña de Bogotá y después de ver esa iglesia inmensa me di cuenta de que este personaje ya estaba siguiendo la ruta de Bolívar por Sudamérica. Entonces comencé a utilizarlo, como un elemento de penetración cultural venezolana en los otros países. Sin embargo ahora lo llevo hasta México.

*¿Y qué pasa cuando el Dr. J.G.H. se pone la bata blanca? ¿Qué pasa cuando cura?*

José Gregorio Hernández se les aparece a las personas enfermas, los cura, los opera y los doctores luego descubren que falta el riñón que estaba dañado. Han sido operados y están sanos. Este es un fenómeno bastante interesante y es lo que ha creado el culto. Lo interesante es ver cuáles son los límites, hasta qué punto hay seriedad en esto, o en las vírgenes que le llevan o en los fantasmas o en los aparecidos. Y hasta qué punto la mente es tan poderosa e incontrolable que puede materializar a un personaje o hacer que desaparezca un riñón del cuerpo de un hombre. Honestamente te digo que a mí me encantaría tener un poder de tal tipo, poder hacer aparecer y desaparecer objetos, poder zafarme y aparecerme yo mismo; enriquecería mucho mi *performance*.

*¿Y cuál es tu medicina para el público? Gregorio aparece con traje negro o con bata blanca; tú apareces de mameluco negro y lentes "lolita". ¿Qué haces tú con los espectadores?*

Yo creo que les muevo un poquito adentro, y esa es la parte que a mí me interesa. Se establece una relación de sadomasoquismo entre el público y yo. Disfruto mucho de eso, disfruto viendo cómo la gente se aterroriza ante mi presencia, cómo se conmueve, cómo puedo dominarlos, atraparlos, tenerlos en mis manos. Aparte de ese placer inmenso que experimento en ese momento, también está lo otro: el

juego político de hacer que la gente se dé cuenta de algunas cosas, o al menos eso es lo que pretendo. En mi afán por desmoralizarme busco que el público también se desmoralice, en el buen sentido de la palabra. Quiero que la gente se quite tonterías de la cabeza, que rompa el tabú, que me vea un poco como un espejo, que descubran que ellos también quieren que yo me corte, que quieren que los corte a ellos y quieren que mate al conejo. Cuando ellos se descubran y les cause sorpresa ese sentimiento que han encontrado dentro de sí, y ello los atemorice, al descubrir que también son asesinos potenciales, tal vez logre lo que busco.

*Una de tus performances se llama A cada cual su santo propio. ¿No hay en tu obra una complacencia subyacente con los santos de la cultura de masas? ¿Una complacencia esteticista, una cariñosa complacencia con el kitsch?*

Mira, yo soy muy barroco. Me encantan los objetos, me fascinan. A mí los espacios vacíos me aterran. Las paredes tienen que tener cuadros, las mesas tienen que tener objetos y me divierto viendo muchos objetos juntos. Pero no el kitsch: no me agradan los objetos de mal gusto, los desprecio. En este sentido mi visión es algo artística, estilística: siempre elijo las cosas de buen diseño, las cosas funcionales y agradables a la vista. Pero es cierto que tengo algo de un culto a la tecnología: me fascinan los televisores, no lo que pasa por el televisor, sino el televisor en sí, la t.v. a colores, el video, el laser...

*¿Esa no es básicamente una afición venezolana?*

Sí, claro que sí, es parte de lo que es Venezuela. En Venezuela no hay casa, por pobre que sea, que no tenga un televisor. Hasta en las chozas de hojalata hay uno, lo cual habla de una propagación de ese culto. Además esa es una cosa muy bien estudiada por la gente que maneja el sistema: ponerle a cada uno un televisor en su casa. Pero eso ha sido muy bien aceptado por el venezolano, yo diría que a la par del béisbol...

*¿Y del whisky?*

Y del whisky. Y una nueva ahora, que son los viajes a Miami.

*Mirando tu carpeta de trabajos postales "Zerpatria 1978" es fácil deducir que lo tuyo no es un caso de diabolismo espontáneo, sino que tus performances marcan el punto al que has llegado dentro de una larga trayectoria en el no-ob-*

*jetualismo y la vanguardia. ¿En qué momento empezaste a hacer este trabajo de performance? Y repito una pregunta que dejaste colgada más arriba: ¿cuál es la relación con la plástica?*

Antes yo trabajaba con artes plásticas cien por ciento, yo era pintor, aunque no un pintor de caballete. He pasado por muchas cosas, una época hacía manchas, pero siempre he estado pegándole objetos a mi trabajo, pues siempre me llamó mucho la atención la posibilidad del relieve. Eso era más o menos en 1976. Hasta ese momento yo había estado trabajando con unos personajes que eran terribles, que eran seres en tres dimensiones y con los intestinos afuera, que utilizaban ropa plastificada de resina poliéster y fibra de vidrio. Pero cuando me fui a vivir a Italia ocupé un departamento muy pequeño que me impedía hacer esos trabajos. Además allí estudié diseño y me concentré en el trabajo de mesa de dibujo. De allí empecé un poco a rayar, a usar pinceles, a usar cuerpo, a emplear otra clase de relieves, a sacar móviles de mi propio cuerpo. Luego empecé a trabajar fotografía, y descubrí el cine. Descubrí que yo podía hacer cine de Super8. De allí parte una relación interesante con mi trabajo actual: había un personaje que yo necesitaba que saliera en la película, que hacía una especie de ritual, y yo no tenía actor que lo hiciera. Puse la cámara en mano de mi compañera y me puse a hacer yo mismo el ritual. Cuando vi la película me di cuenta que esas mismas cosas las podía hacer en vivo, que era cosa de atreverse.

*¿Y cómo fue que te atreviste?*

Me atreví a mi regreso a Venezuela. Había visto montones de *performers* y ninguno me satisfacía del todo. Pensé que podría hacer algo que me gustara más a mí, que estuviera más en mi onda. Nunca iba a conseguir, sin embargo, a nadie que hiciera las cosas exactas como yo las pensaba. Un día en un festival de Valencia me presenté en una plaza e hice mi primer ritual, que se llamaba *Señoras y señores buenas noches*. Trataba sobre la alienación.

*¿Cuántos has hecho desde entonces?*

Tengo más o menos treinta.

*¿Están registrados todos?*

Hay algunos grabados en video, de otros se han hecho películas, y están todos fotografiados.

## TRES PERFORMANCES DE CARLOS ZERPA

CARACAS, 1979:

Aparece el personaje y dice: sepan una cosa que es importante, y es que a este lugar le ha caído una profecía.../ Dice: hace un tiempo, en la tarde del 2º día escribí un poema que dice: hoy he muerto... morí porque era necesario, cubierto de lágrimas y lleno de mierda.../ Sé que no voy a volver al 3er día, porque los muertos como yo ya están muertos aun antes de nacer...// Traza los símbolos en el suelo con la tiza, hace la danza marcial y queda en una posición recta con los puños en los ojos/baja los puños desde los ojos a través de toda la cara y cuello hasta llegar al pecho con los puños invertidos./ Canta: perdona a tu pueblo señor (bis)/ Saca de su bolsa un paquete y lo desenvuelve./ Saca la figura en yeso del Dr. José Gregorio Hernández y lo coloca en el piso.../ muy lentamente Amarra con una cuerda la tiza al Dr. J.G.H. /Saca unas velas y las enciende... luego se pasea. /Dice: yo soy el que soy... el que era y que había de venir... heme aquí.../ Regala las velas a la gente/ Suena las campanas una a una alternándolas/ Se pasea sonando una de bronce... va y enciende la tv, comienza a pintar en un cartón la Bandera Nacional... utilizando los dedos a manera de pincel... color por color/ Los dedos se los limpia en los vasos llenos de agua... ahora cada vaso tiene un color./ Los vasos con agua coloreada conforman la Bandera Nacional... uno al lado del otro./ Saca las figuras restantes del Dr. J.G.H., las coloca al lado de la primera formando una línea/ Saca la caja de cigarrillos y los va pegando en el suelo, formando una textura... uno al lado del otro/ Luego se para sobre ellos/ Comienza a pegar las imágenes de papel del Dr. J.G.H. /Va y cambia el canal de la t.v./ Canta: cantemos al amor de los amores, cantemos al señor (bis)/ Saca una botella de Coca-cola/ Canta: Dios está aquí, venid adoradores, adoremos... abre la botella y pone el contenido en una olla, pone la botella vacía al lado de las figuras del sirvo de Dios, el Dr. J.G.H., toma la olla y haciendo un ritual la lleva al centro de la sala/ Dice: esta es mi sangre (y toma el refresco)/ Se quita lentamente la camisa, va y se pinta los labios mirándose al espejo/ Dice: este es mi cuerpo... pone en su cuello una banda ceremonial, la cual previamente ha

bendecido y besado; la banda cae sobre sus hombros/ Se pasea poniendo el espejo frente a los espectadores de manera que ellos vean su propia imagen/ Toma el t.v. y alzándolo sobre su cabeza en un acto solemne (como un cáliz) se dirige a la gente/ Dice: este es el cordero de Dios que quita los pecados del mundo/ Dice: señor yo no soy digno de que entres en mi casa, pero una palabra tuya bastará para salvarme. (*Yo soy la patria*, video-performance).

#### MEDELLIN, 1981:

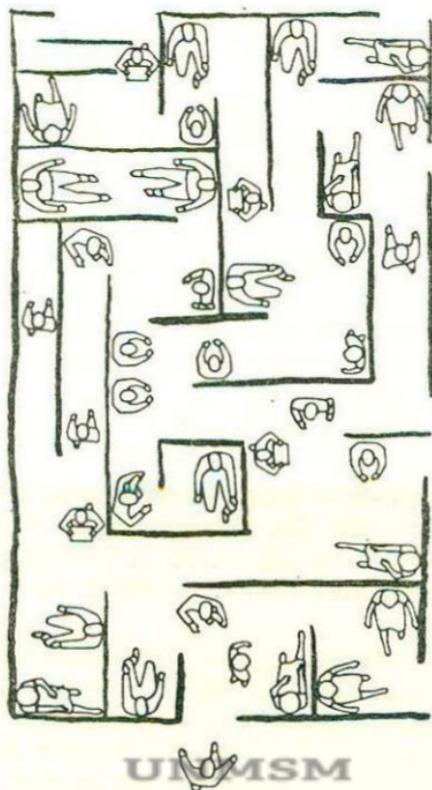
Aparece el personaje vestido de mameluco negro y lentes "lolita" sobre un tabladillo del Museo de Arte Moderno de Medellín, con un maletín negro en la mano/ Dice: yo soy Carlos Zerpa, el enviado de Dios y he venido a realizar unas curaciones con estos objetos/ Saca del maletín un enorme corazón de Jesús y varias efigies del Dr. J.G.H., el único santo venezolano/ Dice: este es el único santo venezolano/ Dice: aquí en estos objetos, en una ampolla, está su sangre licuada y luego solidificada, y no se volverá a licuar sino cuando haya paz en el mundo./ Procede a vender las ampollas de su sangre solidificada desde el tabladillo, mientras va explicando las virtudes curativas del producto (la gente, tímida al comienzo, se termina abalanzando sobre las ampollas)/ Sigue sacando unas efigies religiosas envueltas en papel periódico... suspendida la venta, se hace un silencio... el personaje ha estado envolviendo las efigies en papeles celofán con los colores de la Bandera Nacional, una por una/ Trae una gran bandera venezolana y una silla de director sobre la que se sienta para empezar a coser-bordar la bandera, mirando una cestita cilíndrica que también colocó en la parte delantera del tabladillo, con las efigies/ El personaje se pone de pie y destroza una por una las efigies de yeso, ante las que ya no reza/ En lugar de las efigies destrozadas coloca un aparato de tv./ El acto destructor se traslada a la silla de director, de la siguiente manera: 1 trozo de silla destrozado es envuelto en un pedazo de celofán y colocado sobre el "altar" frente a la t.v.; el personaje abre la cesta cilíndrica que contiene monedas, toma una cuchara y se mete algunas a la boca, dice en voz alta un día de la semana y se arrodilla ante la t.v./ Dice: lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado y domingo/ Cada día el mismo ri-

tual/ La destrucción se acelera/ Toma el t.v. y lo levanta sobre las cabezas del público para tirárselo encima/ Lo deja suspendido en el aire/ Dice: muchas gracias señoras y señores. (*Carlos Zerpa, el enviado de Dios, video-performance*).

### MEXICO, 1981:

Aparece el personaje vestido como en Medellín, ahora en el 2º piso del Foro de Arte Contemporáneo/Rodeado de: toca-cassettes, pequeñas mesas-altares, una vacía y la otra con un librito y una botella llena de cognac, un gran vidrio transparente, un cuadrilátero blanco trazado sobre la moqueta./ Lee: Querida señorita, le escribo la presente porque... bebe una copa del cognac... se pasea/ Enciende un toca-cassette, luego dos... suenan boleros tropicales./ Esta secuencia lectura-cognac-música se va repitiendo una y otra vez a lo largo del performance/ En un momento dado el altar empieza a llenarse de objetos sacros: el corazón de Jesús, las efigies del Dr. J.G.H., los cirios/Enciende los cirios uno a uno/ Lectura-cognac-música: "quisiera expresarle mi dolor por su rechazo..."/ Destrucción ritual de las efigies/ Lectura-cognac-música: "la herida de mi corazón..."/ Aparecen los puñales (su lengua lame las láminas)./ El personaje intenta suicidarse cortándose las venas, pero fracasa... la música sigue transmitiéndose por los cassettes... la botella se va vaciando/ La lectura pasa a ser una suerte de balbuceo, y el desplazamiento por el interior del cuadrilátero es un tambaleo/ Empieza a recorrer el perímetro marcado agitando los puñales y usándolos para amenazar todo: su vida, al público, al aire/ Se va haciendo evidente que el performer está borracho... "Si usted, señorita, me concediera tan sólo un poco..."/ Velocidad en los puñales/ Aparecen unas pinturas envueltas en papel: los pigmentos de la Bandera Nacional de Venezuela... embadurna una pared de amarillo, con trazo tembloroso de alcoholizado... Lectura-cognac-música... Avanza tambaleante hasta el gran vidrio apoyado contra la pared y lo destruye con un golpe de Tae Kwon Do... vuelve a beber y a pasearse clavando las dagas en bloques de madera y usándolas para amenazar disimuladamente al público/ Dice: señorita, cuando usted reciba estas líneas amorosas quizás yo.../ Trata de seguir embadurnando la Bandera Nacional, pero ya no puede: le falla el trazo,

y el trabajo queda inconcluso sobre pared, al lado del vidrio roto/ Lectura-cognac-música/ Cae al suelo borracho, entre los boleros de los tocacassettes que son encendidos y apagados una y otra vez/ Se levanta, se cae, se tambalea... todo el performance parece componerse cada vez más de diversas ceremonias y distintos rituales que se repiten una y otra vez hasta la náusea/ Hasta el momento en que saca un conejo de una caja ubicada bajo el altar central y se dispone a matarlo con una de las dagas... el público pide que no lo haga// El personaje deja la daga, baja la mano, agradece y se retira a vomitar la botella de cognac en el baño más próximo. (*Ceremonia con armas blancas, performance*).



EN LA MASMEDULA /  
ABELARDO OQUENDO,  
JOSE IGNACIO LOPEZ SORIA

DESAVENENCIAS CON MARTIN ROMAÑA

*Sobre Julius*, Por varias razones, la aparición de *Un mundo con cariño* para *Julius* fue un deslumbramiento. La primera de todas, por la peculiarísima forma en que estaba contada la novela. Fresca y desenvuelta, su escritura hablaba, casi podría decirse que se oía. Era una suma feliz y perfectamente integrada de voces entre las cuales predominaban las de la burguesía limeña. El narrador se hacía eco del mundo al que se refería y era su comentario irónico a la vez. La novela, además, representaba con la misma y cómoda naturalidad diversos estratos sociales limeños, en especial el de la clase alta, donde solo por excepción —y aun así de modo casi siempre penoso— había incursionado la narrativa peruana. Todo esto, por fin, con una gracia y un humor muy personales, fruto de la alianza de la afectividad con el distanciamiento, de la ternura con la burla, de la denuncia y la admisión.

En el proyecto de esa novela figuraba el deseo de divertir al lector. Desde Ricardo Palma, solo los cuentos de Héctor Velarde habían logrado conferirle calidad literaria a una obra de ficción escrita con intención similar. Porque en nuestra literatura el ingenio ocupa —salvo en poquísimos casos— un lugar menor. En *Un mundo para Julius* Bryce rescata pa-

ra el humor y la amenidad un rango principal pues con ellos no desfigura ni disfraza, como Palma, sino —como Velarde a su modo— los usa para evidenciar. Y así logra, con elementos insólitos en nuestra narrativa, una novela excepcional.

Tras ese libro que lo instala definitivamente en nuestras letras, Bryce confirmó, con los cuentos de *La felicidad ja ja*, (en la misma línea marcada por *Julius* y un cuento anterior y memorable, “Con Jimmy en Paracas”) las virtudes de una imaginación y de un estilo en los que iba a evitar después encasillarse. Y ensaya la renovación con otra novela: *Tantas veces Pedro*. La crítica más entusiasta a este libro se publicó en *Le Monde*, donde Albert Bensoussan no vaciló al decir que se trataba “simple y llanamente de una obra maestra”. En nuestro país nadie dijo tanto, tal vez porque la novela nos decía poco comparada con *Julius*. Obra de transición y desigual, para los admiradores de *Julius* —ese niño conmovedor que va descubriendo una realidad cruel que no comprende pero que aprende con tristeza y pesar— la vida exagerada de Pedro Balbuena suscitó comparaciones no demasiado favorables. Algo se había perdido en la historia de este hijo pródigo e impenitente de la burguesía limeña. ¿Qué?

*Un salto  
peligroso*

Pienso que en el proyecto del autor empieza a gravitar más, desde entonces, el propósito de entretener que la exploración de la realidad. De aquí en adelante, el antiguo equilibrio entre esas dos vertientes de su creación se altera en beneficio de una elaboración mayor para *Pedro* en tanto idea y desarrollo literarios, pero más lúdica también.

Estas breves consideraciones sobre *Tantas veces Pedro* podría aplicarse a *La vida exagerada de Martín Romaña*,<sup>1</sup> pese a la intención de exorcizar experiencias traumáticas que parece estar en el origen de la última novela de Bryce. Sin duda, ella representa un triunfo de la oralidad o, como dice Ribeyro, un “milagroso salto de la conversación a la escritura”.<sup>2</sup> Y hasta cabe sospechar que los borradores

1. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1981. 639 pgs.

2. “Habemus genio”. En *El Observador*, Lima, 21 de febrero de 1982.

del libro han sido hablados y no escritos, pues la inmersión en lo coloquial se extrema al punto de pretender ciertas cualidades orales del relato anecdótico difíciles de mantener en lo literal. Una de ellas es el 'embrague' del receptor en el tono enfático y en la actitud emotiva al que ayuda decisivamente la presencia física del narrador y la gestualidad que tonifica su discurso y convoca en el auditorio una cierta complicidad. Los efectos logrados así no siempre se pueden esperar de un contexto exclusivamente verbal. Bryce no descuida este aspecto: dedica la primera parte del libro a amistar al narrador con el lector, ganarle su simpatía y asegurarle su crédito. Seguro de haber alcanzado rápidamente esa simpatía —como en efecto la alcanza— estriba en ella la segunda conquista y la da por efectuada. De aquí que, en vez de presentar hechos en base a los cuales el lector pueda formarse visiones y opiniones propias acerca de personajes y ocurrencias, opte por transmitirle las de Martín Romaña, incluso acerca del propio Martín Romaña, quien deriva en una especie de apuntador oficioso del lector. Por ejemplo, uno no *conoce* sino *se entera* de las virtudes de Carlos Salaverry por los juicios del narrador, ya que el relato mismo no muestra esas virtudes. Los ejemplos podrían multiplicarse. Los numerosos habitantes del libro no encarnan ni se acusan como seres vivos porque todos son, en mayor o menor medida, esquemáticos integrantes de la comparsa que anima la engolosinada memoria del narrador sobre sí mismo, figuras de fondo capturadas en un tic o un rasgo físico o mental dentro del vasto autorretrato de Martín Romaña.

Todo esto resultaría natural en un libro que es —en palabras de Ribeyro— “confesional y expiatorio (...), que permite al autor exorcizar sus fantasmas”. Pero no es como un “documento sicoanalítico” que lo entrega sino como una novela. Cualesquiera sean los manantiales interiores y exteriores que se entrecruzan y confluyen en su producción, el juego de proponerse como un texto plural lo hace aún más literario.

Me parece que lo apuntado es consecuencia —no necesaria, por cierto— de la oralidad radical de su escritura, del manejo de la primera persona y del propósito de divertir como el de más peso en la obra. El hecho de que junto a éste haya otros propósitos manifiestos en ella, la hace plu-

ridimensional, abre variadas perspectivas para su apreciación, la enriquece. Sin embargo, esa diversidad no llega a organizarse en un todo donde el conjunto se equilibre y armonice plenamente como resultado de una definición precisa. Esta indeterminación, raigal aunque discreta, propicia ciertas laxitudes (las reiteraciones constantes, por ejemplo, y la falta de rigor en la selección de anécdotas, que abulta el libro innecesariamente), laxitudes a las que el ánimo humorístico es proclive y el modelo oral favorece.

*Autor,  
actor y  
espectador*

La narrativa de Bryce se ha estructurado siempre en torno de un personaje que, a partir de *Julius*, se percibe cada vez más como un elaborado *alter ego* del autor. Desde el Manolo de *Huerto cerrado* —el único pequeño burgués que figura como eje en sus libros—, todos esos protagonistas participan de un cierta orfandad espiritual, son conciencias más o menos solitarias y en formación. En sus dos últimas novelas el personaje, vástago final de una familia que declina pero pudo darle una educación privilegiada, ya no es un niño y pasó la adolescencia, aunque permanece inmaduro y desconcertado. Peruano en Europa, donde intenta hacerse escritor, ha opuesto una brecha de miles de kilómetros a su medio social, distancia sin embargo no tan larga que los giros postales o algunas oportunas cartas de recomendación no puedan salvar. Bajo el nombre de Pedro Balbuena lleva una vida mucho más exagerada y azarosa que como Martín Romaña, aunque ambos son, básicamente, el mismo sensible, sensitivo y enamoradísimo hijo de familia bien que, de un desencanto a otro, anda en busca de la felicidad. Este aspirante a escritor que ama la vida sobre la literatura, alcanza, encarnado en Martín Romaña, a fundir vida y literatura en un libro donde ocupa todo el escenario en una suerte de hipertrofia del yo. Autor, actor y espectador de su propia comedia sentimental, no solo posa (Woody Allen autocomplaciente) para su cordial escarnio, sino que maneja también los hilos de las figuras que, modeladas convenientemente por él, cobran vida a su paso y desaparecen cuando se va. Tan precarios los siente el memorioso autor del “cuaderno azul”, que a cada reaparición de sus comparsas reitera un rasgo, recapitula un antecedente, repite, en fin, lo que ha dicho, en ocasiones, unas pocas pá-

ginas o unos cuantos párrafos atrás. Esta desconfianza en la capacidad retentiva del lector parece extenderse tanto a la inteligencia y sensibilidad del mismo cuanto a la eficacia de su propio relato para producir por sí solo los efectos y las imágenes deseadas, pues no son escasas las advertencias y los subrayados verbales sobre la naturaleza o el sentido de lo que se cuenta, ni la insistencia sobre el humor y otras cualidades distintivas de Martín Romaña.

Pienso que el creciente predominio del protagonista se da en desmedro del mundo que lo rodea, de la densidad y los matices con que Bryce transmitió su visión de la realidad en la novela de Julius. En ésta, así como la voz del narrador —instalado en el libro de un modo magistral— incorporaba las voces de sus creaturas, su mirada insumía las maneras de ver de quienes circulaban por la novela, todo ello sin perder su individualidad, amalgama de donde provienen la densidad y la riqueza de matices mencionadas. Esto posibilitaba, además, que los comentarios no interfirieran la vida, visible y propia, de protagonistas que, tanto en *Julius* como en *Huerto cerrado*, son fundamentalmente sus actos y existen en una estructura narrativa que no verbaliza sino refracta el impacto de la circunstancia sobre el yo protagónico y, de tal modo, transfiere ese impacto al lector.

*Coda  
con un  
lamento*

Es decir, echo de menos que la naturaleza temática y estilística de las recientes novelas de Bryce lo hayan llevado a preterir instrumentos de cuyo perfeccionamiento había aún mucho que esperar. Y esa nostalgia es la principal responsable de estos apuntes que disuenan dentro del coro de los elogios que *La vida exagerada*... ha merecido. Son, pues, un desentono; y, para que se oiga peor, omiten los aspectos positivos del primer volumen del *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*.

Ribeyro (*loc. cit.*) ha dicho que se trata de “una novela genial” y ha explicado que “la genialidad no tiene nada que ver necesariamente con la perfección, la medida, ni siquiera con el buen gusto, que son cualidades secundarias, al alcance de cualquier escritor de talento. La genialidad no se define, es algo que se siente, un soplo de aire desconocido, un aerolito que cae en un jardín cultivado y modifica ins-

tantáneamente el paisaje. Algo queda allí, algo que sirve de referencia y que es necesario escalar o contornear para seguir adelante". Me pregunto por la sensibilidad de mi piel para discriminar ciertos aires, temo que uno de esos aerolitos, caído en alguna zona pantanosa de mí, haya naufragado. Y lo confieso con vergüenza y pesar, pues nada me hubiera gustado más que opinar aquí como Ribeyro. [Abelardo Oquendo]

## ANTONIO CORNEJO Y LA PLURALIDAD EN LA CULTURA

*El problema* Adelantándose a la ola de libros, charlas y conferencias sobre el problema de la cultura nacional, los estudiantes de San Marcos organizaron en octubre de 1980 una mesa redonda sobre "La cultura nacional: problema y posibilidad". Dijeron entonces su palabra los *doctores* Pablo Macera, Alfredo Torero y Antonio Cornejo. (Naturalmente no tengo nada contra los doctores —secta a la que también yo pertenezco y por triplicado— pero me extraña la ausencia de representantes de la cultura popular). Un año más tarde, noviembre de 1981, Lluvia Editores publica la intervención de Antonio Cornejo, debidamente corregido por su autor.

Cornejo Polar —en ese estilo tan puramente racional que le caracteriza— comienza señalando que "el problema" de las concepciones de la cultura en el Perú ha estado en la **atribución de unidad a una realidad cultural que es objetivamente plural**. Incluso quienes pretendieron, desde la ideología del mestizaje, acercarse a la pluralidad quedaron presos de las limitaciones que conlleva el uso inconsciente de la unidad como categoría conceptual. Repasa luego las reflexiones de Riva-Agüero, Deustua, Gálvez, More, Sánchez y Chocano, para concluir que todas ellas —aunque cada una a su manera— entienden la nación como unidad y, consecuentemente, se incapacitan para comprender la multiplicidad de lo real.

*La posibilidad* Con Mariátegui y su cuestionamiento de la categoría de unidad como supuesto indispensable comienza, según Antonio Cornejo, a vislumbrarse un camino de salida hacia la correcta interpretación del "problema" de la "cultura nacional". La afirmación del carácter plural de la cultura en el Perú es entendida por Cornejo como un expediente de defensa de las culturas no dominantes. Y junto a Mariátegui —como para completar la santísima trinidad— coloca el maestro sanmarquino a Arguedas con su creencia de que en el Perú se pueden vivir todas las patrias, y a Ciro Alegría con su admiración por "la sabiduría de los ignorantes".

Redondeado el cuadro de los precursores, esboza Cornejo su propia posición continuando —se supone— en la dirección señalada por Mariátegui, Arguedas y Alegría.

*Elogio de la pluralidad* La tesis de Cornejo queda expresa en la página 21 del folleto. Después de afirmar —con Mariátegui, dice— que "es en lo popular donde se encuentra el verdadero rostro de lo nacional", propone tres pasos lógicos para detectar el problema y descubrir la posibilidad de la cultura en el Perú: 1º negar la idea de la unidad nacional; 2º afirmar la idea de la pluralidad; y 3º negar el valor nacional de algunas de las objetivaciones de esa pluralidad.

Cornejo sabe que por el camino de esta curiosa dialéctica, que comienza con el momento de la negación, podría desembocarse en un pluralismo indiferenciado y legitimador de cualquier objetivación cultural. Creo escapar a este peligro aliviando la importancia del tercer momento y proponiendo (¿cuarto paso?) la categoría de totalidad concreta (histórica y conflictiva) como la más adecuada para el estudio de la cultura en el Perú.

*Puntos de crítica* La revisión que hace Cornejo del proceso histórico de las ideas sobre la cultura se queda en la mera descripción sin llegar a la explicación. Para explicar, Cornejo habría tenido que dar cuenta de la función social desempeñada por las diversas concepciones "erróneas" de la cultura. Y esto le habría exigido meterse en el problema

de la lucha de clases en el nivel ideológico, es decir en la dilucidación de los intereses de clase que —a su manera— se expresan en esas concepciones. Visto el problema desde esta perspectiva —que tampoco yo desarrollo aquí— se desvanece la importancia del carácter “erróneo” o “verdadero” de tal o cual concepción, porque el criterio de verdad queda historizado en cuanto que es puesto en relación con la *posibilidad objetiva* que se ofrece a una determinada clase social —en función de sus condiciones objetivas de existencia— para la aprehensión de la esencia de la realidad. No se trata, pues, como parece suponer el texto de Cornejo, de meras equivocaciones —susceptibles, por tanto, de ser corregidas en hombres de buena voluntad y no enceguecidos por el egoísmo— sino de representaciones aparienciales pero necesarias de la realidad, hechas en función de concretos e históricos intereses de clase. Y aprovecho para decir que la socorrida frase de Arguedas sobre la posibilidad de vivir todas las patrias por parte de “todo hombre no embrutecido por el egoísmo” ubica el problema y su solución en el nivel de la ética individual, tan del gusto del anticapitalismo romántico.

*Un callejón sin salida* La afirmación monda y lironda de que “es en lo popular donde se encuentra el verdadero rostro de lo nacional” es hija, igualmente, de un anticapitalismo romántico teñido de populismo iluminista o ilustrado. Con la participación en la admiración de Alegría por “la sabiduría de los ignorantes”, Cornejo se define como heredero de los ilustrados que defendían la bondad natural del “buen salvaje”. Efectivamente hay que pensar en esa sabiduría, como bien exige Cornejo, pero para desbrozar de ella todo lo que le ha sido introducido por la cultura dominante. Porque “lo popular”, tomado como se presenta en la inmediatez, no expresa de suyo los intereses de las clases subalternas. En lo popular se dan imbricadas muchas cosas y se requiere una operación quirúrgica, dolorosa, para dar con los intereses de clase de las clases populares. El recurso a lo popular sin especificaciones es, en la mayor parte de los casos, una mera “concesión a la galería”.

Hemos dicho que Cornejo propone tres pasos para pensar el problema de la cultura en el Perú: negar la unidad,

afirmar la pluralidad y negar valor nacional a algunas de las objetivaciones de esa pluralidad. Comenzar el proceso lógico negando la unidad conduce, a mi juicio, a un callejón sin salida. Nos quedamos sin agarraderos para definir el objeto de estudio. ¿En virtud de qué criterio hablamos del Perú si comenzados negando su existencia como unidad? Puede responderse que lo que se niega es *su carácter unitario* pero no *su carácter plural*. Y entonces pregunto: ¿a qué se refiere ese *su*? Lo que quiere decir que incluso quienes parten, como primera operación lógica, de la negación de la unidad han supuesto la existencia de esa unidad. Lo que hacen es —sin advertirlo— afirmar el carácter no armónico, conflictivo, contradictorio, etc. de esa unidad.

Pero hay más. El camino propuesto por Cornejo termina en una pluralidad indiferenciada porque la negación de la unidad y su superación en la pluralidad no reconduce a una unidad superior. Advértase que el tercer paso consiste en la negación de valor nacional a algunas manifestaciones culturales. Eliminadas éstas como no nacionales, quedan todas las demás sin que ninguna de ellas se constituya en eje vertebrador de la unidad de la diversidad.

*Una  
pregunta  
medular*

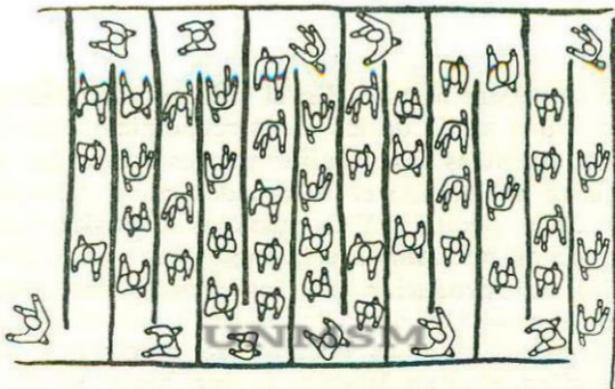
Ya sé que no soy claro, pero adonde apunto es a mostrar las incoherencias de una curiosa dialéctica diádica (sólo en apariencia es triádica) que, además, comienza por la negación. Creo que habría que comenzar afirmando la unidad, para luego negarla en la pluralidad y terminar negando-superando la pluralidad en una unidad superior: *la unidad de la diversidad*. Esta unidad de la diversidad no tiene nada que ver con esa pluralidad recortada de la que nos habla Cornejo. Y conste que me estoy refiriendo —para seguir en el nivel en el que Cornejo coloca la discusión— al proceso lógico. En la realidad, en el proceso histórico, habría no sólo que identificar a la *clase* capaz de realizar la unidad de la diversidad, habría además que potenciar su acción contribuyendo a que se oriente por el camino de la construcción de la unidad. Todo esto tiene que ver con una pregunta medular: ¿qué clase cuenta con la posibilidad objetiva, y no sólo con la aspiración subjetiva, de convertirse en gestora de la unidad de la diversidad? Y para adelantar la solución, aunque sea sólo en el plano teórico,

respondería diciendo que tal posibilidad se da sólo en aquella clase en cuyos intereses de clase están cifrados los intereses de la totalidad. Se trata, por tanto, de una clase particular que, sin dejar de ser tal, cuenta con la posibilidad objetiva de transformarse en clase universal.

*Deus ex  
machina*

Cornejo mismo vislumbra que la “posibilidad” de la cultura va en esta dirección, por eso recurre a la categoría de totalidad concreta. Pero en él el recurso a esta categoría es un salto en fe, una exigencia ética, un gesto, una especie de “deus ex machina” que ciertamente no se deduce del proceso de su reflexión. Porque no se trata de echar mano de categorías que sabemos que son eficaces para el análisis de la realidad social, sino de llegar a esas categorías como necesidad lógica del desarrollo de la reflexión. Y como Cornejo no llega por este camino a la categoría de totalidad concreta, no es de extrañar que entienda por tal algo tan alejado de ella como esa pluralidad indiferenciada —aunque recortada— que quiso evitar.

En suma, la dialéctica propuesta por Cornejo no llega sino a una indiferenciada pluralidad que, evidentemente, puede ser útil para defender —dentro de las condiciones de existencia dadas— el derecho a la identidad y a la existencia de las culturas no dominantes, pero que de ninguna manera ofrece real camino de salida para “la posibilidad” de la cultura en el Perú. [José Ignacio López Soria]



## CARPENTIER: EL SON QUE VIENE DE DENTRO / ROBERTO MIRO QUESADA

Alejo Carpentier.

ESE MÚSICO QUE LLEVO DENTRO. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980. 3 volúmenes.

Encontrarse ubicado en la periferia del capitalismo supone, entre otras muchas cosas, un desfase de la nacionalidad, pues al proponerse al centro del sistema como referente ideológico, todos los valores periféricos quedan dislocados. Así, los valores nacionales de la periferia, que están en una situación colonizada, son ferozmente violentados en un afán irracional de conectarlos a los valores provenientes del modelo central. Althusser sostiene que la ideología no es solamente la recomposición de la realidad, sino de aquello que el individuo cree que es la realidad. En el caso de las culturas colonizadas, la recomposición de aquello que creemos es la realidad, presupone un doble movimiento: negar la propia realidad para luego adherir a la realidad del colonizador, que a su vez está recompuesta a partir de una ficción. Quizá en ningún terreno es esto más evidente que en lo que se refiere al arte. En el caso concreto de América Latina, lo 'culto' venía de las áreas económicamente más desarrolladas, mientras las manifestaciones culturales propias de esta parte del mundo eran tomadas como pertenecientes al ámbito de lo 'popular'. Y es quizá en la música donde con mayor precisión percibimos esta impostura. La Música (con mayúscula) era producida por los grandes maestros europeos, mientras todo lo demás ni siquiera era tenido por musical: apenas expresiones sonoras del pueblo. Y aquellos que pretendían, aquí en América Latina, hacer Música, no te-

nían otro camino que la imitación de aquello que venía de Europa.

Sin embargo, en su afán por encontrar referentes propios, surgieron músicos —y también pintores y escritores— que volvieron los ojos (o mejor dicho los oídos) hacia aquellas expresiones sonoras de nuestras tierras. La música debía ser nacional, inspirándose en el folklore. Los detractores de esta posición argumentaban que el referente folklórico constreñía el libre desarrollo musical, y que los grandes maestros europeos no habían apelado al folklore de sus países para componer. Y a partir de aquí se entabla una discusión que dura hasta nuestros días.

Los ensayos de Alejo Carpentier concernientes a este problema son los más interesantes y aleccionadores de la serie de tres tomos que la Editorial Letras Cubanas ha publicado en La Habana (1980), recopilando parte de los artículos que sobre música publicó Carpentier a lo largo de su vida. *Ese músico que llevo dentro* —tal el título— nos permite apreciar las dotes de musicólogo del novelista cubano, que desde la década del 20 viene siguiendo el desarrollo de la música contemporánea, tanto la europea como la latinoamericana.

Con respecto a esta última, es la música cubana, evidentemente, la que merece su mayor atención, así como también la venezolana, ya que Carpentier vivió varios años en Caracas, donde publicaba sus artículos sobre música en *El Nacional*. Del resto de América Latina, sólo se ocupa de Villa-Lobos, a quien considera la cúspide de nuestra música erudita, mencionando además a Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, de México, y a algunos argentinos y chilenos. El resto de América Latina pareciera que no hace música, pues es totalmente ignorada por Carpentier —excepción hecha de Enrique Iturriaga, a quien menciona de pasada. Dada la calidad musicológica de Carpentier, esto tendría que llamarnos a reflexión. La ausencia de la música erudita de los países andinos en sus ensayos, ¿es síntoma de su poco valor estético (Carpentier la habría conocido y no cree necesario mencionarla), o es un problema de difusión (Carpentier no la habría conocido), o una combinación de ambas? ¿Cuál es la importancia de alguien como Alomía Robles, por ejemplo, en el contexto latinoamericano, teniendo en cuen-

ta el sitio que ocupa en el desarrollo de la música erudita peruana? Hay, ciertamente, un problema de difusión, que desgraciadamente aún subsiste. Carpentier nos habla de un concierto ofrecido en París en 1931 íntegramente consagrado a la música erudita cubana, y del interés que esta audición despertó en compositores como Honegger, Prokofiev, Varese. ¡Sorprendente! No, ciertamente, que alguien como Prokofiev se sintiera interesado por la música cubana, sino que haya podido organizarse un concierto de esta naturaleza en París y en el año 31.

A través de estos artículos de Carpentier, la música erudita peruana se nos presenta como abandonada, ausente, no solamente con respecto a los centros artísticos mundiales, sino incluso —y es lo más dramático— con respecto a nosotros mismos. ¿Conocemos los peruanos nuestra propia música erudita? ¿Para qué y para quién componen los músicos peruanos? Es cierto que los artículos que comentamos son solamente aquellos encontrados en las bibliotecas cubanas, y se sabe que un gran número de otros artículos existen desparramados por el mundo. Pero de todas formas, si nos limitamos a estos ensayos para tener un panorama de la música erudita latinoamericana, tendríamos que concluir que sólo hay unos cuantos compositores dignos de ese nombre: los cubanos Roldán y Caturla, los mexicanos Chávez y Revueltas, los argentinos Ginastera y Castro, los venezolanos Estévez y Lecuna, y el brasileño Villa-Lobos.

Dentro del panorama cultural latinoamericano, los aportes peruanos son notables en literatura y poesía, y más restringidamente en pintura. Pero en música, nuestra ausencia parece rotunda. Repetimos: ¿es un problema de calidad o de difusión? La pregunta queda abierta, y debiera empezar a ser respondida.

Pero quizá lo más importante de estos artículos de Carpentier sea su posición con respecto a la relación entre el folklore y la música que él llama "culta" o "seria", términos sorprendentes en un hombre de su preparación y de su posición ideológica. La aceptación de una música culta supone la aceptación de otra música inculta, o al menos no culta, lo que es falso. Considerar que el folklore no es culto supone considerar sus raíces, la cultura popular, como inexistentes. En todo caso, significa establecer una jerarquía cul-

tural: lo que proviene de occidente es culto (es decir, producto de una cultura), lo que proviene de otras latitudes, no lo es (porque en esas otras latitudes no hay culturas, y por lo tanto sus expresiones no pueden ser cultas). Esta no es, ciertamente, la posición de Carpentier, como se desprende de la lectura de sus artículos, pero el uso del término 'culto' para las manifestaciones musicales occidentales no folklóricas, es una supervivencia de posiciones ideológicas superadas.

Para Carpentier, la disyuntiva entre música erudita y folklórica es una disyuntiva falsa. La búsqueda de una identidad nacional a través de la música no debe pasar a través de la *búsqueda* del folklore, sino a través de la *experiencia* folklórica. Es decir, no se trata de ir a *buscar temas* folklóricos, sino de *sentir el estilo* folklórico. La música erudita tiene sus propias reglas de desarrollo, que una dependencia directa del folklore constreñiría. Lo folklórico, o lo nacional, en un compositor no debe darse de afuera hacia adentro, sino, como dice Carpentier, de adentro hacia afuera. Y esto no se da a través del tema, sino del estilo. Para ejemplificar este concepto, habría que decir que la presencia del huayno, por ejemplo, en la música erudita peruana, no debe darse en la presencia de una melodía de ese género recogida en el campo, sino en el tratamiento estilístico de un tema que no se refiera directamente a un huayno. Un tema creado por un compositor puede ser 'huaynizado' a través del empleo de ciertos instrumentos característicos del huayno, del ritmo impuesto al conjunto de los instrumentos, cualesquiera que estos sean, del estilo que se imprima a toda la obra. Villa-Lobos es un compositor eminentemente brasileño, dice Carpentier, no porque haya recogido temas folklóricos de su país, sino por su actitud compositiva, por su identidad con lo brasileño, que supone una toma de posición mucho más profunda que la simple búsqueda de un tema folklórico que luego será estilizado. Debussy es profundamente francés y Schoenberg profundamente alemán no porque tengan un referente folklórico explícito, sino porque estos compositores adhieren a una identidad nacional que pervade su presencia en el mundo. No se trata de negar el aporte del folklore, sino de *vivirlo* profundamente. En el caso de América Latina hay una convivencia entre las cultu-

ras autóctonas y la cultura occidental; convivencia difícil, dolorosa, desigual —no podría ser de otra manera dada nuestra situación dependiente— pero convivencia al fin y al cabo. Y si es difícil hablar de una realidad nacional en América Latina, es precisamente debido a la desigualdad en la confrontación entre ambas tradiciones culturales. La formación de una identidad nacional no puede lograrse arrojando al mar una de ambas instancias, sino asumiéndolas ambas en una síntesis dialéctica que dará como resultado, quizá, una tercera instancia.

Carpentier nos habla de un mestizaje cultural que se dio desde el momento mismo de la invasión española. En lo que respecta a la música erudita, la tradición europea que nos viene a través de España es procesada y devuelta a España transformada. Carpentier cita a Cervantes, quien en *El celoso extremeño* dice que España ha sido invadida por unas "endiabladas zarabandas" que llegan de América. Lo que Carpentier trata de decirnos es que existe en América Latina una tradición de música erudita con características propias, resultante del encuentro de lo europeo con las culturas vernáculas, y que es en esta tradición en la que deben apoyarse los músicos eruditos latinoamericanos para desarrollar su arte. Así, en lo tocante a la composición erudita contemporánea, Carpentier llama la atención de los artistas latinoamericanos sobre la musicalidad que pervade la vida cotidiana de nuestro continente, y que se da a través de la rumba, el tango, el vals peruano, el joropo, etc., pero en una actitud de adentro hacia afuera, nunca a través de una búsqueda de carácter antropológico más o menos artificial.

En estos artículos, donde Carpentier se ocupa de música sinfónica, jazz, ballet, ópera, etc., trasunta la importancia de lo musical en la vida de los pueblos, y de la necesidad de asumir esa musicalidad de manera seria y responsable, desde todos sus ángulos y posibilidades. Para tener un panorama certero de la vida musical de América Latina es preciso terminar para siempre con jerarquizaciones absurdas que dividen la música en 'seria' y 'no seria'. La única diferencia justificable es aquella entre lo que tiene calidad y lo que no la tiene, y la calidad no tiene nada que ver con el género. La música, por ser el más abstracto de las artes, es el más liberador de la conciencia del individuo. Aprender

la musicalidad de un pueblo es asumir esa musicalidad en todas sus instancias: lo folklórico, lo erudito, las creaciones urbanas, la presencia del jazz, etc. Todos los que hacen música —y los que la escuchan— debieran nutrirse de todas estas fuentes, buscando las coincidencias y estableciendo las diferencias irreconciliables, pues cada uno de estos géneros tiene sus propias reglas de desenvolvimiento, que sin embargo no impiden amalgamas y síntesis. Como decía Villa-Lobos: "El folklore soy yo"; frase escandalosa pero que visualiza ejemplarmente toda una actitud ante el que-hacer musical.

## APUNTES SOBRE ATUSPARIA / ALBERTO ISOLA

Julio Ramón Ribeyro

ATUSPARIA. Lima, Ediciones Rikchay Perú, 1981. 144 pp.

1. La Historia, en el teatro, asume a menudo la función de parábola. Salvo en los casos en que la representación histórica es sólo transfondo exótico y cerrado (los "films de época" hollywoodenses), el teatro ha ido a rebuscar en los baúles del pasado para hablar del presente. Y esto gracias a la naturaleza doble que es la esencia del fenómeno teatral y también garantía de su perduración. El teatro es a la vez evocación y presencia. El espectador observa una ficción hecha realidad *tangible*. Lo lejano en el tiempo y el espacio se hace *aquí y ahora*, gracias al elemento central del teatro: la presencia concreta y viva del actor. El actor, re-encarnando la ficción, la transforma en momento perennemente presente. Podemos encontrar el origen de esta doble naturaleza ya en el rito. El sacerdote evoca un momento primordial en la historia de la tribu re-presentándolo a través de elementos concretos (danzas, máscaras, objetos simbólicos) y personificando al dios invisible. La evocación ritual tiene

un objetivo preciso: volver al mundo de los orígenes para dar continuidad y sentido al presente. El teatro, al utilizar la historia como parábola, coloca al espectador frente a la continuidad del devenir histórico, instándolo a adoptar una posición crítica, a seguir o romper rumbos trazados, a hallar analogías que le ayuden a comprender y enfrentar el momento presente.

2. En 1958, Julio Ramón Ribeyro escribe su primera pieza teatral: *Santiago el pajarero*, "Representación en seis cuadros", basada en una tradición de Ricardo Palma, ambientada en la Lima del siglo XVIII. La pieza, siguiendo moldes brechtianos, es una parábola menor pero muy efectiva, gracias a una ironía festiva e ingenua sobre las relaciones entre el inventor/soñador y el Poder. 23 años más tarde, Ribeyro publica *Atusparia*, "Pieza dramática en 15 cuadros", una vez más con tema histórico, aunque de mayor aliento e importancia.

La pieza, como aclara Ribeyro en sus "Observaciones preliminares", no pretende ser reconstrucción fidedigna de un episodio de nuestra historia republicana: el levantamiento encabezado por Atusparia, alcalde indio de un barrio de Huaraz, en el Perú en 1885, aún no repuesto de la Guerra con Chile. Diría más bien que *Atusparia* nos presenta el conflicto, aún presente e irresuelto, entre dos historias. La rebelión de Atusparia marca un hito más en la larga historia de los movimientos indígenas en lucha contra el poder opresor, colonial o republicano, "en la línea de Santos Atahualpa y Túpac Amaru" (Ribeyro). Y sin embargo, como declara el mismo autor, este hecho ha sido mayormente ignorado por la "otra" historia, la oficial. El levantamiento de Huaraz se produce en plena lucha intestina entre dos caudillos militares, Iglesias y Cáceres, por la presidencia, el poder central del Perú. Ribeyro muestra en su pieza cómo la rebelión indígena es manipulada, reprimida y finalmente absorbida por la Historia de la República, dejando intactos y latentes (como lo demuestra nuestra historia reciente) los motivos que llevaron a Atusparia, y a muchos otros, a sublevarse. *Atusparia* nos presenta el fracaso de una insurrección condenada por sus alcances limitados, por su fe en un Poder cuyos intereses no son los de la mayoría de sus gobernados. La pieza de Ribeyro es también una parábola sobre la revolución. Es

por eso que las varias actitudes y opciones frente al momento revolucionario están claramente personificadas (Ribeyro habla de una "línea Robespierre-Lenin-Castro-Atusparia" y otra "línea Danton-Trotsky-Guevara-Uchcu Pedro").

El hilo conductor de la pieza es la toma de conciencia de Atusparia del fracaso de su rebelión. El cacique es víctima de la profunda escisión entre las dos historias. En el cuadro 15, a mi parecer el más teatral de la pieza, Atusparia es ajusticiado por los otros alcaldes indios de Huaraz. El "héroe" que acaba de entrevistarse con Cáceres, ahora Presidente del Perú, es un traidor a los suyos. Queda planteada la única alternativa posible: la rebelión total encarnada por Uchcu Pedro. Esta línea temática, históricamente fundamental y teatralmente rica, queda sin embargo sólo en potencia, sin ser plenamente explotada por Ribeyro. En mi opinión, el problema fundamental está en la elección formal, en la estructuración y tono de la pieza, que a su vez repercute ineludiblemente en la presentación de los hechos, el delineamiento de los personajes y la percepción crítica que de ellos recibe el espectador.

3. En sus "Observaciones Preliminares", Ribeyro expresa claramente cuáles son las reglas del juego (lo que él llama su "parti pris" estilístico): *Atusparia* es una pieza "...construida más sobre la PALABRA que sobre la acción... una pieza RETORICA Y DISCURSIVA". Sus personajes "...encarnan ACTITUDES PARADIGMATICAS... las TENDENCIAS IDEOLOGICAS que se dan con más frecuencia en toda insurrección". La actuación debe ser "...sobria, casi HIERATICA..." En el caso del actor que interprete a Atusparia, "...la autoridad debe provenir de su PRESENCIA y de su VOZ (calma, pero enfática)". Todo esto como "...reacción contra un teatro puramente GESTUAL y ESPECTACULAR, en el cual más importante que el TEXTO es la PUESTA EN ESCENA". (Todas las mayúsculas son mías).

El "parti pris" de Ribeyro (y su realización consecuente en *Atusparia*) plantea cuestiones fundamentales sobre la relación entre literatura y teatro, texto y representación, dramaturgia y espectáculo, teatro y sociedad.

4. A partir de la década de los 60, bajo la influencia de los escritos de Antonin Artaud (influenciado a su vez por el teatro oriental), varios grupos de teatro experimental (principalmente el Living Theatre y el Teatro Laboratorio dirigido

por el polaco Jerzy Grotowski) cuestionan violentamente aquel llamado Teatro de la Palabra, que preconiza la primacía del texto dramático sobre el espectáculo, la representación como un arte subordinado a la palabra, el actor al autor. Y como antítesis, nace el Teatro del Cuerpo. No se trata de un cuerpo reproducido **miméticamente en su quehacer cotidiano**, sino como expresión del inconsciente, de la imaginación liberada, del grito y la contorsión. El texto, si lo había, no era más que un trampolín para las asociaciones psicofísicas del actor. Nació, sin embargo, otra retórica, que devino en cliché. Se había eliminado un componente fundamental del fenómeno teatral y privilegiado exacerbadamente otro, creando un desequilibrio reductor.

Sin embargo, este movimiento demostró algo muy claro: la palabra, el texto dramático es tan sólo parte del espectáculo. El texto es siempre el motivador inicial, más no su principal y menos su único transmisor. Todo texto teatral es una PARTITURA, al que se unen multiplicidad de signos (gestuales, escenográficos, lumínicos, etc).

El teatro es concreto. Está compuesto por cuerpos parlantes, antes que por voces corporizadas. Este es una realidad que todo espectador puede sentir. Cuando se queja que un espectáculo es "poco teatral" alude a la no encarnación de la ficción en una realidad vital, presente, en continuo desarrollo.

Las condiciones concretas en que es dicho un texto tienen influencia determinante sobre su emisión y recepción. Contexto y texto son interdependientes. El Teatro de la Palabra y el Teatro del Cuerpo al excluirse mutuamente niegan la esencia del fenómeno teatral.

Este fenómeno es esencialmente GESTUAL (no en el sentido que Ribeyro da a la palabra, vinculándola más bien a los excesos del Teatro del Cuerpo). La definición es de Bertolt Brecht: "Gestus es un complejo de gestos, ademanes y frases o alocuciones que una o varias personas dirigen a una o varias personas". Gesto y palabra son parte de una SITUACION global, concreta, social. Es esta situación gestual la que crea las condiciones para la analogía pasado/presente, poniendo en marcha la parábola.

5. El teatro "retórico y discursivo" que plantea Ribeyro produce una visión estática e introspectiva del momento his-

tórico. Uno piensa en la Opera, donde el cuerpo no es más que un apoyo para la voz, donde es la música la que crea el dramatismo. Al no ver el **DEVENIR** de un proceso histórico, dejamos de ser espectadores críticos que comprenden el **PORQUE** de ese proceso a través de los **ACTOS** de los personajes y son capaces de sopesar las opciones que se les presentan. Es siendo testigos no tanto del **QUE** sucede como del **COMO** sucede, del "gestus", que puede producirse ese doble juego teatral en los espectadores.

En *Atusparia*, los hechos fundamentales de la rebelión suceden fuera de escena (a excepción de la muerte del cacique en el cuadro 15, justamente por ésto el cuadro más teatral y logrado). Nos son referidos por personajes que han sido partícipes o testigos de ellos. Los hechos ya se han realizado. No hemos podido juzgarlos. Es como si el Ribeyro narrador transmitiera esa función a sus personajes, como si nos mostrara tan sólo a hombres que narran, que se explican, transformándose en voces incidentalmente corporizadas. En este sentido, el "parti pris" de Ribeyro reduce enormemente la fuerza teatral de su visión, por demás fascinante, de la rebelión de Atusparia.

Por ejemplo, dos momentos cruciales nos son narrados, no mostrados: el incidente inicial entre Atusparia y el Gobernador Collazos, y la entrevista final entre el cacique y el General Cáceres. Ambos momentos muestran **GESTUALMENTE** (siempre en el sentido brechtiano) el conflicto entre las dos historias y son un contrapunto fundamental, de gran riqueza teatral.

En la primera, las protestas legítimas de la masa campesina reciben una negación brutal (Atusparia es azotado, los demás alcaldes humillados) por parte de la autoridad provinciana, representada por Collazos. Al final, luego de la rebelión, las mismas protestas vuelven a ser atendidas por una autoridad, pero esta vez es el Presidente de la República. El trato es deferente (Atusparia es ahora un "héroe"), pero el resultado idéntico. Las peticiones son denegadas con argumentos "razonables": el empobrecimiento del país por la Guerra con Chile. ("Guerra de mistis" la había llamado Granados, ayudante de Atusparia, en el cuadro I) Ambas escenas son dos caras de la misma moneda, pero el poder de esta comparación se diluye en la narración. La gestualidad,

por el contrario, está presente tanto en el cuadro 6 (la humillación del hacendado Antúnez por parte de Atusparia) como en el 15 (donde el contraste entre la condena irrevocable del cacique por parte de los demás alcaldes contrasta con la actitud ceremonial y respetuosa de éstos). El paralelismo entre el banquete de celebración en el gran salón de la Prefectura de Huaraz ("... Como mistis, nuevos señores en la ciudad de los señores") y el último banquete funerario, donde el silencio de los alcaldes es un elemento común de gran teatralidad, crea un momento sugerente pero aislado. No se trata de mostrar los hechos por lograr efectos "espectaculares". El presenciarlos en lugar de oírlos nos ofrece una perspectiva polisémica que se va construyendo conforme avanza la pieza, nos hace partícipes **ACTIVOS**: somos nosotros los que vamos atando cabos, llegando a conclusiones.

6. En su *Poética*, Aristóteles escribe: "La tragedia no imita a los hombres, sino una acción... El fin de la vida es, una manera de obrar, no una manera de ser. Y en función de su carácter son los hombres de tal o cual manera, pero es en función de sus acciones como son felices o infortunados. Por consiguiente, los personajes no obran imitando sus caracteres, sino que sus caracteres quedan involucrados por sus acciones..."

Al plantear sus personajes como "Actitudes paradigmáticas" y "Tendencias ideológicas", Ribeyro no se aparta de un procedimiento común a toda pieza histórica con alcances parabólicos. Pero en *Atusparia*, estas actitudes no se concretan en actos. Los personajes son definidos más por lo que dicen que por lo que hacen, en forma "retórica y discursiva". Una vez más tenemos la impresión de estar ante un enfrentamiento definido de antemano entre posiciones esenciales y delimitadas. Los personajes no sufren transformaciones, no tienen **PROCESOS** (la toma de conciencia de Atusparia se cristaliza en forma un tanto abrupta en el último cuadro) ni **CONTRADICCIONES** que no solamente los hacen más teatrales, sino que los muestran como seres humanos involucrados en un momento histórico que los cambia continua y profundamente. Es por eso que recordamos más a personajes secundarios que quedan claramente definidos por sus acciones concretas (**VISTAS en escena**): Collazos, que escapa solapadamente mientras se da lectura al Acta de Rendición,

o Callirgos (a mi parecer el personaje más logrado de la pieza), cuya falta de un brazo es un medio teatral y efectivo de desmitificar teatralmente su pretendida autosuficiencia militar. Washington Delgado en su prólogo se refiere a este detalle feliz como "primor estilístico". Pienso que el autor dramático habla con esos detalles, son su principal arma, no son tanto un "primor" cuanto una práctica que debía estar siempre presente.

Atusparia es presentado como un personaje hierático (Al verlo por primera vez, Uchcu Pedro exclama: "La autoidad viene del interior y se la reconoce..."), un líder un tanto titánico y aislado. La rebelión parece ser producto de una actitud personal, inmanente (su "carácter" en el sentido aristotélico), no de una realidad social que él encarna y acaba superándolo. Perdemos la imagen fundamental del levantamiento como un fenómeno popular, expresión del profundo descontento de una raza oprimida. Hubiera sido interesante y pertinente conocer el punto de vista de esos campesinos que fueron parte esencial de la insurrección, y que en la pieza sólo atraviesan la escena cargando sacos, transformados en comparsas de una historia que les pertenece.

El mismo Uchcu Pedro, alternativa fundamental a la figura de Atusparia, es presentado en forma también esquemática, secundaria. Llegamos a conocerlo poco, a saber poco del por qué y el cómo de su actitud profunda y consecuentemente radical (sabemos sólo lo que él nos DICE de ella).

También en este delineamiento esquemático adrede, la ausencia de gestualidad reduce a los personajes, limita sus posibilidades parabólicas. Y, sin embargo, la visión que de cada uno de ellos tiene Ribeyro es coherente, interesante y **rica en posibilidades**. El haber optado por un estilo retórico y estático impide que de descripciones literarias pasen a ser personajes teatrales, con dimensiones concretas y propias.

7. Este "parti pris" estilístico responde, dice Ribeyro, a una "solución práctica en la medida en que es más sencillo que alguien CUENTE el resultado de una batalla que REPRESENTAR una batalla". (Las mayúsculas siguen siendo más). Solución, a mi parecer, que privilegia lo literario, negando el amplísimo espectro de recursos expresivos que tiene el espectáculo teatral. La naturaleza metonímica y metafórica

del signo teatral, su poder de evocación y sugerencia, le permiten MOSTRAR lo "irrepresentable". Es interesante notar cómo una serie de espectáculos recientes logran representar momentos históricos en toda su complejidad, recurriendo a una enorme variedad de expedientes extra-textuales. Así, el 1789 del Theatre du Soleil francés, o *Guadalupe, años sin cuenta* del grupo colombiano La Candelaria recurren a materiales de cultura popular (música, bailes, muñecos y títeres) o a la técnica del montaje cinematográfico (cortes rápidos, escenas simultáneas, presentación de un mismo momento desde distintos ángulos espaciales y temporales). "Teatralizan" la historia, utilizando plenamente la naturaleza fundamentalmente gestual y espectacular del teatro.

No es accidental que estos trabajos hayan sido frutos de experiencias de "creación colectiva", en las que el autor (que a menudo es el director o el mismo grupo de actores) es parte del colectivo teatral, en las que el texto alcanza su versión "definitiva" al final de los ensayos (y a menudo continúa transformándose durante las funciones). Recordemos que sucedía así con Shakespeare, Molière o Brecht. Los textos eran solamente publicados después de montados y estrenados. El colectivo teatral precisa de la visión del dramaturgo, de su oficio, y a su vez le brinda infinitas posibilidades de ampliar esa visión y encarnarla escénicamente.

Una puesta en escena que respete los lineamientos del *Atusparia* de Ribeyro (que, repetimos, nos parecen lúcidos y estimulantes) como la base de un trabajo de recreación espectacular, podría sanar lo que a la lectura se presentan como deficiencias, y que el espectador podría percibir de manera radicalmente distinta. Pero para eso el texto teatral debe dejar de ser considerado un producto terminado, independiente de su representación.

El mismo Ribeyro escribe: "...Nunca la obra imaginada por el autor coincidirá con la del director y con frecuencia éste puede sacar más provecho de la pieza traicionando las instrucciones del autor que obedeciéndolas". En ese sentido, estos apuntes tienen un carácter relativo, transitorio. *Atusparia* alcanzará sus verdaderas dimensiones sólo al ser representado, siempre y cuando se produzca este intercambio fructífero, y a mi parecer determinante, entre texto y espectáculo, y no una mera subordinación de uno a otro.

# DE MAGOS VERDES, PODERES DEL SUEÑO Y MEMORIAS DEL AIRE / LUIS FERNANDO VIDAL

César Calvo

LAS TRES MITADES DE INO MOXO Y OTROS BRUJOS DE LA AMAZONÍA.  
Lima, Labor/CEDEP, 1981. 382 pp.

*"Todos mis sentidos eran uno solo, se comunicaban, podía escuchar con los dedos, tocar con los ojos, palpar con la voz esas visiones".*

Las tres mitades de Ino Moxo.

Planteado como un arduo, intenso y agitado viaje astral, el relato de César Calvo se desplaza en las desconcertantes arenas de lo que quiere y no quiere ser. Pensado inicialmente como un reportaje a una persona de vida por demás apasionante —Manuel Córdova o Ino Moxo—, la escritura iría labrando una finalidad que, al parecer, se vería muy pronto rebasada: "Cuando corregí, tuve claramente la necesidad de hacer un libro para difundir que en la Selva se puede curar una serie de enfermedades. Mi objetivo era completamente a-literario. Lo que el viejo Córdova me dijo: difunde cosas de acá, que la gente que padece daños sepa que si viene acá la podemos curar". Esto, si nos atenemos a lo expresado por el autor en una entrevista.<sup>1</sup> Tal declaración refrenda lo señalado en el "Envío", por César Soriano, quien, acogiendo el pedido del viejo Ino Moxo, afirma que el libro expone el rico inventario de plantas y sustancias animales de nuestra región amazónica y el esperanzador registro de sus manes curativos. Pero, el ya mencionado viaje astral, que informa la escritura, provocado por la ingesta de *ayawaskha* y *tohé*, despliega ante el absorto lector un universo que contradice o por lo menos pone en cuestión sus concep-

1. Ricardo González Vigil: "César Calvo y las mitades del Perú". En: *Suplemento dominical de El Comercio*. Lima, 4 de abril de 1982; pp. 16-17.

ciones de lo real y su consecuente lógica, al influjo de un tiempo circular que conforme avanza regresa. El narrador y sus acompañantes —singular tripartición que da siempre la misma persona—, logran penetrar el ánimo de las plantas, pero sus sentidos y sobre todo el testimonio de su visión traen consigo algo más. El narrador, entonces, va mostrando el denso mundo del hombre amazónico, en cuyos espacios aéreos conviven todas las voces de lo existente, a la espera de sensibilidades exacerbadas y preparadas que las descifren y asuman los conocimientos que ellas portan, para bien o para mal. Amén de que en muchos parajes del relato nos asalta el testimonio de los abusos y asesinatos que tuvo que soportar y salvar el pueblo campá.

Por otra parte, el libro de Calvo se niega a aceptar el estatuto de novela; en tal sentido se aleja de las características ficcionales del género, y, es más, según afirma su autor, "este libro no es un libro. Ni una novela ni una crónica. Apenas un retrato: la memoria del viaje que yo cumplí sonámbulo, imantado por indomables presagios y por el *ayawaskha*", ("Envío", p. 22). Haciéndose eco de una tendencia propia de estos tiempos, Calvo asume para su texto las libertades de la indefinición, el no remitirse a las presuntas amarras de un género con largos años de servicio.<sup>2</sup> Sin embargo, más allá de lo que pueda significar la adscripción de un texto a las taxonomías de diferente cuño, interesa preguntar por la estirpe de la representación literaria y las tensiones que transa con su referente, a fin de lograr apoyaturas para su mejor inteligencia. En tal sentido, *Las tres mitades...* comporta una permanente disyunción respecto de lo que tradicionalmente venimos entendiendo por objetividad, planteando su representación en un código que es, a su particular modo, mimético. Categorías básicas de la cultura occidental como la espacialidad y la temporalidad son transgredidas, no sólo a nivel de representación, sino también a nivel discursivo. "Sobre todo domina una continua mezcla y alternancia de los distintos planos narrativos, que contribuyen a crear toda una atmósfera suspendida entre la realidad y el

2. Sin embargo, el libro fue presentado por su autor al Premio Planeta, de novela, en el cual fue finalista, según se lee en el cintillo que acompaña a la edición peruana.

sueño”, como acertadamente señala Melis.<sup>3</sup> Inclusive el motivo central, el viaje, resulta siendo algo totalmente diferente a lo que por tal entendemos *sensu strictu*. Y es que espacio y tiempo, dentro de este relato, disuenan de nuestras concepciones. El viaje, así, no es otra cosa que la prefiguración de sucesos, transmitidos por las muchas vías de la comunicación mental. El narrador realiza el gran viaje que le dictan la memoria y la voluntad de Ino Moxo, el gran hechicero de los amawaka, sin apenas moverse de la casa de don Javier, allá en la calle Napo de Iquitos. Sus sentidos, agusados por su avance a través de los diferentes grados del *ayawaskha* y el *tohé*, las drogas sagradas de los brujos de la amazonía, lo llevan a un espacio donde el tiempo es capaz de replegarse sobre sí mismo y desandarse, hasta llegar al tiempo sin tiempo de los orígenes. En ese tiempo sin tiempo, está en la memoria colosal del aire, “la memoria verídica”, que conserva para los iniciados los muchos y variados secretos de la existencia pasada, presente y futura. Allí se encuentra la verdad y el celoso sentido de las cosas; una verdad antigua y al mismo tiempo vigente que no puede ser penetrada ni mucho menos entendida por el hombre blanco. Una comarca adonde no podrán penetrar los saqueadores, ni los conquistadores, porque allí se adensan las fuerzas de la resistencia de una cultura y una civilización que jamás pudo ni podrá ser sojuzgada. De ahí la certeza de esta verdad —en la que se encuentran las secretas voces de los elementos, las voces que desde siempre hallan al hombre que puede oírlos—, y la desconfianza en todas las versiones de los virakocha.<sup>4</sup> Porque no se trata solamente de saber mirar

3. Antonio Melis: “Las cuatro mitades de César Calvo (y del Perú)”. En: *Las tres mitades de Ino Moxo*, p. 18.

4. “Esta tierra está hecha de hermosuras que jamás se han contado, o se han contado malamente lo cual ha sido peor que callarlas” (p. 188), afirma don Javier aludiendo las imágenes tergiversadas que trae consigo la literatura de la selva. La afirmación, asumida por Calvo, se emparenta con la afirmación que informa el proyecto arguediano: “No yo tengo que escribir tal cual es, porque yo lo he gozado, yo lo he sufrido”, proyecto con el cual el texto que comentamos tiene no pocas similitudes. Al respecto, sería muy ilustrativo cotejar las capacidades demiúrgicas de los danzak's con las de los brujos amazónicos, especialmente en *La agonía de Rasu Niti*; examinar las coincidentes funcionalidades atribuidas al canto y a esa

y entender las voces de la casa del aire, distinguir más allá de las máscaras de lo real, sino también saber nombrar ese mundo, elegir adecuadamente las palabras y entender lo que a su influjo se proyecta y dinamiza: porque "quien pronuncia palabras pone en movimiento potencias". Y esas potencias, al tiempo de nominar una realidad más allá de lo visible, sirven de instrumento para continuar ingresando lúcida-mente en ese mundo otro.

Ese universo otro implica un viejo y respetuoso comercio con la naturaleza, cuya estirpe divina asume que todos sus objetos se hallan en perfecta correspondencia y equilibrio. El hombre campa, el ashaninka, se armoniza con las fuerzas del mundo, "para poder conservar dentro de un solo cuerpo sus cuerpos material y espiritual". Porque la naturaleza, por su propio carácter divino, le permite acceder a "los mundos misteriosos, los espacios sagrados". Todas las cosas, todos los objetos y las fuerzas del bosque "son otras tantas puertas que llevan a esos mundos, a estos mundos que no se tocan con las manos del cuerpo material" (p. 132). Pachakamaite, en el acto supremo de la creación del mundo, insufló al universo la sustancia de su divinidad. Y en los primeros tiempos, al parecer, la captación del carácter divino y del sentido de las cosas dentro de tal orden era inmediata. Una suerte de "rayo adánico" —para usar un término de Alfonso Reyes— permitía al hombre de los orígenes trasladar su pensamiento a la mente de su interlocutor. Con el paso de los tiempos, conforme el mundo y el hombre se hacían mayores, se fueron perdiendo estas capacidades. Al tiempo que el hombre va siendo "casa de pensamientos y de sueños manchados", conforme sus cuerpos se "van envenenando con las comidas y los padeceres", es más arduo acceder a esos sentidos del universo, e inclusive comunicarse. Se hace preciso, entonces, hacerse digno de la posibilidad de aposentarse en los reales sentidos del mundo que están y no están aquí, porque son la vieja sabiduría de los orígenes. Para ello, los iniciados han de seguir puntualmente todas las ceremonias de ayuno y abstinencia previas a la in-

suerte de condensación anímica que guardan consigo los elementos y ciertas aves mágicas. Más allá de las coincidencias, que esta nota, por su propio carácter, no puede seguir, hallaremos tal vez los hilos conductores de una totalidad largamente ocultada.

gesta de *ayawaskha*; han de conocer y dominar los poderes que despliega la palabra, convertida en canción, en esos conjuros que los campas denominan *icaro* y *bubinzana*; han de saber cuáles son los momentos de las plantas y conocer el trato que debe dársele a las ánimas que las habitan, para poder usar sus poderes; han de conocer y elevar la propia fuerza mental y el modo de proyectarla hacia los objetos a fin de *curarlos* y *cargarlos*, según convenga. En otras palabras, deben conocer las puertas de acceso a ese mundo sin tiempo en el que se hallan todos los saberes de los orígenes. Esa es la finalidad que tienen las drogas sagradas y el conocimiento de los brujos de la amazonía, ese es el sentido y la función que tienen sus viajes. Ese es el viaje que emprende el personaje de este relato-testimonio que es *Las tres mitades de Ino Moxo*.

Porque el libro está orquestado de tal manera que semeja el rito del *ayawaskha*. La primera parte, "Las visiones", parece corresponder a la etapa preparatoria —plena de ayunos y abstinencias—. La preparación, aquí, corrige nuestras concepciones de lo real y las establece en un nuevo plano, con el planteo de las desarticulaciones al influjo de una imaginación desbordada por la droga y el relato alucinante en el que se alternan don Juan Tuesta y don Javier. La segunda parte, "El viaje", guarda relación con la ingestión de la droga, momento en el que paulatinamente se revelan aristas impensadas de la realidad. Y la tercera, "Ino Moxo", implicaría el aposentamiento en la casa del aire, ese lugar en el que moran todos los tiempos y los saberes del tiempo original, y de donde brotan las significaciones del universo. La siguiente parte, "El despertar", coincide con el título y, es más, numera descendentemente sus capítulos de modo que remeda la cuenta regresiva de la vuelta a la vigilia y la reinstauración de una realidad más concreta, cotidiana.

Ahora, bien, ¿por qué los campas?, ¿por qué la elección de dicho grupo amazónico como el gran protagonista de este relato? Las razones no solamente estarían en la riqueza y complejidad del pensamiento religioso de esta nación del Gran Pajonal, ni únicamente asentadas en los usos de la droga que ellos han ido rescatando hasta convertir en ritual iniciático, sino en la antigüedad y representatividad del pue-

blo ashaninka. En un pasaje del relato no solamente se nos cuenta el hermoso mito, de la pareja original y el ulterior genocidio virakocha contra el pueblo campa, irrefutable del tipo de sangre que surca las venas de los integrantes de este pueblo que, a la luz de lo demostrado por el investigador César Reynafarje Revoredo, sería el pueblo más antiguo de esta comarca que llamamos Perú. De ahí la imagen repetida de un genocidio que asume los mucho más horrendos caracteres del parricidio —si cabe el término—. Una de las revelaciones hacia las que irá, como conducido por un irrefrenable destino, el múltiple y oscilante narrador del relato será la de la antigüedad sin límites de este pueblo, su contacto con los orígenes del tiempo —adonde sus hechiceros vuelven en pos del conocimiento, en una suerte de acto anamnésico, y la visión de cómo “allá en el Mapuyá (...), de qué modo los hijos devoraron a sus padres, cómo los virakocha exterminaron a los indios. ¡De qué modo perverso, con qué frías maneras envenenan todavía al pueblo más antiguo de la tierra, a nuestros antepasados vivientes y presentes!” (p. 159). Y aquí, como en muchos otros momentos del relato, a nosotros, lectores, se nos ofrece otra imagen fragmental de la Historia concreta que fluye interrumpida continuamente por el recuento alucinante de una experiencia, la sorpresa perenne de un mundo distinto, la nominación de objetos y vegetales y animales cuyos nombres son música nueva a los oídos. Y entonces nos sentimos orillados a hilar las intermitencias de la historia concreta —hombres occidentales, al fin, nos excusamos— y recordamos que el niño, que después sería Ino Moxo, que posteriormente sería don Manuel Cárdenas, fue raptado por el gran cacique Ximu con el propósito de convertirlo en el futuro jefe de la gran nación campa, pues necesitaban un gobernante mestizo que en el momento oportuno pudiera transitar libremente entre los blancos y conseguir las armas de fuego necesarias para defenderse de la agresión y de la rapiña, “porque con flechas y con lanzas no podíamos con los winchester de los caucheros”. La historia concreta asoma, pues, permanentemente buscando equilibrar el predominio alucinante de la mostración culturalista: las lacerantes huellas de Fitzcarrald, las alusiones a la explotación de la selva sin importar el equilibrio ecológico cumplidamente respetado por los natu-

rales, el enfrentamiento inmisericorde de tribus hermanas, las bocas y las manos vacías de los hombres comunes y corrientes, como repetimos, asoman intermitentemente en los momentos en que parecería que la omnipotencia de los magos verdes es capaz de todo, y revelan la presencia de una realidad más inmediata y quizá menos fascinante, pero que se contrapone a ese afán del narrador por insistir en la experiencia personal del viaje y los poderes de los magos verdes. No en vano Juan González pide, acaso ordena a Severo Kinchókeri: "Piensa en tus hermanos, nuestros hermanos, ahora están tan mal que si alguien no hace nada ya les está haciendo el más tremendo daño" (p. 265). Señalamos esto, porque la presencia de tales hechos, si bien es cierto, se consolida en la piel del texto, suele ser pasada por alto muy rápidamente. La realidad de los hechos concretos y las necesidades inmediatas surgen con toda crueldad y urgencia, pero como un desvaído telón de fondo al que se le presta muy poca importancia, como en 2 de "Ino Moxo", donde el narrador sólo observa y registra la cábala, cuando la Historia concreta parecía querer instalarse en el relato: "Siempre siete, dice mi primo César, siete hombres lo raptaron, a la semana se le presentó el Jefe Ximu. Y dando vida a una cerilla, mirando su reloj: ahora son las siete de la noche, en punto, y hoy es siete de julio" (p. 219). Por ello es que, al comenzar este comentario, señalábamos las intencionalidades presuntas del responsable del relato (por lo demás, hábilmente dual). Y también decíamos que pronto esta intencionalidad se ve rebasada. Conforme la realidad se va rearticulando y las prácticas mágico-religiosas toman su lugar, la historia concreta asume un rol protagónico que, pensamos, será tratado en los textos siguientes de que se compone esta tetralogía.<sup>5</sup> Entendemos que el autor no se ha fijado a sí mismo un estatuto realista de representación, por lo menos en el sentido que éste tradicionalmente adquiere, y por otro lado, parecería tener la intención de revelar las características culturales de la nación campa desde la perspectiva de su mundo mágico. El título general de la obra así lo hace presumir. Comprendemos también que esta es la

5. En la anteriormente citada entrevista, Calvo señala que, si bien es cierto inicialmente anunció que se trataba de una trilogía, serán cuatro los libros que integren *Los colores invisibles*.

primera entrega de cuatro libros sobre el universo que se alude. Sabemos, también, que más que un texto de aprendizaje, *Las tres mitades de Ino Moxo* constituyen un conjunto informacional que se ofrece a lo que Gerald Prince llama *narratario grado cero*.<sup>6</sup> De ahí el carácter mostrativo del texto; la fijación de sus términos, funcionalidad y significación; **la explicación iterativa de instituciones y elementos referenciales**. A este lector que desconoce el mundo que se le muestra es preciso explicarle todo y fijar claramente los códigos de la representación que, por lo mostrado, tiene intenciones totalizantes. Así nos lo sugiere el intento de alegorizar la realidad peruana y su disgregación en las figuras de Inkarrí, Túpac Amaru, Juan Santos Atao Wallpa y en las significaciones fusionistas encarnadas en el qero de Manko Kalli y en las muchas sangres que levantan el linaje de Ino Moxo. Pese al carácter del presunto destinatario del texto, es lícito esperar un relato que al tiempo de mostrar las mareaciones instale la historia de los pueblos largamente explotados. Calvo ha demostrado oficio y habilidad en esta primera entrega. Recusamos su empecinamiento en llevar la historia del relato hacia los deslumbramientos que rozan un cierto exotismo, nuevo y mucho más refinado y agudo que el de nuestra anterior literatura amazónica, pero exotismo al fin.

Es plausible la intención de Calvo por revelar sin prejuicios el testimonio de su experiencia en este ámbito cultural, el gran fresco de la religión amazónica planteado sin ambages y tapujos. Pero, bueno es reparar en que la imagen fragmentaria tiene sus riesgos. El primero es el que deriva de la inmediata correlación del texto y sus contextos, los de

6. Este *destinatario* de base responde a las características de un lector que está en condiciones de entender plenamente un texto a partir de las informaciones que éste le brinda, mas no de ligar relaciones intertextuales para ascender a la captación de la historia en términos morales o ideológicos, ya que su capacidad para restablecer las tensiones entre representación y referencia son nulas. El se circunscribe al texto y a las informaciones que por su mediación le ofrece el narrador. Vid. Gerald Prince: "Introduction à l'étude du narrataire". En: *Poétique*. N° 14, 1973; p. 180 (citado por Patricia Rubio de Lértora, *La figura del narratario en la narrativa de Onelio Jorge Cardoso*. Tesis para obtener el doctorado en literatura. The Alberta University, Edmonton-Canadá, 1982).

las religiones esotéricas tan en boga en estos años. Y segundo el de las tergiversaciones y asimilaciones de la innegable carga exótica del texto en relación con su destinatario: el lector de la metrópoli. Por cierto que, como dicen Ino Moxo y Soriano, "el milagro está en los ojos que miran, no en lo mirado", sin embargo, son las incitaciones las que dan cariz de milagroso o no a los hechos. Por ello es que reparamos en el reduccionismo que dificulta el libre vuelo de la Historia, en la que bullen sin resolución asedios a la totalidad. La magia, la detenida y muy interesante conseja de brujería y curanderismo deberían trascender el autorregocijo del lenguaje o de la revelación, para inducir una imagen más amplia y diversificada de las diversas regiones de realidad donde se plasma esta totalidad compleja y lamentablemente disgregada y oculta que es el Perú. Es por ello que solicitamos un realismo de nuevo cuño y el despliegue de la Historia concreta, para que textos tan valiosos como el que nos entrega Calvo, no se conviertan en piezas de entomólogo o en alimento de la curiosidad del lector metropolitano.

La propensión a relievlar un pasado en el que moran las mejores cualidades del hombre y la sociedad, algo así como el tiempo claustral, ya perdido para el común de los hombres gravita quizá en esa búsqueda compulsiva de los orígenes y ese descuido por lo que portan estos años, años en los que la alienación y el olvido se enseñoorea con las naciones de nuestra amazonía.

Sin embargo, no se piense que el texto de Calvo hace gratuitas concesiones al lector. La digresión e iteración permanentes, a nivel de historia del relato; la densidad de las revelaciones, con su carga de sorpresa; la prosa enjoyada y divagante, con su encanto distractor; el complejo montaje del relato, requieren de una alta dosis de participación y una mirada atenta e interesada. En suma, un lector con un ánimo altamente comprensivo de la tarea que se emprende, que no es otra que mostrar la autonomía e identidad de una cultura, una de las muchas formas de ser nuestra nacionalidad, pese a la agresión. Ese esfuerzo puede y debe ser recompensado con una imagen que, a la par que hermosa y sorprendente, lo instale de cuerpo entero en la realidad y en la Historia que por derecho propio le pertenece.

## PRIMEROS Y SEGUNDOS LIBROS / MIRKO LAUER

Vladimir Herrera

DEL VERANO INCULTO. Valencia, Taberna de Cimbeles, 1980. 60 pp.

Juan Ramírez Ruiz

VIDA PERPETUA. Lima, Editorial Ames, 1978. 180 pp.

Patrick Rosas

LAS CLAVES OCULTAS Y OTROS POEMAS. Lima, Mosca Azul Editores, 1981. 70 pp.

Enrique Verástegui

PRAXIS, ASALTO Y DESTRUCCIÓN DEL INFIERNO. Lima, Ediciones Campo de Concentración, 1980. 32 pp.

No hay tal poema llamado "Las claves ocultas" y así, desde el título, comienza el juego de las alusiones en este excelente poemario de Patrick Rosas. ¿Hay realmente claves ocultas en sus setenta páginas? No en el sentido hermético y literal, sí en la medida en que todo lo que no postula lo obvio oculta claves, supone un conocimiento, o cuando menos el esfuerzo preciso para alcanzarlo. Por eso una primera clave en el libro de Rosas es la ausencia de lo evidente, el deseo de poetizar más allá de lo palmario, la voluntad de subir o bajar por las diversas escalas de la realidad.

El tema de *Las claves* es una fantasmagoría telescópica: Lima vista desde Europa, el afecto visto desde la soledad, el pasado visto desde el presente. Entre tales polos tiende Rosas una cuerda de equilibrista para ir al rescate de una identidad afectada por el trauma. A pesar de que se trata de un libro complejo, sutil y sofisticado, el poeta afirma caminar esa cuerda "desprovisto de máscaras, de afeites, de pasitos de baile". Aunque en realidad su arte es precisamente el del maquillaje natural (el más ilusorio de todos) y su desplazamiento una danza entre macabra y del vientre.

Fantasmagoría personal con muy pocos personajes, acaso no más de cuatro, por la cual el poeta ha suspendido ese decir público, más o menos tributario de la primera plana pe-

riodística, de los años 70, reemplazándolo por uno privado. Sin duda la exacerbación de ese decir público está en el reciente poemario de Enrique Verástegui, *Práxis y destrucción del infierno*. Rosas en cambio parece interesarse sólo por organizar y expresar una experiencia íntima, que deliberadamente elude lo cívico, y aún corteja lo "antisocial".

Antisocial en el sentido en que lo son los monstruos del museo de cera que las páginas de *Las claves* presentan: Jack el destripador, Maldoror joven y pálido, Ubu rey, Nosferatu el vampiro, o su emocionada versión de dos irreductibles soledades limeñas: Hernando Núñez y Guillermo Chirinos Cúneo. En todos estos casos para Rosas es la insensatez radical la que produce la libertad. Imposible no pensar en la serie de *collages* de grabados "Une semaine de bonté", de Max Ernst: como en aquellas escenas de aposentos inundados por naufragios o rubicundas apuñaladas por híbridos de águila y dandy, hay en la poesía de Rosas una suerte de urgencia inaplacable.

¿Cuál es esa urgencia? El libro se abre con una confesión ("Carta carta carta carta carta") cuya prosa poética hace contrapunto con todos los demás textos y les infunde su ética básica: la urgencia de *decir las cosas como son*, de revelar, ya no a través del literalismo de Hora Zero, sino a través de un decantamiento en la expresión. Las palabras de esa carta (carta = no poema) son para su hija Melissa: "Mírame como un monstruo que se sienta a tipear frente a su espejo, sin vergüenza, sin orgullo (...) Tengo un vacío afectivo en el lugar donde otros tienen dos platos de frijoles en plena digestión".

Esas cuatro páginas iniciales de descarnada franqueza sostienen (fundan) todo el etéreo y bello andamiaje de *Las claves*; ellas son el ritmo de la culpa, y convierten todo lo que viene después en ritmos de la expiación. La mecánica de esta "consolación por la poesía" no es nueva entre nosotros: Rodolfo Hinostroza la utiliza en sus dos libros, y Rosas honestamente da cuenta del préstamo en su primer epígrafe ("Sumersión prolongada en las formas para emerger purificado"). Sin embargo Rosas lleva el recurso bastante más allá que Hinostroza.

"Carta" es una clave oculta más en el poemario, el equivalente de la carta robada de Edgar Allan Poe: lo más secreto en el lugar más visible, el basamento íntimo de la poesía

presentado antes que los poemas mismos, el triunfo de lo inconsciente sobre la conciencia. Los poemas que siguen elaboran sobre esa clave original, que es la que convierte en fantasmas a los personajes y los rescata para la realidad a través de la poesía.

La fantasmagoría está articulada por el diálogo del poeta con su mujer de Lima y su hija ("los dos únicos postes luminosos en el mundo nocturno") desde las diversas *personas* umbrías que asume "Yo the ripper", como se llama a sí mismo en el segundo poema. Así frente a la pareja de mujeres limeñas está la galería de los monstruos literarios europeos, y frente a estos está la de las mujeres reales y no monstruosas: Melissa, Ximena, Elisa y Narda. Previsiblemente los desencuentros entre los monstruos y las mujeres son terribles, aunque Rosas no es una diabolista, sino que siente por los fantasmas que desplaza una intensa compasión.

De eso trata en buena medida el libro todo: de cómo el dolor puede adelgazar el lenguaje y darle ese sentido más puro que reclamaba Mallamé (aunque en *Las claves* los dos términos —adelgazar el lenguaje y dar un sentido más puro— no se presentan articulados). El lenguaje de este poemario ha sido recogido palabra por palabra, su ética es la ética de la decantación, pues en la lentitud implícita de la decantación va dando cuenta de lo dolorosamente cavilado. Esta fe en las palabras es, una vez más, una lección hinostroziana, que el autor de *Contranatura* tomó a su vez de Octavio Paz.

Sin embargo hay momentos en el manejo de las palabras en que Rosas recuerda a Gary Snider y su manejo del lenguaje todo como relación de los elementos en un jardín japonés:

Jack the ripper  
 habla  
 solo  
 con su mujer  
 solo  
 con sus amantes  
 en largas pesadillas  
 solo  
 solo Jack  
 UNISM  
 estás solo  
 estás solo Jack

En el libro de Rosas lo oculto es lo evidente; en el de Vladimir Herrera lo inculto es lo cultivado. También aquí hay un apartarse del *decir público* y un optar por la decantación, pero de otro modo. A Rosas le sirven las perspectivas y los juegos especulares de un andamiaje; Herrera prefiere las parábolas de un sarmiento, y sobre todo no busca negar un espacio literario, sino definirlo, precisamente de la manera más literaria posible: el barroco poético que desciende de Góngora y baja por Lezama Lima y por Martín Adán. Desde su título el libro busca prolongar un poema irónico de Adán sobre Góngora entre el aguaje de los baños del sur de Lima.

Sin embargo Herrera no es irónico frente a Adán o Lezama Lima (el otro padrino del poemario), sino reverente y aprovechado discípulo en todo lo formal. Sin embargo no son las únicas presencias. Uno de los mejores textos del libro está escrito bajo la modernidad violenta de Vallejo: "Un hombre está mirando una mujer":

Hay un viejo mar en el principio  
 Amargo del ajenjo En la absentina  
 El hijo hontanar de las aguas  
 Sin uso & Ningún hombre ha merecido  
 Verdaderamente su casa Envejezco

La experiencia esencial que presenta este poemario es la de un refinamiento de la percepción, concebido como un dato espiritual en sí: los bucles verbales de Herrera rizan el rizo y se comunican a sí mismos, dejando abierta la pregunta ¿por qué uno de los miembros más talentosos de la generación del 70 opta por el barroco? Hablando acerca de la introducción de Góngora a sus *Soledades*, Leo Spitzer sostiene que el "retorcimiento" marca un límite de la posibilidad expresiva y del actuar, que ese encrespamiento de la palabra indica una necesidad de dominarla a ella como no puede hacerse entonces con la realidad.

Sin embargo del Siglo de Oro a nuestros días el barroco poético ha ido desarrollando un camino paralelo al que advirtió Spitzer, ya mucho más independiente de la particular experiencia gongorina. Si bien en Lezama o en Adán se mantiene aquel rasgo del verso como crespo enconado contra la realidad, en Herrera (o para tal caso en el español Guillermo Carnero o el mexicano David Huerta) constituye ya un código más abierto, casi la opción temática por una galería de

solitarios similares a los de Rosas. Góngora, Lezama, Adán o Lowry son monstruos tan solitarios como Jack the ripper, Maldoror o Nosferatu.

La parte más áspera del drama barroco (Góngora prisionero en la corte, Lezama y Adán alucinados por sus obsesiones) elude a Herrera, como lo hace con la mayoría de los gongoristas poéticos en la generación del 27 española. Sin embargo aquel refinamiento de la propia percepción que Herrera advierte, es el signo de su propia soledad, ahora culturalmente contextualizada, convertida en un lenguaje que se necesita más a sí mismo que a sus referentes, como sucede tal vez en los poemas de José Morales.

Herrera desea ser un solitario y un virtuoso de la percepción y de la expresión, y por instantes lo alcanza:

adora el ciervo la pericia con que hubo la pierna  
de su cierva dedicado la corva a la nueva *positio*  
sobre la gabardina

animales ambos en adoración  
de la persona que hízoles brindar la copa de jarabe  
están acoplando su molinillo sobre la grama noble

Esta tensión del lenguaje es el tema central del libro, y de ella dependen el éxito o el fracaso de los diversos poemas. "Triciclo de oro en el espejo", "Delirio de Geoffrey Firmin", "Figura del lebrél", "Lisboa separada" y "Dedicado sobre la pared de la Vespasiana" me parecen antológicos. Editados en Valencia, no los conoce aquí en el Perú casi nadie.

Estos dos no son, por cierto, los únicos libros publicados por poetas de la generación del 70 en los últimos años, pero sí los más logrados, pensamos. También Enrique Verástegui y Juan Ramírez Ruiz han publicado en estos años sus segundos libros. Pero a diferencia de los de Rosas y Herrera, no se advierte en ellos un avance respecto de los primeros. Tal vez porque *Leguísamo solo* (1976) de Rosas y *Mate de cedrón* (1974) de Herrera fueron buenos libros pero no alcanzaron el brillo de *En los extramuros del mundo* (1971) de Verástegui y *Un par de vueltas por la realidad* (1971) de Ramírez Ruiz, que junto con algunos buenos poemas de Jorge Pimentel lanzaron el movimiento y el estado de ánimo llamados Hora Zero.

*Praxis, asalto y destrucción del infierno* es el segundo libro publicado por Verástegui (el segundo escrito, *Monte de*

goce sufre la retención de su editor putativo), y al igual que toda la producción posterior al éxito de su primer libro (con la excepción del poema "Penelopea"), es el salto a vacíos que Verástegui no alcanza a comprender del todo. En un momento fue el estructuralismo, luego la revolución sexual, y ahora en *Praxis* el activismo militante y la teoría económico-política marxista. Esta pasión por nutrirse de contextos extraliterarios antes de haberlos masticado recuerda sin duda al Ezra Pound de los *Cantares*. Y como en el caso del prisionero de Pisa, el gran talento de Verástegui demuestra una y otra vez ser exclusivamente poético.

En *Praxis* advertimos la misma utilización desinformada de los textos económicos que en los *Cantares* (por ejemplo su reiterado llamado a "quemar la economía de los Keynes" resulta en estos tiempos y lugares el involuntario flageolamiento de un caballo moribundo), pero también la misma intensidad, el mismo fanatismo no se sabe bien de qué pero que proporciona espléndidos arranques de poesía:

¿Por qué eres materialista? Lo que se discute no es lo que se discute porque lo que se discute es lo que no se discute. ¿Cuál es la diferencia entonces entre un buen verso extraído del mundo

y esta corola de fuego que raspa tu alma?

¿No hay diferencia? ¿Qué significa entonces el verso en relación con el mundo? ¿Acaso tu corola de fuego no constituye una parte del mundo?

¿O es que no has reconocido aún que tu alma creó su disputa con el mundo?

¿Admite el señor que el infierno no está en la teología sino en la tierra que pisa? ¿Admite el señor que la teología no queda en el cielo sino en las pesadillas que pasan por su cabeza? ¿Qué pasa entonces con los problemas estomacales?

¿No pasa nada?

En estos momentos de duda y de interrogación aflora el mejor Verástegui, pues entonces no estamos ante el que "lee concisamente sacando apuntes/ *Crítica de la economía política o El Capital*". Y así es mejor, ya que en todo momento es la poesía la que sostiene las ideas de Verástegui y no al revés.

La poesía misma resulta un gran gobelino con muchos huecos, a través de los cuales pasa la grito de los tiempos: en alguna medida son los personajes del *ethos* original de Hora Zero que han ocupado con sus altoparlantes el poemario de Verástegui. El ruido y la confusión hacen difícil escuchar la poesía, y ese bullicio no nos parece una voz popular, sino una impostación vitalista. Cuando el poeta nos dice que "Este poema no diría nada y de nada serviría si no habla sobre cómo se organizan sindicatos y explotados", uno no puede dejar de pensar en el Juan Gonzalo Rose de año: "Mi propia poesía al paredón si no quiere cantar lo que le digo".

Este vitalismo llega a tener momentos de hilarante banalidad, como cuando el poeta declara "y en medio de la barricada aún/puedo desnudarme junto a ti para acariciar tus senos". Y un poco más abajo "cómo fornicar hasta el desmayo". Los literatos del primer poemario han sido reemplazados por los autores políticos de este segundo, y el deslumbrado encuentro con la cultura occidental presente en *En los extramuros* se ha convertido en un no menos ingenuo empleo de la imaginería de la IIIª Internacional (y un poco de la IVa).

Todo lo cual es una lástima, pues Verástegui está llamado a ser un estupendo lírico (un trovador, como se presenta en sus primeros poemas) y su obsesión por la épica —género que según Northrop Frye se caracteriza por tener siempre a un personaje central por encima de su propia circunstancia— lo lleva inevitablemente hacia el chocanismo. De Chocano tiene Verástegui, en efecto, la musicalidad ("en estos recovecos y cantares de Tacora"), pero también la relativa indiferencia por el sentido del contenido. Su salpicón suena bien, aun suena sonoro, pero a pesar de estar lleno de citas que son ideas ajenas (Marx, Marcuse, Mariátegui, Lenin, Luxemburgo, etc.), uno no llega a ser convocado por una coherencia del propio Verástegui. Da la impresión de que sencillamente ha radicalizado su fichero.

Otra radicalización, más de fondo, ha sido la de Juan Ramírez Ruiz en *Vida perpetua*, que es de los cuatro poemarios comentados el único que presenta una ruptura de tipo experimental con el anterior. En este su segundo libro Ramírez Ruiz lo ha puesto todo al servicio de la experimentación

formal: sus vivencias de provinciano en Lima, muchas de ellas con la intensidad y belleza de un vagabundaje beatnik, han sido sustituidas por un implacable laboratorio dedicado al desmontaje del discurso gráfico lineal en la poesía.

Tal desmontaje es hecho en beneficio de una espacialidad que no es el caligrama, sino que está más próxima del acertijo. Ramírez Ruíz tiene confianza en que el lector podrá aceptar una formalización sintética en base a números, como en su poema inicial "Post festum":

*Castidad de la sombra*

1            2        3  
                  destello de lágrima joven  
                  4            5

*agua actual*

6        7  
                  árbol de aquí  
                  8        9        10

*Claridad que succiona el perfume*

11        12        13        14        15  
                                  de la palabra  
                                  16        17

*Antifaz de lo total*

18        19        20  
                                  aglomeración de hilachas primaverales  
                                  21                    22                    23

*silueta de luz que no exist/e/ió/irá en la sombra*

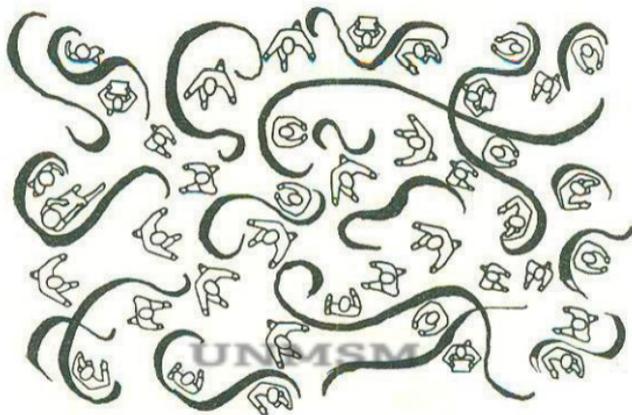
24        25        26        27        28        29        30        31        32        33

y su alternativa combinatoria

1  
                  12-13-26  
16-17-7  
                  14-18  
6-9-10  
                  8-7: 21-2-11  
18  
                  33  
4-27-29  
                  31-32-17  
1-20  
                  11-20

En nombre de este tipo de juegos, o aun de otros más radicales (como en "Dodecaedro") el poeta acepta interrumpir una y otra vez un discurso poético sumamente interesante (y en esto se diferencia de libros como *Especímenes*, de César Toro Montalvo, o *Amo idioma*, de Tapia, en que la calidad de la poesía es muy inferior a la del experimento formal). Sin embargo la propia experimentación formal no es desdeñable, pues lleva la marca de una genuina preocupación expresiva, más allá del deseo de innovar. No dudamos que con *Vida* avanza la elaboración del lenguaje poético en este país, pero que el poemario mismo se ha inmolado en ese esfuerzo: su propia novedad dificulta la comunicación con el lector, pone la poesía en entredicho, vuelve secundario el discurso poético.

El poemario de Ramírez Ruiz es el que mejor ilustra el desplazamiento de los contextos que ha tenido lugar con estos poetas y otros de la generación del 70. No sólo porque dos de los libros comentados aquí "ocurren" en Europa, sino porque en ninguno es ya Lima el espacio privilegiado de la reflexión poética. En ninguno de los poemarios aquí comentados hay un acento puesto en la determinación geográfica, rasgo que ha caracterizado a buena parte de la joven poesía peruana. Lo que sustituye a Lima en cada caso es un repliegue hacia lo personal, nuevo y sorprendente en una generación que insistió mucho en presentarse colectivamente ante la historia literaria. De aquella juvenil colectivización han surgido ahora caminos personales, señales unívocas de la aparición de una nueva hora.



## BIBLIOGRAFÍAS / INDICE DE *HUESO HUMERO*, Nos. 1-13 / MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA

Para su consulta este índice se ha dividido en dos secciones, una de *autores* y otra *temática*. En cuanto a la primera el orden de los datos de las fichas es el siguiente: autor, título del artículo, número de la revista y paginación. Algunas fichas tienen anotaciones breves para una mejor identificación del artículo. La sección temática remite a la de autores indicando el número de las fichas correspondientes.

En seguida se detallan las referencias de los números aparecidos.

- Nº 1: Abril-Junio de 1979. [Con viñetas de Elena Izcue].  
Nº 2: Julio-Setiembre de 1979. [Con dibujos de Cristina Gálvez].  
Nº 3: Octubre-Diciembre de 1979. [Con dibujos de Clo de la Puente].  
Nº 4: Enero-Marzo de 1980. [Con ilustraciones de Hernán Pazos].  
Nos. 5/6: Abril-Setiembre de 1980. [Con viñetas de José Sabogal, reproducidas de diversos números de *Amauta*].  
Nº 7: Octubre-Diciembre de 1980. [Con viñetas especialmente hechas para *Hueso Húmero* por José Miguel Tola. Este número incluye, además, en separata, una edición facsimilar de *Trampolín, Hangar, Rascielos, Timonel*, revista peruana de vanguardia].  
Nº 8: Enero-Marzo de 1981. [Con viñetas que proceden de las ilustraciones hechas por Juan Gris para la edición española de *Alma América*, de José Santos Chocano (Madrid, 1906)].  
Nº 9: Abril-Junio de 1981. [Con viñetas de Claude Dieterich y Esther Vainstein].  
Nº 10: Julio-October de 1981. [Con viñetas de Emilio Mantari].  
Nº 11: Octubre-Diciembre de 1981. [Con dibujos a lápiz de Carlos Revilla].  
Nos. 12/13: Enero-Junio de 1982. [Con viñetas de León Ferrari].

## INDICE DE AUTORES

1. Acha, Juan. *La actual división técnica del trabajo artístico en América Latina*. N° 2, pp. [74]-81.
2. ———. *Polémicas artísticas contra la realidad (el encuentro Identidad y Artes Visuales, México, 1981)*. N° 11, pp. 107-112.
3. Agois, Mariella. *Chorrillos*. Nos. 5/6, pp. [99]-108. [Fotografía. **Se incluyen ocho tomas**].
4. Agois, Rossana [y] Martínez, Carmen, R. *Preferencias en arquitectura peruana del siglo XX*. N° 11, pp. [75]-94. [Encuesta].
5. Alejandro Romualdo. *Poemas*. N° 3, pp. [20]-24. [Incluye: Mirad al pajarito.— Relaciones de producción.— Relaciones de reproducción.— Confianza en el anteojo.— De mil amores.— Sin palabras].
6. Attali, Jacques. *Para una economía política de la música*. N° 3, pp. [65]-88. [Traducción del francés por José A. García Belaunde].
7. Barrig, Maruja. *Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana*. N° 9, pp. [73]-89.
8. Bendezú, Francisco. *Combo Blues*. N° 7, pp. [16]-19. [Poesía. Incluye: Súbitos tesoros invisibles.— Yoyita shuffle.— Good morning blues!].
9. Bracho, Coral. *Poema*. N° 11, pp. [39]-40.
10. Bryce Echenique, Alfredo. *Apples*. N° 4, pp. [3]-7. [Cuento].
11. ———. *Un aspecto de Luis Cernuda*. N° 8, pp. [82]-94.
12. ———. *Un rincón cerca del cielo*. N° 10, pp. [27]-44. ["Fragmento de la novela en prensa, *La vida exagerada de Martín Romaña*"].
13. Bustamante, Cecilia. *Vísperas de San Juan*. N° 4, pp. [14]-16. [Poesía].
14. Calderón Fajardo, Carlos. *Magaly era un lugar*. N° 3, pp. [25]-37. [Cuento].
15. Calvino, Italo. *La colección de arena*. N° 7, pp. [83]-87. [Traducción del italiano por Carlos Calderón Fajardo].
16. Camerún, Juan. *De No leas a Shakespeare*. N° 10, pp. [76]-77. [Poesía. Incluye: Plutarco dice.— Jureles].
17. Cánovas E., Rodrigo. *Lectura de Purgatorio: por dónde comenzar*. N° 10, pp. 170-177. [Reseña a: Raúl Zurita. *Purgatorio*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979].
18. Castrillón, Alfonso. *Szyszlo frente a la crítica*. Nos. 5/6, pp. [77]-87.
19. ———. *Teófilo Castillo o la institución de la crítica (1914-1919)*. N° 9, pp. [58]-69.
20. Castro-Klarén, Sara. *El dictador en el Paraíso: Ribeyro, Thorn dike y Adolph*. N° 10, pp. [94]-115. [Estudio de las novelas *Cambio de guardia*, *Las rayas del tigre* y *La ronda de los generales*].

21. César Moro. *Los soles*. Nº 2, pp. [97]-105. [Poesía en texto bilingüe, francés-español. Traducción y nota preliminar de Ricardo Silva-Santisteban].
22. Cirese, A.M. *Sobre el concepto de cultura popular*. Nº 8, pp. [48]-63. [Traducción del italiano por Luis Barjau].
23. Cisneros, Antonio. *Versiones del Poema XXXV*. Nos. 12/13, pp. [69]-70. [De *Chamber Music*, de James Joyce].
24. Cisneros, Luis Jaime. *Espinosa Medrano, lector del Polifemo*. Nº 7, pp. [78]-82.
25. Cobo Borda, Juan Gustavo. *Aurea mediocritas o mis penúltimos boleros*. Nº 9, pp. [56]-57. [Poesía. Incluye: Recuerdo, de súbito.— Hogar errante.— Siete años después].
26. Cook, Inés. *Tratando de hacerte el último poema*. Nº 4, pp. [34]-35.
27. Cornejo Polar, Antonio. *Hipótesis sobre la narrativa peruana última*. Nº 3, pp. [45]-64.
28. ———; Delgado, Wáshington; Lauer, Mirko; Martos, Marco; Oquendo, Abelardo. *Vargas Llosa, pre y post*. Nº 1, pp. [36]-51.
29. Coyné, André. *Vallejo: texto y sentido*. Nos. 5/6, pp. [141]-154. [Reseña a: César Vallejo. *Poesía completa*. Edición crítica de Juan Larrea. Barcelona, Barral Editores, 1978].
30. ———. *Moro: una edición y varias discrepancias*. Nº 10, pp. [148]-170. [Comentario amplio a: César Moro. *Obra poética, I*. Edición, prólogo y notas de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1981].
31. Cueto, Alonso. *Westphalen: el laberinto del silencio*. Nº 7, pp. [122]-129. [Reseña a: Emilio Adolfo Westphalen. *Otra imagen deleznable*. . . México, Fondo de Cultura Económica, 1980].
32. ———. *La venganza de Gerd*. Nº 9, pp. [32]-40. [Cuento].
33. Delgado, Wáshington. *Poemas*. Nº 2, pp. [23]-26. [Incluye: El hijo del gran conde.— Contemplación y existencia.— Viaje nocturno].
34. ———. *De dioses, hombrecitos y policías*. Nº 3, p. [100]-102. [Reseña a la novela del mismo nombre de Humberto Constantini (La Habana, Casa de las Américas, 1979)].
35. Deustua, Raúl. *Sueño de ciegos*. Nos. 5/6, pp. [39]-44. [Poesía].
36. Electorat, Mauricio. *De Un buey sobre mi lengua*. Nº 10, pp. [91]-93. [Poesía. Incluye: Un blues para celeste.— Natividad, Manuela, Andrés.— en el extremo de estos años].
37. Elmore, Peter. *Jotamarío: el nadaísmo 20 años después*. Nº 9, pp. 130-139. [Reseña a: Jotamarío. *Mi reino por este mundo*. Bogotá, Editorial La Oveja Negra y Golpe de Dados, 1980].
38. ———. *Sánchez León: la madurez alcanza al poeta*. Nº 10, pp. 177-183. [Reseña a: Abelardo Sánchez León. *Oficio de sobreviviente*. Lima, Mosca Azul Editores, 1981].

39. Escajadillo, Tomás Gustavo. *El indigenismo (no) ha muerto: ¡viva el indigenismo!* Nos. 5/6, pp. [155]-165. [Reseña a: Antonio Cornejo Polar. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Lima, Lasontay, 1980].
40. Escobar, Alberto. *Una discutible edición de Vallejo*. Nos. 5/6, pp. [134]-140. [Reseña a: César Vallejo. *Poesía completa. Edición crítica y exegética de Juan Larrea*. Barcelona, Barral Editores, 1978].
41. Fernández, Gastón. *Relato aparente*. N° 8, pp. [3]-17. [Cuento].
42. Fernández, Pablo Armando. *Poemas*. Nos. 12/13, pp. [106]-107. [Incluye: Tanka de identidad.— Parábola].
43. Ferrari, Américo. *Moro, el extranjero*. N° 2, pp. [106]-109. [César Moro].
44. Ferré, Rosario. *La caja de cristal*. N° 7, pp. [3]-15. [Cuento].
45. ———. *Contracanto*. N° 11, pp. [53]-57. [Poesía].
46. Fierro, Enrique. *Con los ojos cerrados*. N° 8, pp. [80]-81. [Poesía].
47. Gálvez Ronceros, Antonio. *Tesis sobre literatura presentadas en San Marcos (1970-1979)*. N° 3, pp. 105-109. [Bibliografía].
48. García Canclini, Néstor. *Praxis artística y base económica*. N° 1, pp. [55]-62.
49. ———. *La participación social del arte: el porvenir de una ilusión*. Nos. 5/6, pp. [60]-74.
50. ———. *Fotografía e ideología: sus lugares comunes*. N° 10, pp. [116]-124.
51. Goldemberg, Isaac. *La conversión de Marcos Karushanky*. N° 3, pp. [3]-10. [Fragmento de una novela en preparación].
52. Goloboff, Gerardo. *La pasión según San Martín*. N° 11, pp. [58]-64. [Cuento].
53. González Viaña, Eduardo. *No sueñes con palomas porque me asustas*. N° 7, pp. [20]-25. [Cuento].
54. Graves, Cristina. *Con el ángel entre los dedos*. N° 4, p. [93]-101. [Reseña a. Blanca Varela. *Canto villano*. Lima, Ediciones Arybalo, 1978].
55. Guerra, Jorge. *Notas sobre La señorita de Tacna*. N° 9, pp. [125]-129. [Reseña a la obra de teatro de Mario Vargas Llosa (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981)].
56. Guevara, Pablo. *Mentadas de madre*. N° 7, pp. [26]-31. [Poesía. Incluye: Carta primera.— La reina del celuloide (carta final)].
57. Gutiérrez, Miguel. *Ideología y política en los estudios literarios peruanos*. N° 4, pp. [17]-33.
58. Hawthorne, Nathaniel. *De los Cuadernos americanos*. N° 7, pp. [45]-52. [Traducción del inglés y nota preliminar por Luis Loayza].

59. Hinostroza, Rodolfo. *Nudo borromeo*. N° 8, pp. [18]-24. [Poesía].
60. ———. *Silencio: Mallarmé*. N° 8, pp. [95]-107.
61. ———. *Dos poemas*. N° 11, pp. [28]-31 [Incluye: Escena prima— Paisaje con infante].
62. Huerta, David. *Vampiro místico*. N° 7, pp. [67]-68. [Poesía].
63. Ion, Jacques; Miege, Bernard; Peron, René. *¿Qué es un producto cultural?* N° 4, pp. [48]-60. [Traducción del francés por Mirko Lauer].
64. Isola, Alberto. *Apuntes sobre Atusparia*. Nos. 12/13, pp. 141-148. [Reseña a la obra de teatro de Julio Ramón Ribeyro (Lima, Editorial Rikchay, 1981)].
65. Jaramillo, Darío. *Biografía imaginaria de Seymour*. N° 9, pp. [70]-72. [Poesía].
66. Jotamarío. *Poemas*. N° 9, pp. [41]-44. [Incluye: Colegiala desnuda.— Resurrección para nada].
67. Joyce, James. *Dos poemas de Pomes Penyeach, de Joyce, y cuatro versiones*. Nos. 12/13, pp. [74]-78. [Incluye: *A prayer* (texto en inglés: p. 74). Versiones: C.E. Zavaleta (p. 75) y Alonso Cueto (p. 76).— *Tilly* texto en inglés; p. 77). Versiones: C.E. Zavaleta (p.77) y Alonso Cueto (p. 78)].
68. ———. *Poema XXXV de Chamber Music*. Nos. 12/13, p. [68]. [texto en inglés].
69. Kozar, José. *Jarrón de las abreviaturas*. Nos. 5/6, pp. [75]-76. [Poesía. Incluye: Matanza del emperador Yao.— Sodomía de Liu Shao Chi].
70. Kristal, Efraín. *Goldemberg: a caballo entre dos culturas*. N° 7, pp. [53]-66. [Entrevista a Isaac Goldemberg].
71. *Las metamorfosis de los sioux*. N° 4, pp. [88]-92. [Traducción del inglés y nota introductoria por Antonio Cisneros].
72. Lastra, Pedro. *Lihn: en los alrededores de la Pieza oscura*. N° 10, pp. [51]-66. [Entrevista a Enrique Lihn].
73. Lauer, Mirko. *Hacia la generación poética del ochenta*. N° 1, pp. [69]-79. [Reseña a: César Toro Montalvo, *Antología de la poesía peruana del siglo XX: (años 60/70)*. (Lima, Ediciones Mabú, 1978); Cesáreo Martínez, *Cinco razones para comprometerse (con la huelga)*, (Lima, Ediciones Quipu, 1978); Fernando Castro Ramírez, *Cinco rollos de plus-x* (Lima, Textos de Secuencia, 1978); Mario Montalbetti, *Perro negro, 31 poemas* (Lima, Ediciones Arybalo, 1978); e Inés Cook, *Ciudad ausente* (Lima, Ediciones Arybalo, 1978)].
74. ———. *Sobre vivir. 39 estrofas de comentario a una danza del autor, a un poema de José Lezama Lima y a las prendas del modisto Banzai Yamamoto*. Nos. 5/6, pp. [20]-30. [Poesía].
75. ———. *Hacia la socioestética; una propuesta latinoamericana de Juan Acha*. N° 7, pp. [105]-115. [Reseña a: Juan Acha.

- Arte y sociedad: Latinoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1979].
76. ———. *In memoriam Walter Benjamín: representación y soporte material*. N° 9, pp. [45]-55.
  77. ———. *Juan Javier Salazar: la refrescante aventura de un antiplástico*. N° 9, pp. 121-124.
  78. ———. *La plástica de América Latina: un continente desconocido*. N° 10, pp. 145-147.
  79. ———. *Latigazos en el templo: una entrevista a Carlos Zerpa*. Nos. 12/13, pp. [113]-125.
  80. ———. *Primeros y segundos libros*. Nos. 12/13, pp. [158]-166. [Reseña a: Vladimir Herrera. *Del verano inculco* (Valencia, Taberna de Cimbeles, 1980); Juan Ramírez Ruiz. *Vida perpetua* (Lima, Editorial Ames, 1978); Patrick Rosas, *Las claves ocultas y otros poemas* (Lima, Mosca Azul Editores, 1981); y Enrique Verástegui, *Praxis, asalto y destrucción del infierno* (Lima, Ediciones Campo de Concentración, 1980)].
  81. ———. *Sobre vivir. Siete estrofas de comentario al poema XXXVI de Chamber Music, de James Joyce, que termina My love, my love, why have you left me alone?* Nos. 12/13, pp. [71]-73. [Poesía].
  82. ——— [y] Oquendo, Abelardo. "Yo de esta sociedad no podía esperar nada": una conversación con Romualdo. N° 11, pp. [3]-27. [Entrevista].
  83. ———; Montalbetti, Mario; Cook, Inés. *El estrecho camino al hondo norte*. N° 2, pp. [27]-57. [Se incluyen fuera de texto fotografías de Lola Salas y un dibujo de Gastón Garreaud].
  84. Lihn, Enrique. *Beata Beatrix*. N° 10, pp. [45]-50. [Poesía].
  85. Loayza, Luis. *Enredadera*. N° 1, pp. [3]-29. [Cuento].
  86. ———. *Riva-Agüero en los 7 ensayos*. N° 2, pp. [58]-73.
  87. ———. *Bagdad, el libro*. N° 3, pp. [89]-91
  88. ———. *El Borges de Rodríguez Monegal*. N° 4, pp. [76]-87. [Reseña a: Emir Rodríguez Monegal. *Jorge Luis Borges: a literary biography*. New York, E. P. Dutton, 1978].
  89. ———. *Simbad el maligno*. Nos. 5/6, pp. [119]-123.
  90. ———. *Regreso a San Gabriel*. N° 8, pp. [66]-79. [Ensayo sobre *Crónica de San Gabriel*, novela de Julio Ramón Ribeyro].
  91. ———. *Dos notas*. N° 9, pp. [90]-94. [Incluye: Costumbristas y huachafos.— Bizancio sobre el Rímac].
  92. ———. *El tigre contagioso*. N° 10, pp. [134]-138.
  93. ———. *Valdelomar en sus cartas*. N° 11, pp. [41]-52.
  94. ———. *Sobre El Ulises*. Nos. 12/13, pp. [43]-67 [De James Joyce].
  95. López Soria, José Ignacio. *A propósito de "Vargas Llosa, pre y post"*. N° 2, pp. [82]-90. [Comentario al artículo aparecido en *Hueso Húmero* N° 1. (Véase ficha N° 28)].

96. ———. *Carpe diem y la cotidianidad*. N° 4, pp. [67]-75. [Reseña al libro de poesía de Marco Martos (Lima, Harauí, 1979)].
97. ———. *Dominación y cultura*. N° 7, pp. [116]-121. [Reseña a: Aníbal Quijano. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Lima, Mosca Azul Editores, 1980].
98. ———. *La ideología de la identidad nacional*. N° 8, pp. [122]-131. [Reseña a: César Arróspide de la Flor, y otros. *Perú: identidad nacional*. Lima, Ediciones CEDEP, 1979].
99. ———. *Los intelectuales y la cultura*. N° 10, pp. [139]-145. [En el Perú].
100. ———. *Vargas Llosa y sus críticos: sobre la cultura*. N° 11, pp. [101]-107.
101. ———. *Antonio Cornejo y la pluralidad en la cultura*. Nos. 12/13, pp. 131-135. [Reseña a: Antonio Cornejo Polar. *La cultura nacional: problema y posibilidad*. Lima, Lluvia Editores, 1981].
102. Losada, Alejandro. *Para un proyecto de historia social de la producción cultural en América Latina, 1780-1970*. N° 4, pp. [36]-47.
103. Lukács, György. *Dos reflexiones sobre literatura*. Nos. 5/6, pp. [45]-53. [Traducción del húngaro y nota introductoria por José Ignacio López Soria].
104. Manjarrez, Héctor. *Historia*. Nos. 5/6, pp. [3]-19. [Cuento].
105. Martínez, Cesáreo. *Entre el wamani y la carretilla*. Nos. 12/13, pp. [30] 42. [Poesía].
106. Martos, Marco. *El otro retrato*. N° 8, pp. [64]-65. [Poesía].
107. Mejía Sánchez, Ernesto. *Poemas en prosa*. N° 10, pp. [11]-12. [Incluye: Taller, talleres, talleristas. . . —Odysseas Elytis].
108. Meza, Luis Antonio. *Ediciones de música coral*. N° 7, pp. [130]-133. [Reseña a: *Antología de música peruana siglo XX, vocal coral* (Lima, Edubanco, 1980, Vol. I, 2 LP.); *Música coral peruana. Programa Regional de Musicología* (Lima, 1980, vols. 1 y 2); y Rodolfo Holzmann, *Album de música huanuqueña. Arreglos para coro mixto a cuatro voces* (Huánuco, 1980)].
109. Miró Quesada, Roberto. *Estética y marxismo*. N° 9, pp. 140-143. [Reseña a: Giuseppe Prestipino. *La controversia estética en el marxismo*. México, Editorial Grijalbo, 1980].
110. ———. *Carpentier: el son que viene de dentro*. Nos. 12/13, pp. [136]-140. [Reseña a: Alejo Carpentier. *Ese músico que llevo dentro*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980. 3 vols].
111. Monsiváis, Carlos. *Nuevo catecismo para indios remisos*. N° 11, pp. [32]-38. [Cuentos].
112. Montalbetti, Mario. *Quasar / El misterio del sueño cóncavo*. N° 1, pp. [30]-35. [Poesía].
113. ———. *¿Cómo se grita kachkariraqmi?* N° 2, pp. [118]-122. [Reseña a: William Rowe, *Mito e ideología en la obra de José María Arguedas* (Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1979); y

- Rodrigo Montoya, M.J. Silveira, F.J. Lindoso, *Producción parcelaria y universo ideológico. El caso de Puquio* (Lima, Mosca Azul Editores, 1979)].
114. ———. *Sobre fotografía peruana actual. Posibilidades de superar una depresión*. Nos. 5/6, pp. [90]-97.
  115. Morales Saravia, José. *Poemas*. Nos. 5/6, pp. 88-89. [De sus *colecciones inéditas Pencas II y Orquídeas*].
  116. Morillo, Juan. *Día de reyes*. N° 3, pp. [11]-19. [Fragmento de una novela en preparación].
  117. Mujica, Manuel. *Cuatro partituras*. N° 10, pp. [125]-133. [Música. Incluye: Tema para ser escuchado.— Homenaje a lady La Mar...— “Tema para ser tocado con los ojos...”.— “Tema imposible”].
  118. Naipul, V.S. *Colón y Crusoe*. Nos. 5/6, pp. [124]-128. [Traducción del inglés por Luis Loayza].
  119. Niño de Guzmán, Guillermo. *Caballos de medianoche*. N° 8, pp. [38]-45. [Cuento].
  120. Núñez Ureta, Teodoro; Ruiz Rosas, Alfredo; Ruiz Durand, José; Tola, José Manuel. *Constelaciones*. Nos. 5/6, pp. [129]-133.
  121. O'Hara, Edgar. *Enunciación*. N° 3, pp. 102-105. [Reseña al libro de cuentos del mismo nombre de J. Edgardo Rivera Martínez (Lima, Editora Lasontay, 1979)].
  122. ———. *Millán: la canción histórica*. N° 9, pp. 143-147. [Reseña a: Gonzalo Millán. *La ciudad*. Québec, Les Editions Maison Culturelle, 1979].
  123. Oquendo, Abelardo. *Índice de Tareas del Pensamiento Peruano*. N° 1, pp. [80]-86. [Revista publicada entre 1960 y 1965].
  124. ———. *Premio Copé: los números y las letras*. N° 9, pp. 117-120. [Sobre el primer concurso de cuentos convocado por Petroperú y el volumen que publica sus resultados].
  125. ———. *Eielson: remontando la poesía de papel; una entrevista*. N° 10, pp. [3]-10. [Entrevista a Jorge Eduardo Eielson].
  126. ———. *Desavenencias con Martín Romaña*. Nos. 12/13, pp. [126]-130. [Reseña a: Alfredo Bryce Echenique. *La vila exagerada de Martín Romaña*. Barcelona, Editorial Argos Vergara, 1981].
  127. Ortega, Julio. *Infierno peruano*. N° 1, pp. [63]-68. [Teatro].
  128. ———. *La literatura latinoamericana ante la década del 80*. N° 2, pp. [91]-96.
  129. ———. *La primera letra*. N° 9, pp. [3]-22. [Sobre *El aleph* de Jorge Luis Borges. Se incluye entre las pp. 13 y 22 —bajo el título de “Addenda: aleph de *El aleph*”— textos de Jorge Luis Borges, Emir Rodríguez Monegal, Roberto Paoli, Raúl Sosenowski, Daniel Devoto, y Maurice Blanchot].
  130. ———. *Sobre el estado de la literatura peruana a comienzos de los 80*. N° 9, pp. [108]-117.

131. ———. *Celebraciones*. Nº 10, pp. [24]-26. [Poesía].
132. ———. *La parte del objeto*. Nº 11, pp. 112-115. [Comentario al artículo de J.I. López Soria, "La ideología de la identidad nacional", (véase ficha Nº 98)].
133. ———. *Re: Joyce. Voces para una ópera de la lectura*. Nos. 12/13, pp. [79]-105.
134. ——— [y] Bustamante, Cecilia. *Para una tipología de la violencia*. Nº 7, pp. [32]-44. [En Latinoamérica].
135. Ortiz Rescaniere, Alejandro. *Adalberto y su tía o una historia de Segismund Freud*. Nº 3, pp. [38]-40. [Relato].
136. Pásara, Luis. *Por qué no vivo en el Perú. Comentarios a una encuesta*. Nº 11, pp. [95]-100. [Véase fichas Nos. 139-140].
137. Perniola, Mario. *El arte como categoría histórica*. Nº 11, pp. [65]-74. [Traducción del francés por Mirko Lauer].
138. Pimenta, Alberto. *Bestiario lusitano*. Nos. 5/6, pp. [54]-59. [Poesía y prosa. Traducción del portugués por José Luis Rivarola. Incluye: Las palabras del papagayo.— El punto de vista de la oveja.— El palindromo del chivo.— La alocución del gorila.— El enigma de las moscas].
139. *Por qué no vivo en el Perú*. Nº 8, pp. [108]-121. [Encuesta. Respuesta de Juan Acha, Alfredo Bryce, Sara Castro-Klarén, Jorge Eduardo Eielson, Gastón Fernández, Rodolfo Hinojosa, Carlos Meneses, Hugo Neira, Carlos Revilla y Joaquín Roca Rey].
140. *Por qué no vivo en el Perú*. Nº 9, pp. [95]-107. [Encuesta. Respuestas de Herman Braun, José Durand, Alberto Guzmán, Julio Ortega, José Miguel Oviedo, Julio Ramón Ribeyro y Manuel Scorza].
141. Portal, Magda. *Una revista de cuatro nombres*. Nº 7, pp. [101]-104. [Sobre *Trampolín, Hangar, Rascacielos, Timonel*, revista peruana de vanguardia aparecida entre 1926 y 1927].
142. *Preferencias en artes plásticas*. Nos. 5/6, pp. [109]-118. [Encuesta].
143. *Preferencias literarias I: poetas*. Nº 2, pp. [110]-117. [Encuesta].
144. *Preferencias literarias II: prosistas*. Nº 3, pp. [92]-99. [Encuesta].
145. *Presencias e influencias: cuatro constelaciones*. Nº 4, pp. [102]-106. ["Las constelaciones que entregan Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendejú, Antonio Cisneros y Enrique Verástegui..."].
146. Ribeyro, Julio Ramón. *Atusparia*. Nos. 5/6, pp. [31]-38. [Teatro. "Cuadro 6. Casa del señor Maguiña"].
147. ———. *La solución*. Nº 10, pp. [13]-23. [Cuento].
148. Richard, Nelly. *Función de mimesis*. Nº 10, pp. [67]-75 ["El objeto sobre el cual reflexiona este texto es la obra de Carlos

- Leppe *Perchero*, representada por él en la Galería Módulos y Formas, en Santiago de Chile, en 1975. Las fotos [que acompañan al texto] proceden de esa actuación”].
149. Rodríguez Larraín, Emilio. *El cubo encinta de la pirámide, es-cultura virtual de...* Nos. 12/13, pp. [108]-112. [Se incluye una nota introductoria firmada por Rodolfo Hinostroza].
  150. Rodríguez Rea, Miguel Angel. *La literatura peruana en Cuader-nos Americanos (México, 1942-1979)*. N° 4, pp. [107]-119. Bi-bliografía.
  151. ———. *Tesis doctorales norteamericanas sobre literatura pe-ruana (1970-1973)* Nos. 5/6, pp. 170-174. [“La siguiente es una relación de tesis que se hallan xerocopiadas en la Ofici-na de Investigaciones Bibliográficas de la Biblioteca Nacio-nal”].
  152. ———. *Poesía peruana del siglo XX (I. 1901-1920)*. N° 7, pp. [134]-150. [Bibliografía].
  153. ———. *Poesía peruana del siglo XX (II. 1921-1930)*. N° 8, pp. [132]-149. [Bibliografía].
  154. ———. *Poesía peruana del siglo XX (III. 1931-1935)*. N° 9, pp. [148]-158. [Bibliografía].
  155. ———. *Guía del Boletín Titikaka Puno, (1926-1930)*. N° 10, pp. [184]-204. [Bibliografía. Primera parte].
  156. ———. *Guía del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)*. No 11, pp. [140]-159. [Bibliografía. Segunda parte].
  157. ———. *Índice de Hueso Húmero, Nos. 1-12/13*. Nos. 12/13, pp. [167]-187.
  158. Ruffinelli, Jorge. *Vargas Llosa: Dios y el diablo en la tierra del sol*. N° 11, pp. [116]-129. [Reseña a: Mario Vargas Llosa. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981].
  159. Salles Gomes, Paulo Emilio. *Dos veces con elena*. Nos. 12/13, pp. [3]-29. [Cuento].
  160. Sánchez León, Abelardo. *Poemas*. N° 3, pp. [41]-44. [Incluye: De vuelta a casa.— Lechos baldíos].
  161. Scholz, Laszlo. *Remenyik: un vanguardista húngaro en Améri-ca Latina*. N° 7, pp. [88]-100.
  162. Sin, Lu. *En loor de la noche*. N° 1, pp. [52]-54. [Poesía. Tra-ducción del inglés por Mirko Lauer].
  163. Sologuren, Javier. *La hora*. N° 8, pp. [28]-37. [Poesía].
  164. Spicer, Jack. *Poemas de amor*. N° 4, pp. [61]-66. [Nota pre-liminar y traducción del inglés por Mario Montalbetti].
  165. *Tesis sobre literatura en la P.U.C.* N° 2, pp. 122-125. [“La siguiente es una relación de tesis de bachillerato y doctorado sustentadas en la Pontificia Universidad Católica del Perú entre 1960 y 1978”].

166. Thorndike, Guillermo. *El último marine*. Nº 2, pp. [3]-22. [Fragmento de una novela del mismo nombre que luego varió a *El Evangelio según Sandino*].
167. Tobolska, Alexandra. *La danza como vivencia*. Nº 7, pp. [69]-75.
168. Uribe, Alvaro. *Filósofo meditando*. Nº 4, pp. [11]-13. [Cuento].
169. Valdivia, Oscar. *Dos yaravíes*. Nº 7, pp. [76]-77. [Poesía].
170. Varela, Blanca. *Casa de cuervos* Nº 4, pp. [8]-10. [Poesía].
171. Verástegui, Enrique. *Una demolición melancólica*. Nos. 5/6, pp. [166]-170. [Reseña a: Juan Gustavo Cobo Borda. *Salón de té*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1979].
172. Vidal, Luis Fernando. *Calderón Fajardo o ese disturbio llamado memoria*. Nº 11, pp. 130-139. [Reseña a dos libros de Carlos Calderón Fajardo: *La colina de los árboles* (Lima, 1980), y *El que pestañea muere y otros cuentos* (Lima, Ediciones La Vieja Morsa, 1981)].
173. ———. *De magos verdes, poderes del sueño y memorias del aire*. Nos. 12/13, pp. [149]-157. [Reseña a: César Calvo. *Las tres mitades de Ino Moxo y otros brujos de la Amazonía*. Lima, Labor/CEDEP, 1981].
174. Villena de Araujo, Heloísa. *Lewis Carroll sin Alicia*. Nº 10, pp. [78]-90. [Traducción del portugués por Carmen María Sologuren].
175. Vitale, Ida. *Poemas*. Nº 8, pp. [46]-47.
176. Zavaleta, Carlos Eduardo. *Dos cuentos brevísimos* Nº 8, pp. [25]-27. [Incluye: El niño que escribía cartas ajenas.— Un viaje romántico].
177. Zurita, Raúl. *El desierto de Atacama*. Nº 9, pp. [23]-31. [Poesía].

## INDICE TEMATICO

- ARTES PLÁSTICAS: 1, 2, 3, 17, 19, 22, 48, 49, 50, 75, 76, 77, 78, 114, 120, 137, 149
- BIBLIOGRAFÍA: 47, 123, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 165
- DANZA Y PERFORMANCE: 167, 148, 79
- ENCUESTA: 47, 139, 140, 142, 143, 144, 145. *Reseña*: 136
- ENSAYO: 15, 24, 43, 57, 63, 83, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 102, 103, 118, 128, 129, 130, 133, 134, 141, 161, 174.  
*Reseñas*: 97, 98, 101, 109, 113, 132

MÚSICA: 117. *Reseñas*: 108, 110. *Estudios*: 6

POESÍA 5, 8, 9, 13, 16, 17, 21, 23, 25, 26, 33, 35, 36, 42, 45, 46, 56, 59, 61, 62, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 74, 81, 84, 105, 106, 107, 112, 115, 131, 138, 160, 162, 163, 164, 169, 170, 175, 177. *Estudios*: 11, 60. *Reseñas*: 29, 30, 31, 37, 38, 40, 54, 73, 80, 96, 121, 122, 171. *Entrevistas*: 72, 82, 125

TEATRO: 127, 146. *Reseñas*: 55, 64

NARRATIVA: 10, 12, 14, 32, 41, 44, 51, 52, 53, 58, 85, 104, 111, 116, 119, 135, 147, 159, 166, 168, 176. *Estudios*: 7, 20, 27, 28, 90. *Reseñas*: 34, 39, 124, 126, 158, 172, 173. *Entrevistas*: 70

## EN ESTE NÚMERO

Todos los que han hecho posible nuestro pequeño homenaje a JOYCE en el primer centenario de su nacimiento, incluida Cecilia Bustamante, han figurado antes en este noticiero de colaboradores. Todos menos aquellos que prestaron sus voces a esa ópera de la lectura del autor del *Ulises* organizada y dirigida por Julio Ortega. Helos aquí pues, por orden de aparición:

**GUY DAVENPORT:** Profesor de Inglés en la Universidad de Kentucky. *Eclogues*, su más reciente libro de relatos, está publicado por North Point Press.

**JULIÁN RÍOS:** Escritor español cuya serie *Larva* está por aparecer en Seix Barral de Barcelona. Dirige la revista *Espiral* en Madrid.

**DAVID HAYMAN:** Profesor de literatura comparada en la Universidad de Wisconsin. Es autor de *Joyce et Mallarmé* (Paris, Lettres Modernes, 1956, 2 vol.) y editor del *Finnegans Wake* (publicación facsimilar, The James Joyce archives).

**HAROLDO DE CAMPOS:** Su libro más reciente es *Deus e o Diabolo no Fausto de Goethe* (Sao Paulo, Editora Perspectiva, 1981). Fue Finker Professor en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Texas durante la primavera de 1981.

**ROBERT BONAZZI:** Poeta y escritor norteamericano, director de la revista *Affinities* (Austin). Sus libros de poemas son *Living the Borrowed Life* (1974) y *Fictive Music* (1979).

**EWING CAMPBELL:** Narrador norteamericano, autor de la novela *Weave it Like Nightfall* (1977). Es lector en el Departamento de Inglés de la Universidad de Texas.

**PAUL CHRISTENSEN:** Poeta y crítico norteamericano, autor de un valioso estudio sobre Charles Olson: *Charles Olson: Call Him Ishmael* (University of Texas Press, 1979). Profesor de Inglés en la Universidad Texas A & M.

Hasta donde sabemos, la traducción que publicamos aquí del cuento de PAULO EMILIO SALLAS GOMES es la primera que se hace al castellano de este autor brasileño. Como Lampedusa, Sallas Gomes escribió una sola y tardía pero definitiva obra narrativa: *Tres mulheres de tres pppes*. El libro apareció en Sao Paulo en 1977, poco antes de su muerte. Para el crítico Roberto Schwartz la prosa narrativa de Salles es la mejor de Brasil desde Joao Guimaraes Rosa.

Discípulo de José Lezama Lima y miembro, en su juventud, de la generación que se agrupó en torno a la revista *Orígenes*, PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ está considerado como uno de los mayores poetas vivos de Cuba. Los poemas que nos dio para este número pertenecen a un libro suyo que saldrá pronto a la luz. El último de sus poemarios fue *Suite para Maruja*.

El otro poeta que colabora aquí fuera del ámbito de Joyce, es el peruano CESÁREO MARTÍNEZ. *El Wamani y la carretilla* integra el libro *Caballo bayo* (título provisional) que mereció el segundo lugar en el Premio Casa de las Américas de este año. Su penúltimo libro *Cinco razones puras para comprometerse (con la huelga)*, fue reseñado en el primer número de esta revista. El último se titula *Donde mancó el árbol y la espada*.

El performer y gráfico, CARLOS ZERPA reside en Valencia, Venezuela, donde da clases en la universidad y edita la revista *Punto*. La Universidad Nacional Autónoma de México está publicando un libro sobre su trabajo objetual y no-objetual. EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN ha vuelto a vivir a Lima luego de una larga residencia en la tierra de Francia. Sus obras recientes de mayor interés son propuestas no-objetuales, como la que adorna este número. Actualmente gestiona los recursos necesarios para realizar una gigantesca escultura en la zona de las líneas de Nazca. A fines del año pasado expuso pinturas en la Galería Trilce, de Lima.

Actor y director, ALBERTO ISOLA ha hecho estudios en el Drama Centre de Londres y el Piccolo Teatro de Milán. Dirige y enseña en el Teatro de la Universidad Católica de Lima. Recientemente se hizo cargo de un taller de teatro, invitado por el Centro Latinoamericano de Capacitación e Investigación Teatral.

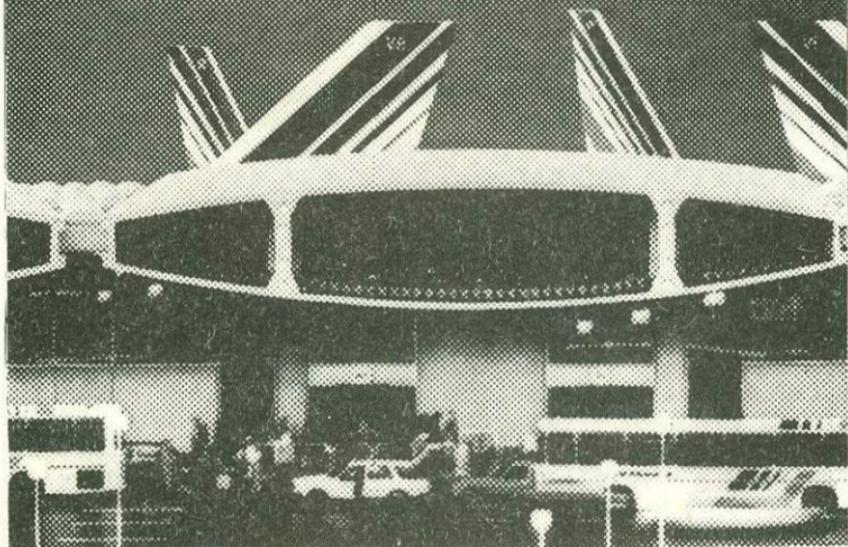
Las viñetas de LEÓN FERRARI pertenecen a *Labirinto*, trabajo ganador, en 1981, de la Bienal Latinoamericana de Dibujo de Cali.

Sobre los demás autores de esta entrega hay información en números pasados.

La foto de Joyce que aparece en la tapa posterior fue tomada por Giselle Freundt en París, en 1935. La debemos a una cortesía de Samuel Adrianzén. Se ve a Joyce en el momento de pagar el taxi que lo ha conducido a la calle Odeón, donde se encuentra la librería Shakespeare and Company.



## **AHORA CONEXIONES EXPRESS EN LA NUEVA AEROESTACION EXPRESS DE PARIS**



Ahora, cuando Ud. vuela con Air France, disfruta en París de la entrada Express hacia el mundo.

La Aeroestación 2 del aeropuerto Charles de Gaulle y la posición central de París dentro de Europa, hacen del nuevo terminal de Air France, la puerta ideal hacia 161 ciudades en 57 países.

Nuestros itinerarios se han estudiado para proporcionarle siempre, una conexión inmediata y nuestro personal de tierra lo asiste con la cordial bienvenida francesa.

Así que, para disfrutar de su viaje a Europa o en conexión entre 2 vuelos, viaje con los franceses y aproveche la puerta Express hacia el mundo: Charles de Gaulle: Aeroestación 2.

**AIR FRANCE**   
**LA PUERTA EXPRESS DE ENTRADA AL MUNDO**



cedep

CENTRO DE ESTUDIOS  
PARA EL DESARROLLO  
Y LA PARTICIPACION

# socialismo y participación

# 17

MARZO, 1982

## EN ESTE NUMERO

Francisco Guerra García  
IDENTIDAD NACIONAL Y DEMOCRACIA  
EN AMERICA LATINA.

Augusto Varas  
INDUSTRIA MILITAR EN  
AMERICA LATINA  
Chantal Mouffe  
CLASE OBRERA, HEGEMONIA  
Y SOCIALISMO.

David Sobrevilla  
FILOSOFIA Y CIENCIAS SOCIALES.

Steve Stein  
EL VALS CRIOLLO Y LOS VALORES  
DE LA CLASE TRABAJADORA.

Hugo Neira  
INFORME: LOS 500 DIAS  
DE POLONIA.

Son algunos de los temas que ofrece  
Socialismo y Participación No. 17,  
revista político-social y de arte.

Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.

SUSCRIPCIONES:  
6 de Agosto 425  
Jesús María — Telf. 320695  
Apartado 1 — Lima 4

DISTRIBUYE:  
Promotora Peruana de Publicaciones  
"Realidad y Cultura"  
Huamachuco 1927 — Jesús María  
Telf. 233234

UNMSM



## SEGUNDA BIENAL DE CUENTO

### GANADORES DEL PREMIO COPE-81

PRIMER PREMIO:	JULIO ORTEGA "AVENIDA OESTE"
SEGUNDO PREMIO:	JOSE B. ADOLPH "¿RECUERDAS AMANDA "
TERCER PREMIO:	ARMANDO ROBLES GODOY "TERCER ACTO"
TERCER PREMIO:	JORGE BRUCE MITRANI "LA DESESPERACION ES UNA PLAYA"

#### *SELECCIONADOS PARA CONFORMAR EL LIBRO DEL PREMIO COPE DE CUENTO AÑO 1981*

FELIPE BUENDIA	"BAGNOLET"
JULIO CARMONA	"LA GUITARRA"
CESAR COLCHADO LUCIO	"EL AGUILA DE PACHACOJ"
JOSE FELIPE CHAVEZ PERALTA	DEL PAI-AN A LA OTRA REALIDAD"
RAFAEL DRINOT SILVA	"OBDULIO EN EL BALCON"
MANUEL IBAÑEZ ROSAZZA	"SE ALQUILA CUARTO CON BAÑO, RAZON ARRIBA"
SIU KAM WEN	"HISTORIA DE DOS VIEJOS"
CARLOS MAC LEAN CRESTANI	"EN EL OJO DEL TIEMPO"
LUIS REY DE CASTRO	"LA BATALLA"
TEOFILO RÓCCA GOMERO	"POR UN BARRILITO DE PETROLEO"
CARLOS SCHWALB TOLA	"EL REMOLINO"
CARLOS VILLANES CAIRO	"LA FIESTA"
EDMUNDO ZAMALLOA	"MARA"

JURADO CALIFICADOR: **UNMSM**  
ESTUARDO NUÑEZ (UNMSM), ELEODORO VARGAS VICUÑA (INC),  
RICARDO GONZALES VIGIL (PUC), ABELARDO OQUENDO (PEN CLUB),  
PEDRO R. CATERIANO (PETROPERU).



LATIN ANDINA S.A.

PRODUCTORES DE SEGUROS

Los Cedros 450, Lima 27  
Central Telefónica 712635  
Telex: 25661 PE LATINSA

**desco**

Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo

*ACABAMOS DE REEDITAR:*

LOS CAMINOS DEL PODER. TRES AÑOS DE CRISIS EN LA ESCENA POLITICA - Henry Pease García (2da. Edición)

EL MAGISTERIO Y SUS LUCHAS. 1885-1979  
César Pezo, Eduardo Ballón, Luis Peirano (2da. Edición)

ALIMENTOS Y TRANSNACIONALES. LOS COMPLEJOS SECTORIALES DEL TRIGO Y AVICOLA EN EL PERU  
Fernando González Vigil, Carlos Parodi Zevallos, Fabián Tume Torres (2da. Edición)

AGRO, CLASES, CAMPESINADO Y REVOLUCION  
Diego García-Sayán, Fernando Eguren (2da. Edición)

*EN VENTA EN LAS MEJORES LIBRERIAS*

**PEDIDOS:** Promotora de Publicaciones Realidad y Cultura S.A.  
**PUBLIREC S.A.** Jr. Huamachuco 1927 - Lima 11 - Perú - Telf. 233-234

**VOLVO DEL PERU S.A.**

**hace industria  
para  
transportar progreso**

**VOLVO**

**UNMSM**

**MARTIN  
ADAN,  
OBRA  
COMPLETA: PROSA**



*Martín Adán*

EDITADA POR  
EDUBANCO

FUNDACION DEL BANCO CONTINENTAL  
PARA EL FOMENTO DE LA EDUCACION  
Y LA CULTURA.

PIDALA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS

# Centromin

ES FUERZA LABORAL EFICIENTE



Andina

UNMSM



Galería de Arte  
*Enrique*  
*Camino*  
*Brént*

Burgos 170 San Isidro

LIMA - PERU

MARIA ANTONIA GONZALEZ

12 a 25 de Mayo  
y  
desde el 26 de Mayo

**PREMIO FORUM**

IV versión



GALERIA FORUM

Av. Larco 1150 - Sótano - Miraflores

**UNMSM**



**BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERU**

**MUSEO**

Esquina Lampa y Ucayali

- **COLECCION VICUS**  
Origen, Formación y Desarrollo
  - **COLECCION NUMISMATICA**  
Del Virreynato a nuestros días
  - **COLECCION DE PINTURA REPUBLICANA**  
Ochentidós obras de artistas,  
desde la Independencia  
hasta la actualidad

Abierto:   Martes a Sábado : 10 a.m. a 4.45 p.m.  
              Domingo        : 10 a.m. a 12.45 p.m.  
              Lunes            : Cerrado

Entrada de personas con sillas de ruedas: Jr. Ucayali 271  
Grupos de escolares: Previa cita, llamando al  
teléfono 276250, anexo 378

**UNMSM**

**GALERIA DE ARTE**



AV. BENAVIDES 474, MIRAFLORES · APARTADO 231 · LIMA 18 · PERU

Saúl Sosnowski  
5 PUEBLO COURT  
GAITHERSBURGH.: M. 20878 - U. S. A.

**HISPAMERICA**

Libros de Ediciones Hispamérica

María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*, 356 p., U\$S 8.00. Hernán Vidal, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis*, 120 p., U\$S 4.00.

Saúl Sosnowski, *Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo*, 120 p., U\$S 3.50.

Oscar Hahn, *Arte de morir (poemas)*, 186 p., U\$S 5.00.

Rose S. Minc, editor, *Latin American Fiction Today: a Symposium*, 198 p., U\$S 9.95.

Beatriz Pastor, *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, 120 p., U\$S 7.95.

**HISPAMERICA**  
revista de literatura

**TARIFAS DE SUSCRIPCIONES**

Bibliotecas e instituciones: :U\$S 21.00

Suscripciones individuales: U\$S 15.00

Patrocinadores: U\$S 30.00

(Excepción: Año I, nos. 1-2-3 U\$S 25.00)

UNMSM

# BONOS TIPO "C"

**Muchos peruanos  
ya están cobrando los  
dividendos de  
nuestro desarrollo.**

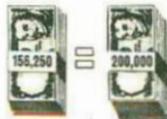
## Bonos tipo "C" de COFIDE



¡Con Bonos Tipo "C" de COFIDE se gana más!  
Por cada S/.100,000 que usted invierte cobra S/. 25,000 de  
intereses cada 6 meses...



¡Y AUN MAS!  
Si al cobrar sus intereses a los 6 meses S/.25,000(A), los  
reinvierte en Bonos Tipo "C", al año cobra el 25% adi-  
cional, ahora sobre S/.125,000. Lo que es igual a S/.31,250(B)  
¡Así gana S/. 56,250 (A + B) también libres de impuestos!



¡Y ESO NO ES TODO!  
Además usted puede deducir de su impuesto a la renta  
el 35% de los S/.125,000 que ya tiene en Bonos Tipo "C"  
S/.43,750 (C) con lo que usted puede llegar a ganar al año  
S/.100,000 (A+B+C)

¡Ni más, ni menos que el 100% de su inversión inicial!

Consulte a COFIDE, Agentes de Bolsa o a su Banco...  
¡Le conviene comprar Bonos Tipo "C" de COFIDE!



**COFIDE y usted**

JUNTOS EN LA TAREA DE DESARROLLAR AL PERU

INFORMES

Los Rosales 440-San Isidro Teléfono: 22-8373 / 24-8120

Agentes Colegiados de Bolsa, Bancos Consignatarios,

En Provincias, Oficinas de COFIDE y Bancos

revista  
de  
crítica  
literaria  
latinoamericana

Número 15 — Monográfico. Dedicado a las literaturas de vanguardia. Bajo la dirección de Nelson Osorio, este número extraordinario presenta estudios de Noé Jitrik, Beatriz Sarlo, Ernesto Cardenal, Ana Pizarro, Mirko Lauer, Beatriz González y Mirla Alcibiades; notas de Mária Russotto, Hugo Verani, Lola Llí; bibliografías, documentación y reseñas.

Otros números monográficos en preparación:

- \* Literatura y sociedad en América Latina, bajo la dirección de Alejandro Losada.
- \* La narrativa de Augusto Roa Bastos, bajo la dirección de Fernando Moreno Turner.

## REVISTA IBEROAMERICANA

ORGANO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Director-Editor: ALFREDO A. ROGGIANO

Secretario-Tesorero: BRUCE STIEHM

Dirección: 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh. Pittsburgh, PA 15260

### SUSCRIPCION ANUAL:

Países latinoamericanos: 20 dls.

Otros países: 25 dls.

Socios regulares: 30 dls.

Socios protectores: 35 dls.

Suscripciones y ventas: Gloria Jiménez Yamal

Canje: Lillian Seddon Lozano

*Dedicada exclusivamente a la literatura iberoamericana, publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.*

en librerías  
una colección fundamental

1

**EL PENSAMIENTO FASCISTA**

José Ignacio López Soria

2

**EL PENSAMIENTO INDIGENISTA**

José Tamayo Herrera

3

**EL PENSAMIENTO COMUNISTA**

Alberto Flores Galindo

4

**EL PENSAMIENTO MITICO**

Franklin Pease G. Y.

FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR  
MOSCA AZUL EDITORES

**UNMSM**

