

hueso húmero

1

CORNEJO/DELGADO
LAUER/MARTOS
OQUENDO
debate

GARCIA CANCLINI
arte


LOAYZA
cuento

MONTALBETTI
poesía

ORTEGA
teatro

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMSM



en los últimos
meses hemos
publicado...

Literatura

- **El revés de morir*, de Guillermo Thorndike
- **Todos los cuentos*, de Alfredo Bryce



Historia

- **Nueva historia general del Perú*.

Un compendio, de L.G. Lumbreras, C. Aranibar, M. Burga, J.I. López Soria, A. Flores Galindo, H. Bonilla, E. Yepes, W. Espinoza Soriano, S. López y J. Cotler.

- **Conversaciones*, de Jorge Basadre y Pablo Macera.
2a. Edición aumentada.

Psicología

- **Aprendizaje de la limpieza*, de Rodolfo Hinostroza.
- **Conversaciones con Seguin*, de Max Silva Tuesta.

Sociología

- **Problema agrario y movimiento campesinos*,
de Aníbal Quijano.

Antropología social


- **Producción parcelaria y universo ideológico*
El caso de Puquio, de Rodrigo Montoya.

Lengua

- **Breve Manual de Puntuación*, de Abelardo Oquendo.
3a. Edición.

Problema de la mujer

- **Cinturón de castidad. La mujer de clase media en el Perú*, de Maruja Barrig.



...y el año
es joven
todavía

mosca azul editores

UNMSM



hueso húmero

Nº 1

abril - junio

1979

SUMARIO

<i>Nota</i>	2
Luis Loayza / <i>Enredadera</i>	3
Mario Montalbetti / <i>Quasar/El misterio del sueño cóncavo</i>	30
Antonio Cornejo Polar, WASHINGTON Delgado, Mirko Lauer, Marco Martos, Abelardo Oquendo / <i>Vargas Llosa pre y post</i>	36
Lu Sin / <i>En loor de la noche</i>	52
Néstor García Canclini / <i>Praxis artística y base económica</i>	55
Julio Ortega / <i>Infierno peruano</i>	63
Mirko Lauer / <i>Hacia la generación poética del ochenta</i>	69
A.O. / <i>Índice de la revista Tareas del Pensamiento Peruano</i>	80
En este número	85

HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

DIRECTOR: *Abelardo Oquendo*

Diagramación: Carlos Liendo

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

Suscripción y canje: La Paz 651, Lima 18, Perú.

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

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 3.00, vía aérea

US\$ 2.50, vía superficie

UNMSM

El asesinato de AMARU, el suicidio de TEXTUAL, la fugaz aventura de DESPUÉS testimonian, junto a diversos cadáveres y en contraste con el florecimiento de publicaciones periódicas de otras disciplinas, que los años 70 no han sido en el país propicios a las llamadas revistas de cultura.

HUESO HÚMERO, sin embargo, no es ningún desafío. Nace de la carencia, no de la arrogancia, y su programa es modesto: rescatar para la creación literaria, para la reflexión sobre ella y otras artes, para el debate en general de la cultura, algo de un espacio perdido y necesario.

El uso que número a número se haga aquí de ese espacio, y no la retórica de los propósitos, habrá de servir para juzgar la vida de estas páginas. Libres y abiertas, su responsabilidad será también de quienes, con preocupaciones similares, se empeñan en actuar y escribir en el Perú.

I



COMO casi todas las cosas del barrio (entre las avenidas Benavides y 28 de julio) la de los Castro tenía dos jardines: el de adelante, de flores finas y frágiles que el jardinero cuidaba como a la niña de sus ojos, y el de atrás, más grande, con geranios —que en Lima saben defenderse solos—, una higuera al centro y al fondo una enredadera enorme, una buganvilia de flores moradas que cubría casi enteramente la pared medianera con mi casa. Cada ocho o diez días, al pasar frente a casa de los Castro, yo veía al jardinero —que se llamaba Santiago y era un hombre hosco que hablaba con las plantas y no con la gente— en el jardín de adelante, cambiando la tierra, echando abono, retocando los arbustos con unas grandes tijeras o regando los rosales con el agua de la acequia. La acequia era un canalito al lado de la vereda por donde corría el agua; años más tarde, no sé cuándo pues ya no vivía en el barrio y sólo pasaba en auto, o simplemente no prestaba atención a estas cosas que ahora surgen en la memoria, cegaron las acequias de Miraflores, pero

entonces —hablo de los años treinta— había acequias en todas las calles, y en las tardes calurosas bastaba detenerse un instante para escuchar el rumor fresco en el fondo del silencio. El agua que corre es buena compañía para el que pasa aunque él mismo no lo advierta. Las acequias entraban a los jardines. Santiago inundaba el jardín de atrás de los Castro cuando la hierba se ponía amarilla y aparte de eso no le hacía más caso pero el jardín de atrás era, por supuesto, el más simpático, un buen sitio para conversar por las tardes, sentados en las sillas de mimbre, con una jarra de limonada sobre la mesa, al alcance de la mano. En él habían jugado las Castro de niñas, antes de que yo fuera vecino suyo, y aún después correteaban por el césped dando gritos: recuerdo haberlas oído el primer día que pasé en Miraflores, sintiéndome desterrado de Lima, es decir del centro de la ciudad que es lo que propiamente se llama Lima, como si los demás barrios más nuevos y alejados fueran ya el comienzo de las provincias. En el centro no hay, que yo sepa, muchos jardines, y al llegar a casa de mi abuela, que sería la nuestra durante unos años (aunque en ese momento creíamos venir por unos meses, casi de visita) mi madre y yo salimos al jardín, acabado el almuerzo, y nos detuvimos un instante junto a la buganvilia. Nunca había visto una planta tan grande, una verdadera selva, como no fuese en los grabados de los libros de Julio Verne (pastas rojas con letras doradas) que leyera de niño, y mi madre dijo en voz baja, para que no la oyese mi abuela que se había quedado atrás y podía tomarlo mal, que una enredadera tan tupida trae arañas y ratones: y no bien había terminado de decir esto, en que reconozco la desconfianza tan limeña ante la naturaleza que he heredado de ella, cuando de la casa vecina, como si le respondieran, llegaron hasta nosotros por primera vez las voces de las chicas Castro.

Ese día habíamos llegado mi madre y yo a casa de mi abuela tras entregar la casa en que vivieran mis padres desde que se casaron y en la que yo nací y pasé mi infancia, unos altos junto a la Casa de Moneda. Desde tiempo antes mi padre estaba perseguido por meterse en política; una vez, en la época de Sánchez Cerro, lo detuvieron, aunque salió a los pocos días y luego tuvo que pasarse semanas y meses escondido. En los últimos meses se habían vuelto a complicar las cosas, lo veíamos poco y respondíamos a quien nos preguntase por él que se había ido a Chile, por negocios. En dos o tres ocasiones mandaron a un investigador a que montase la guardia en el portal de la casa; lo reconocíamos inmediatamente, por supuesto, aunque el hombre procuraba disimular y al vernos miraba para otra parte o hacía como que buscaba una dirección. Mi madre me decía: vete a casa de Fulano o Mengano y dile a tu padre que no aparezca por aquí, que otra vez han venido por él. Un día no tuve que ir muy lejos, lo encontré en Espaderos, discutiendo con un amigo, y allí lo dejé, hablando y riéndose, después de darle el encargo. Cualquiera día volverían a meterlo preso sin ninguna explicación, o a desterrarlo, de manera que un poco por ahorrar y otro porque mi madre estuviese acompañada, cedimos a la insistencia de mi abuela y nos mudamos a su casa, donde ya vivían con ella mi primo Manuel —hijo de una hermana de mi padre que yo no alcancé a conocer— y su mujer, Rosa María. El cambio nos trajo suerte ya que al poco tiempo mi padre vino a vivir con nosotros y hasta consiguió que lo dejaran trabajar en paz. No debía sentirse muy seguro de la tregua o quizá le pareció mal que dejáramos a la abuela tan pronto, pero lo cierto es que nos fuimos quedando. Sin embargo mis padres no llegaron a acostumbrarse nunca; ambos eran limeños por los cuatro costados y la vida de Miraflores los aburría. “Este balneario” decía mi padre, y repetía para

sí, con esa costumbre suya, tan burlona: “este balneario”, aludiendo al nombre pedante de “balnearios del sur” que tanto se repetía y que lo hacía reír. Por las mañanas mi madre lo acompañaba al centro, él iba a la oficina y ella de visita o de compras, almorzaban juntos en casa de parientes o amigos —tenían muchos amigos que siempre los estaban invitando— y por la tarde se quedaban en Lima para comer en un restaurante y luego ir al teatro o al cine. Acaso mi madre no se sentía muy a gusto en la casa, donde siempre fue un poco la invitada. No lo sé: trataba a mi abuela con la cortesía un poco ceremoniosa de nuera a suegra; creo que, sin darse cuenta, mi abuela era un poco dominante. El hecho es que mis padres estuvieron años en Miraflores como quien pasa un fin de semana en casa ajena, sin instalarse del todo. Los domingos no escuchaban misa en la iglesia del Parque: a golpe de diez se iban al centro, a la iglesia de San Pedro, como todos los domingos de su vida, pues hay leves costumbres más durables que la casa en que se vive y las dictaduras. Mi padre dejaba a mi madre en la iglesia y daba una vuelta o entraba a un café para conversar con los amigos hasta que fuera hora de regresar y esperarla a la salida de misa. No era raro que se me pasaran días enteros sin verlos y, cuando por casualidad me encontraba con ellos en el centro, acompañaba a mi padre a lo que tuviese que hacer o bien le ofrecía el brazo a mi madre y la dejaba llevarme de visita a casa de sus hermanas o de alguna tía. Me parece que teníamos muchas tías, de toda edad y condición, y me acuerdo sobre todo de una de ellas, la tía Leonor, una señora viejísima de barbita blanca que vivía en una casa profunda y oscura cerca de Los Huérfanos, nos invitaba siempre una taza de chocolate (un excelente chocolate del Cusco, impenetrable casi a la cuchara, que le mandaba una hija monja) y, como me confundía con otra persona, un muchacho de mi edad

muerto cuando ella era joven, me hablaba de gentes de años atrás que yo no podía haber conocido. El ambiente de las casas de Lima era distinto al de las de Miraflores: más denso y lleno de cosas; otra luz, otro perfume; en él mis padres parecían contentos y seguros de sí, mientras que en casa de mi abuela debían sentirse prisioneros. Mi padre se pasaba los días leyendo en un sillón, de espaldas a la ventana que daba al jardín; era inútil que subiera a acostarse puesto que no lograba conciliar el sueño hasta muy tarde y nunca durmió más de cuatro o cinco horas. A veces, si hacía bueno, mi madre lo convencía para caminar hasta el malecón. Si se quedaban en casa jugaban después de comer una especie de solitario a dos manos que se llama *crapette* o una partida de briscán con la abuela y Manuel. Con Rosa María no podía contarse para nada porque tenía mala salud y el humor estropeado. El médico le había dicho que si quería hijos debía moverse lo menos posible y se acostumbró a unas siestas interminables; por las noches no habíamos terminado el café y ya se le caían los ojos de sueño. No tuvo hijos pero engordó mucho y estaba siempre con la cara hinchada y la mirada soñolienta.

Para mí era un misterio el matrimonio de Rosa María y Manuel, que nada tenían en común. A medida que engordaba ella se volvía más huraña y silenciosa. Manuel, en cambio, era de los que no saben estar solos; le gustaba conversar, reírse, sobre todo verse rodeado de gente. Creo que se alegró de mi llegada a Miraflores, pues en mí tendría alguien con quién hablar o salir a dar una vuelta si no había nada mejor que hacer. Hasta entonces nos veíamos de cuando en cuando en las reuniones de familia y ahora nos dimos cuenta que, de pronto, la diferencia de edad que nos separaba había desaparecido. A los diecisiete años yo me había convertido en un adulto que trabajaba y ganaba un sueldo, estudiaba en la Univer-

sidad y se vestía con trajes cruzados, cuellos duros y corbatas de colores graves: entonces, contrariamente a lo que sucede ahora, los jóvenes trataban de aparentar cuanto antes la seriedad de la gente mayor. Justamente una de las primeras cosas que me atrajo en Manuel fue lo que sigo creyendo su elegancia: algo tenía de dandy y recuerdo un traje de hilo blanco que usó ese verano, de corte admirable. En esto como en muchas cosas procuré, consciente o inconscientemente, imitarlo. Hasta entonces mi vida era sobre todo mental, como la de tantos muchachos que compensan su timidez con sueños y lecturas, y admiraba la desenvoltura de Manuel, que a mí me faltaba y tanto hubiese querido tener. Es curioso que, a su vez, Manuel admirase en mi padre y en mí lo contrario, pues no sólo lo deslumbraba que nos estuviésemos horas con un libro entre las manos, sino que veía en mi torpeza con personas y cosas un signo de superioridad intelectual. Hubiera querido estudiar en la Universidad, me aseguré una vez, y si empezó a trabajar recién salido del colegio no fue por propia elección. Mientras dábamos vueltas por el parque después de comer (parque cerrado de Miraflores, más pequeño que el de ahora: noches tibias de verano, buenas para pasear conversando) me interrogaba sobre mis estudios y yo repetía lo que acababa de leer, con tanto entusiasmo que muchas veces, al volver a casa, Manuel me pidió prestado un libro que empezaría a leer inmediatamente, pero que siempre me devolvió unos días más tarde, diciendo: "Me gusta mucho leer pero no tengo tiempo", o bien: "Esto tendría que haberlo leído hace años, con la cabeza más fresca". Pronto dejó de pedirme libros, pero no perdió la afición por las ideas sorprendentes en las que, por supuesto, no creía, pues eran para él objetos lujosos que levantaba un instante entre las manos con un gesto de admiración y me devolvía en el acto, cosas ajenas que no tenían la menor relación con

su vida. Años después me sorprendió pidiéndome que le aclarase no sé qué antiguas explicaciones mías que, para mi vergüenza, yo había olvidado por completo.

II

Los Castro tenían tres hijas, como el rey que tenía tres hijas y las metió en tres botijas, frase que les gustaba citar para reírse de sí mismas. Adela, la mayor —me llevaba un par de años— era una muchacha más bien menunda, de pelo y ojos negros y la piel de ese tono mate de marfil viejo que ya no se ve en las muchachas de ahora. En cambio Cecilia, la segunda, había salido a la madre, alta y delgada, tirando para rubia. La madre repetía que sus dos hijas mayores eran lo contrario de lo que parecían: Adela, a pesar de su aire de señorita antigua, gran aficionada al baile y a los deportes, amiga de bromas y obstinada, mientras que Cecilia, de figura tan moderna, siempre fue la más quieta y pasó directamente de la niñez a una prudencia asentada de señora, era maestra de bordado y repostería (puedo dar testimonio de sus alfajores) y a los dieciocho años parecía una mujer adulta y sería, como si llevara mucho tiempo casada con el novio, un muchacho muy simpático que enmudecía al llegar a su lado. Cecilia ya sabía cuántos hijos tendría y el nombre de cada uno. En fin Julia, la menor, todavía no había terminado el colegio y era una niña de piernas larguísimas y movimientos bruscos que se ponía colorada por cualquier cosa o se ahogaba en ataques incontenibles de risa; años después fue la más hermosa de las hermanas, tal vez la única verdaderamente hermosa, lo que mi padre hubiese llamado, acompañando sus palabras con un gesto de discreto entusiasmo, una mujer de bandera.

Manuel y Rosa María eran amigos de los Castro, ella creo que un poco pariente, y me llevaron a su casa aca-

bado de llegar a Miraflores. Para mí fue la entrada a un ambiente ligeramente distinto al que hasta entonces fuera el mío. Me rodeaba el prestigio de perseguido político de mi padre y las chicas debían imaginarse que yo mismo era un conspirador. Adela me tomó bajo su protección desde el primer día y, llevándome a un lado con el pretexto de enseñarme sus discos, me hizo que le hablara de mis estudios en la Universidad, mis proyectos, mis aficiones. Ya creía conocerme por Manuel, que les anunciaba mi llegada desde hacía meses.

—Pero hace meses ni siquiera pensábamos en venir a Miraflores.

—Desde hace años— dijo Adela. —Habla de usted desde hace años, Manuel es su San Juan Bautista.

—¿Y qué dice?

—Eso no se puede contar, ya veremos si era cierto.

Me reí, consciente de que era el momento de responder algo ingenioso y de que no se me ocurría nada.

—Tenemos que llevarlo mañana a la playa— dijo Adela, como si hablara en nombre de toda su familia.

—¿Quiere venir con nosotros mañana?

A mí nunca me gustó la playa y la de Miraflores menos que ninguna.

—Por supuesto— dije. —Encantado.

En verdad me halagaba que me recibieran tan fácilmente. No es que acompañarlas a la playa fuese un privilegio excepcional, pues al día siguiente encontré a las chicas rodeadas de amigas y amigos que las esperaban mientras terminaban el desayuno. Solían ir a la playa muy temprano, antes de que llegase mucha gente y pegase fuerte el sol que, según aseguraba Adela, le destruía la piel, aunque sospecho que su coquetería —contraria a la de años más recientes— estaba en no quemarse, pues siendo morena nada tenía que temer y sin embargo, a diferencia de su madre y sus hermanas, se pasaba

todo el tiempo a la sombra. Ese primer día nos acompañó la madre, lo cual no habría de repetirse muchas veces. Quizá viniera en mi honor, ya que caminando hacia la Bajada de los Baños me encontré a su lado y sólo ahora, al recordarlo, pienso que me sometió a un examen a fin de comprobar si yo sería una compañía aceptable para sus hijas. Supongo que si aprobé el examen fue, al menos en parte, porque me hallaba acostumbrado a tratar con personas mayores y mis modales eran algo anticuados, menos libres y desenvueltos de los que ahora descubría en los muchachos que nos rodeaban. Adela me contaría después que su madre anunció al volver a casa que yo era "muy educado, muy correcto" pero esa mañana, al bajar a la playa de Miraflores, no reparé en la impresión que hacía en los demás, sorprendido por tantas cosas nuevas en mi experiencia: la niebla ligera y fría que el sol aún no había deshecho, el aliento salino del mar, las calles desiertas, la presencia de las muchachas. Al llegar a la playa los amigos que venían con nosotros se metieron al mar para correr olas, ciencia que yo nunca dominaría, y en un instante se alejaron hasta perderse de vista. Yo, que nadaba tan mal, me senté en la playa, a la sombra y entre mujeres. La señora Castro —a quien nunca llamé por su nombre y ahora no sé si era Amalia o Amelia— no entró al agua sino que se untó con aceites y cremas antes de tenderse al sol mañanero; cierro los ojos y vuelvo a ver la actitud de la mujer sentada, con las piernas recogidas, que se echa aceite en los brazos: con las yemas de los dedos de la mano derecha acaricia el brazo izquierdo estirado. Debía haberse casado muy joven, no podía tener cuarenta años. Como a todos los adolescentes me atraían las mujeres mayores y ese día, mientras miraba de reojo los pechos pequeños y erguidos, el talle fino de muchacha, creo haberme imaginado una relación prohibida, instructiva y deliciosa, semejante a las

que describían las novelas francesas. Estos sueños no duraron mucho pues la señora Castro, como su hija Cecilia que tanto se parecía a ella, debía ser una mujer poco sensual o al menos nunca vi en ninguna de las dos el menor gesto que evocase la sensualidad; también es cierto que cualquier insinuación de su parte me hubiera alarmado muchísimo: en el fondo no creía posible que la vida de las novelas pudiera coincidir con la realidad prudente y burguesa de Lima. Además pronto me olvidé de la madre para fijarme en Adela, que ese primer día vino hacia mí con una cordialidad que se adelantaba a medio camino para darme el encuentro. En ella no estaba excluido lo sensual, pero no era sino un aire alegre, carente de incitación o desafío; conversamos unos minutos y sentí que entre nosotros se establecían las convenciones tácitas de una camaradería; nada más: ni yo estaría obligado a enamorarla ni ella a defenderse. Podía admirarla, naturalmente, y ella aceptaba mi admiración, pero no iríamos más lejos. Todo quedó acordado en unas pocas palabras, las primeras en que, de pronto, Adela me habló de *tú*. Durante un momento la había estado escuchando y, sin darme cuenta, había resbalado la mirada sobre el cuello, los hombros, el nacimiento del pecho.

—Se te van los ojos, hijo— dijo Adela.

Levanté la vista y me sonreía, no ofendida sino divertida, y yo también me reí, esta vez sinceramente.

Así conocí a las Castro, fui con ellas a la playa hasta que acabó la temporada —la desagradable playa de Miraflores con piedras en lugar de arena— y luego, durante el año siguiente, las vi dos o tres veces por semana. Al caer la tarde, cuando volvía del centro, pasaba ante su casa, y si la sala de las chicas estaba en silencio y a oscuras ni siquiera tocaba la puerta y seguía de largo. Más frecuente era que llegasen hasta la calle las voces, las risas y la música; me acercaba a la ventana sin que me

vieran para saber si estaban charlando, jugando algún juego, bailando o aburriéndose y con quiénes. Si se aburrían trataba de escabullirme antes de que me viese Adela, que a veces salía detrás de mí para atraparme, puesto que yo era su compañero de baile y ella una bailarina inagotable. En la sala de las chicas —que se llamaba así para distinguirla de la otra, junto al comedor, donde se recibía a las visitas serias y era la sala de los grandes— había un tocadiscos alemán llamado la victrola, un mueble enorme que los Castro trajeran de Europa y que ahora era de las hijas. Al ponerse en marcha el aparato hacía unos ruidos extraños, como quien se aclara la garganta antes de cantar, y luego se oía —al comienzo delgada y lejana, como saliendo del fondo de un pozo— la voz de Gardel o el sonido metálico de un fox-trot. Siempre fui negado para el tango, especialidad de mi primo Manuel, a quien las chicas obligaban a bailar cada vez que aparecía, pero Adela y yo bailábamos todo lo demás. En cambio Rivera, un joven abogado arequipeño que era el más insistente de los admiradores de Adela, no sabía bailar y, haciendo un esfuerzo por ser irónico, solía decirme: “Qué bien baila usted el *fostró*”. —“¿Bien, nada más?”— respondía Adela. —“Sólo nos falta el sombrero de copa”. Si nadie quería bailar (Cecilia prefería quedarse sentada calentándose las manos con el novio, Julita sólo se atrevía cuando éramos pocos y de confianza) bailábamos los dos, en la ostentación de la juventud, aunque los otros, cansados de mirarnos, no tardaban en ponerse a conversar o a jugar algo; de cuando en cuando, perdido en medio del baile, yo me tropezaba con los ojos respetuosos y deseosos de Rivera que contemplaba a Adela. Tampoco era raro que los demás cerrasen por fuerza el tocadiscos, sin hacer caso de nuestras protestas, y se decidiesen a cantar. Cecilia tenía una voz afilada y dramática, sorprendente en ella, y cantaba *Amapola*, *El Relicario*, *Caminito*. O

bien jugábamos a las prendas o si no había personas serias, volvíamos a la infancia y nos perseguíamos por las salas, los corredores oscuros, el jardín. Muchas veces, oculto detrás de una cortina o en medio de la buganvilia, al sentir contra mí la presencia agitada de una muchacha, se me fueron las manos por su cuenta, la atraje contra mí y la besé o intenté besarla, y la respuesta fue un grito de indignación o sorpresa y la huida, aunque también sucedió que me devolvieran el beso. Nunca me denunciaron pero una vez alguien, creo que Cecilia, casi me saca el ojo de un arañazo, y luego todas se rieron tanto de mí que acudió la madre y tuve que decirle que me había hecho daño con la enredadera. A decir verdad era raro que la señora interviniese, ella y su marido nos molestaban muy poco. El señor Castro estaba siempre en su escritorio, en los altos, y sólo bajaba a la hora de comer; la señora recibía a las visitas en la sala de los grandes o se quedaba también en los altos aunque surgía de cuando en cuando para vigilarnos discretamente. Me invitaba a comer empleando cada vez las mismas fórmulas: "Usted es de la familia" me decía: "Quédese a hacer penitencia con nosotros". No siempre aceptaba, porque en esa casa se comían muchas ensaladas, frutas y esas cosas sanas que nunca me han gustado y sobre todo porque el señor Castro me hablaba de política y me repetía, con ligeras variantes, lo que me había dicho muchas veces: ponía por las nubes la libertad de comercio, explicaba que la Unión Soviética no podía durar puesto que no respetaba las leyes de la oferta y la demanda y, para terminar, elogiaba sin falta el sistema parlamentario inglés que era lo que necesitábamos en el Perú. Afectaba en todo el aire británico: la pipa, la gravedad, el entusiasmo por la técnica y la democracia. Creo que había ganado mucho dinero con Leguía y, sin confesarlo, echaba de menos los tiempos de la Patria Nueva. Cuando invitaba a comer a mis padres,

muy de tarde en tarde, el señor Castro hablaba del progreso y yo veía los ojos de mi padre que brillaban de ironía contenida mientras escuchaba en silencio. "Es un buen hombre" dijo mi padre durante años si alguien mencionaba al señor Castro: "un buen hombre, un buen hombre".

III

Muchos de mis compañeros anunciaban de pronto que estaban enamorados y a los veinte años pensaban en casarse, costumbre que yo encontraba más bien absurda. Adolecía quizá de cierto cinismo juvenil pero no lograba creerles cuando me hablaban de esas grandes pasiones con permiso del papá, que en muchos casos no les impedían mantener en barrios menos elegantes otras amigas con las cuales no pensaban en casarse. Por mi parte reconozco que me faltaba el tono justo para tratar a las señoritas de buena familia y les doy la razón cuando me declaraban antipático. Adela era la única con la que lograba llevarme bien. Bailábamos juntos en su casa, la acompañaba al cine o de compras, a veces la besaba en las mejillas o en la playa, si no estaba cerca la madre, estiraba la mano hacia ella, como Santo Tomás, y aceptaba a cambio una palmada de falsa indignación, aunque todo esto no era sino por juego y hasta por cortesía y nunca pensamos en ir más lejos. A lo sumo podía decirse, con una palabra entonces al uso, que éramos un *flirt*, pero me entran dudas y no estoy seguro de que *flirt* no signifique algo más que esas inocencias. Me gusta, sin embargo, emplear palabras que no he vuelto a oír —al igual que antes dije *victrola* o *fox-trot*— y que ahora suenan ridículas y casi conmovedoras, pues evocan para mí esos años como lo haría el perfume de Adela o uno de nuestros discos, si después de tanto tiempo volviera a escucharlo. En fin, Adela y yo empezamos por hacernos amigos

con una amistad fundada en la exclusión de lo sentimental. No advertía en ella la distancia y las celadas que me alarmaban en las demás chicas; por su parte ella no tenía que pensar en conquistarme ni en rechazarme y mi compañía la defendía un poco de los pretendientes, que tampoco faltaban. El que más insistía era Rivera quien, como decía Adela con mucha gracia, incluyéndome a mí en el plural, *nos* traía cada semana flores y chocolates. Adela no le hacía mucho caso y para compensarlo la señora Castro lo invitaba a comer y el señor Castro conversaba con él de política. Todos decían que Rivera tenía un gran porvenir y sospecho que ya lo consideraban un poco de la familia. Tarde o temprano Adela acabaría por ceder.

—Con Rivera menos que con nadie— me dijo Adela. —He salido con él un par de veces: prefiero rezar el rosario.

Esa tarde me había encontrado con ella por azar, al bajar del tranvía que me traía del centro, y caminamos juntos de vuelta a casa. Era un día oscuro de invierno, creo que caía una garúa suave y helada, Adela debía sentirse triste y con ganas de hablar. Aunque fuese muy poco observador me había dado cuenta que Adela resistía a la presión de su familia —presión firme e incesante, nunca claramente expresada— para que “pensara en serio”, como su hermana Cecilia que, siendo menor que ella, ya estaba de novia y a quien acababan de pedir oficialmente en una comida de mantel largo. Adela en cambio se negaba a aceptar a Rivera, y se oponía cada vez más a sus padres en pequeños detalles que ellos atribuían al mal genio. Yo pensaba que Adela quería seguir viviendo en perpetuas vacaciones y concluía, con profundidad superior a mis años, que la frivolidad es una vocación digna de respeto. Caminando a su lado ese día frío, mientras ella se desahogaba contándome una discusión que había tenido con su madre, me di cuenta que era mucho

más que eso: Adela se había rebelado contra la vida de ignorancias y omisiones, propia de una señorita, que le estaba destinada y decidía convertirme en el espectador, el confidente y hasta el cómplice de su rebelión. Seguimos caminando, doblamos a la derecha para llegar al parque, dimos una vuelta y regresamos. Adela no habló todo el tiempo de sí misma, pero lo poco que dijo y el hecho que yo asintiera en silencio, sin invocar las buenas razones que ella conocía demasiado bien y estaba cansada de escuchar, hizo que algo cambiara entre nosotros. Hasta ese momento nuestra relación había sido la que dictaba el medio; en adelante fue una relación en contra del medio, un lugar secreto en que podíamos descansar del personaje convencional que presentábamos a los demás y aceptar en nosotros la insatisfacción y la violencia. Yo tenía dos o tres amigos con quienes podía hablar de lo mismo y sobre todo en el mismo tono. Adela no: las cosas siempre son más difíciles para las mujeres y hasta ese día no había encontrado a nadie que estuviese de su parte.

Desde esa tarde comenzamos a salir juntos. Muchas veces teníamos pensado ir al cine y, cambiando de idea a mitad de camino, nos íbamos a Barranco o al Parque de la Exposición y pasábamos las horas conversando. Adela había vivido protegida de toda idea peligrosa y sin embargo comprendí que no debía tratarla con la menor condescendencia. Nos animaba esa generosidad o ingenuidad de los jóvenes que aún son capaces de indignarse por abusos que no los afectan directamente, hablábamos de la gran miseria del Perú, que por entonces Lima ocultaba tan bien, de la hipocresía y la injusticia que nos rodeaban y de las que éramos beneficiarios. No es que nos tomásemos demasiado en serio, nos gustaba burlarnos de todo lo que nos pareciera impuesto u oficial y más de una vez acabamos riendo hasta las lágrimas de la visión estrecha y conservadora que nos proponía nuestra clase:

eran los años de Benavides que hasta ahora no puedo recordar sin una sensación de ahogo. De habernos escuchado los padres de Adela hubiesen pensado que yo —el muchacho que leía libros y se metía en política— corrompía a su hija, pero me temo que esto no era cierto y que, por el contrario, Adela era más rebelde que yo. No me extraña, puesto que sentía la injusticia en carne propia: era una señorita de buena familia, es decir un ser protegido y también limitado, inferior, que tenía por único derecho y obligación respetar un código estricto de formas mientras hallaba con quién casarse. Otras, como su hermana Cecilia, estaban tan satisfechas de su situación que ni siquiera se daban cuenta que no les quedaba más remedio que aceptarla. Adela en cambio la había rechazado, aunque no se creyese capaz de reemplazarla con nada. Existían en Lima unas cuantas mujeres de su misma clase, muy pocas, —que habían logrado valerse por sí mismas, estudiar una profesión o ganarse la vida: a sus ojos no eran más que excepciones inalcanzables. Ella no sabía hacer nada que le permitiera trabajar. Nada podía estudiar pues desde niña, sólo ahora se daba cuenta, le habían quitado el interés por todo lo que no fueran las ocupaciones graciosas y pequeñas que se permitían a las mujeres. Para los demás ya no era una niña, todavía no era una mujer: la exasperaba que los hombres la trataran con los modales amables que se usan con un chico, que podemos querer y aún admirar pero que no reconocemos como un igual.

—No se ocupe usted de esas cosas, Adelita, no valen la pena— le había dicho Rivera un día que, conmovida por no sé qué prepotencia, ella habló de política.

Era inútil que se lo advirtiera, Adela sabía que de ciertas cosas es mejor no hablar. Nada más ridículo que una mujer que pretende tener opiniones sobre política. “La mujer en la casa, el hombre en la calle” solía repetirles

su padre, el gran demócrata, pregonando una especie de igualdad en que a las mujeres les tocaba casarse, tener hijos, ocuparse de la casa. Adela había descubierto que estas máximas las inventaban los hombres y las aceptaban las mujeres, que esta igualdad (¡como las otras!) era un engaño. Todo se lo dijo una vez a su madre — con Rivera se limitó a cambiar de tema— pero con ello volvió a equivocarse: la señora Castro se enojó, creyó que la ironía de su hija se dirigía contra ella, le preguntó si se había vuelto loca. Por supuesto que era hora de pensar en casarse, en los hijos que tendría, en la casa que sería la suya. ¿Qué más podía querer? Cuando me lo contó yo mismo, sin ánimo de contradecirla, repetí la misma pregunta. Estábamos sentados en una banca.

—Pero ¿qué quieres hacer, Adela?

Recuerdo el gesto de impaciencia, la mano abierta, los dedos rozando la frente para echar hacia atrás, con un movimiento brusco, el pelo que le caía sobre la cara.

—No sé.

Sabía en todo caso lo que no quería: la aceptación dócil de su madre y su hermana Cecilia. Adela se negaba a ser como ellas, no se casaría con Rivera, no se casaría — me lo dijo muchas veces— con nadie. Ahora que han pasado tantos años creo saber la respuesta a mi pregunta de esa tarde, aunque todavía me sea difícil decirla. Adela quería eso que sólo puede expresarse con palabras que parecen vacías porque cada uno de nosotros pone en ellas algo distinto: la experiencia, la libertad, la vida o al menos una manera de vivir más intensa que no fuera ese destino que no había elegido y del que no conseguía librarse.

Yo no podía ayudarla y ni siquiera pensé que tuviese necesidad de ayuda. Nuestras conversaciones duraron unos meses y cesaron por completo cuando, sin dejar los estudios, conseguí un trabajo que me ocupaba casi todo el

día. Es cierto que mi jefe no creía en horarios y me permitía faltar el día entero si se me antojaba, a condición de que luego trabajase durante la noche para recobrar el terreno perdido, como ocurrió muchas veces. A partir de entonces me retuvieron en el centro el trabajo, los estudios y las diversiones, sobre todo mi afición por las calles llenas de gente que en gran parte conocía y me conocían, las tertulias en el café, los encuentros, tantas formas de una vida de ciudad que, sin que yo lo supiera, estaban condenadas a desaparecer. Por lo general comía en Lima y volvía muy tarde a casa de mi abuela. A veces mis padres y yo nos dábamos cita para almorzar juntos en casa de un pariente o en el restaurante, como amigos que no quieren dejar pasar mucho tiempo sin verse. Todavía salía con Manuel a caminar por las noches y entrábamos al bar de D'Onofrio a tomar un trago y jugar a los dados. Pero dejé de ir a bailar por las tardes a casa de las Castro y, casi de un día a otro, perdí de vista a Adela. A esa edad unos pocos meses cuentan mucho; había cambiado de vida al venirme con mi madre a Miraflores y ahora volvía a cambiar; yo mismo estaba cambiando.

Por entonces empecé a visitar una casa cercana a la Iglesia de San Francisco. Concertaba la cita uno o dos días antes; llamaba por teléfono y dejaba mi nombre y me llamaban a la oficina un rato después, ya que la señora no tenía teléfono y era un vecino que le hacía llegar los recados. Cuando faltaban unas horas me ganaba la inquietud, dejaba la oficina o la Universidad y me iba a dar vueltas por el barrio, a veces cruzaba y descruzaba el puente, entraba a la estación de Desamparados, casi siempre desierta, me alejaba hasta la Inquisición midiendo mis pasos para volver a la hora exacta, aunque hubiese podido llegar con un poco de anticipación o de retraso. Entraba por fin a la casa, atravesaba el patio en que jugaban unos chicos, subía al fondo una escalera estrecha y

oscura y en el penúltimo piso tocaba la puerta. Me abría la señora y me invitaba a pasar. Era siempre lo mismo: vestía de negro, se sentaba en el sofá, bajo la imagen sepia del Corazón de Jesús y me indicaba un sillón frente a ella; cada vez cambiábamos unas frases sobre el clima y yo rechazaba la invitación a tomar una taza de café. Quedábamos un instante en silencio, nos poníamos de pie y yo aprovechaba para tenderle un sobre con dinero que traía en el bolsillo, procurando disimular la confusión que sentía en ese momento. La señora tomaba el sobre sin decir nada, miraba el contenido distraídamente, desaparecía y regresaba en el acto con un manojo de llaves. Salíamos, subíamos la escalera en silencio, ella delante. La escalera terminaba en un corredor de tres puertas. La señora abría la del centro con una llave: nunca tocó la puerta antes de abrirla. Luego, sin despedirse, sin mirarme, volvía a su casa. En la habitación esperaba una muchacha.

Pasaba la tarde en esa habitación. Las paredes estaban cubiertas de un papel en el que se repetía un mismo ramo de flores: unas grandes manchas descoloridas señalaban los lugares en que en otro tiempo estuvieran los muebles. Ahora sólo quedaban una cama, un par de sillas y una mesa con un espejo, una jofaina y una jarra de loza que a mi llegada encontraba siempre llena de agua. El aire era frío y húmedo o demasiado caluroso. En verano, para refrescar un poco, abría una ventana sobre un paisaje de techos polvorientos con ventanas teatinas, en los que había cordeles de ropa tendida a secar, muebles desvencijados, objetos rotos e inservibles. Fumaba acodado a la ventana y no veía la calle, sólo los techos y a lo lejos los cerros, el cielo plomizo. No siempre era la misma muchacha pero una de ellas, que volvió muchas veces y quizá yo prefería, solía hablar interminablemente y me explicaba que su familia quería casar-

la con un hombre mucho mayor que ella; la historia tenía muchos incidentes y el matrimonio se iba postergando pero al final no le quedaría más remedio que ceder. Arrojaba el cigarrillo y me daba vuelta para verla: estaba de pie y se arreglaba el pelo, ligeramente inclinada ante el espejo o, desnuda e indolente acostada entre los almohadones.

IV

—Te he llamado especialmente para que vengas— dijo Adela en el teléfono. —Fíjate a lo que hemos llegado: y pensar que hace diez años fui tu locura.

Protesté, naturalmente, pero al reconocer su voz me había dado cuenta que hacía muchas semanas, meses enteros, que no nos veíamos. Acepté la invitación con gusto, por reanudar aunque sólo fuera durante un día mis costumbres de Miraflores, de pronto tan distantes. Ese domingo, en vez de acompañar a mis padres y a mi abuela a casa de algún pariente, fui con Rosa María y Manuel donde las Castro.

Era el comienzo del verano, un día de sol no muy caluroso, y almorzamos con las ventanas del comedor abiertas sobre el jardín de atrás. El señor Castro me preguntó si habría guerra en Europa y luego me demostró claramente que no podía haberla. Acabado el café los más jóvenes estuvimos un rato en la sala de las chicas, decidimos ir al cine y nos echamos a buscar el periódico. Adela y yo lo encontramos en la sala de los grandes y nos sentamos en el sofá. A un lado, junto a la chimenea, que nunca vi encendida, el señor Castro y Manuel conversaban en voz baja; cerca de ellos, hundida en un sillón, la mano en la mejilla, dormía la abuela (la madre de la señora Castro) que se despertaría unas horas más tarde diciendo que sólo había cerrado los ojos un momento pa-

ra descansar la vista. Del jardín entraba la bulla de chicos jugando y el ladrido de un perro; los chicos y el perro eran de una prima que almorzara con nosotros y ahora debía estar en los altos con la señora Castro y Rosa María. No habíamos llegado en el periódico a la página de los cines cuando apareció Miguelito, el sobrino preferido de Adela: más de una vez la había acompañado a comprarle los juguetes que le regalaba con cualquier pretexto. Ahora Miguelito se había lastimado la rodilla por treparse a la higuera, le temblaban los labios y estaba a punto de romper a llorar; como no hallaba a su madre aceptó que Adela lo consolara. Algo en el periódico me llamó la atención y comencé a leerlo. El señor Castro pasó ante mí y salió, tengo idea que fue a los altos, tal vez oí su voz en la escalera. No estoy seguro: leía el periódico y sentía, a unos pasos, la respiración profunda de la abuela dormida, Adela hablando con el chico y en torno los ruidos de la casa. Algo dijo Adela, no recuerdo las palabras, pero el tono de voz me hizo levantar la vista, a medias oculto, protegido, por el periódico, como si ya supiera lo que vería. Adela estaba de rodillas en la alfombra y tenía contra sí a Miguelito, que apoyaba la cara contra su hombro: por encima del niño miraba a Manuel con una mirada de sumisión y deseo. Esto no es lo que quiero decir: la sumisión, el deseo, son ideas con que trato de explicar una impresión inmediata, una revelación. Manuel estaba al otro lado de la sala, de pie tras un sillón y apoyándose ligeramente en el respaldo; sonreía, su mirada se había encontrado con la de Adela y le respondía como una caricia. Todo esto no duró sino un instante, yo volví a levantar el periódico en un gesto de defensa, confundido. Adela hablaba con el niño. El señor Castro regresó a la sala y reanudó con Manuel la conversación interrumpida. Adela se fue al jardín llevando a Miguelito de la mano. La abuela seguía durmiendo.

Esa tarde fuimos al cine Colón las tres hermanas y yo en el auto del novio de Cecilia, tan silencioso como siempre. Me costó trabajo disimular mi turbación, si hablaba con ella Adela se daría cuenta que algo me pasaba, pero por suerte Julia se rió a gritos todo el camino. De vuelta a Miraflores me despedí al bajar del auto, inventé cualquier disculpa para no entrar con ellas y bailar un rato, como en los buenos tiempos. Quería estar solo; en casa fui a la cocina y me preparé un poco de té. Pensé que no había nadie, pero al subir las escaleras Rosa María llamó con voz espesa de sueño desde su habitación: "¿Manuel?" Manuel debía haberse quedado conversando con el señor Castro y ahora quizá bailarían con las chicas.

Me senté en mi dormitorio a beber el té y a fumar mientras caía la noche. Toda la tarde me había sentido avergonzado, como quien abre una puerta por error y se retira balbuceando excusas. No cabía, por supuesto, ninguna duda sobre lo que había visto: lo único más claro hubiera sido encontrarme a Adela acostada con Manuel o, con el eufemismo de las novelas púdicas de entonces (quiero decir las impúdicas) entre sus brazos. Me extrañaba que no tuviesen más cuidado. Tal vez Manuel había hecho antes un gesto que yo no había visto, tal vez Adela levantó la vista, vio a Manuel frente a ella y las palabras de ternura dirigidas al niño fueron para él: no podía darse cuenta que la voz la traicionaba, olvidó por completo que yo estaba a su lado. Me bastaba cerrar los ojos y veía otra vez su expresión, tan carnal y urgente, y ante ella no valía de nada mi leve experiencia de muchacho. Conocía la sensualidad pero esto era algo más, aunque yo me resistiera a usar sin ironía grandes palabras como amor o pasión. Siempre me quedaba recurrir al cinismo masculino y celebrar el éxito de mi primo Manuel que había atrapado una buena presa. No tenía ganas de celebrar nada y como les tenía afecto a los dos empezaba a preo-

cuparme. Si las cosas llegaban a saberse Manuel aparecería como el hombre sin escrúpulos que abusa de la hospitalidad de los vecinos para engañar a la hija; esta falta todavía podía perdonarse o comprenderse pero Adela, en cambio, sería la señorita que ha cedido a una baja. Creo no equivocarme: un caso semejante provocaría ahora una reacción distinta, pues lo sexual está rodeado de un prestigio del que antes carecía. La condena de Adela no se debería a razones morales sino, en el fondo, a una cuestión de buen gusto: era culpable de algo deshonesto, por supuesto, pero sobre todo de una vulgaridad. La mujer seducida inspiraba compasión o desprecio, era un personaje un poco ridículo a fin de cuentas y el terror del ridículo era, en Lima, uno de los grandes principios de la existencia. Naturalmente nadie dudaría que Manuel había sido el seductor y Adela la víctima. Yo no estaba tan seguro. Conociéndolos, me era difícil creer que Manuel hubiese buscado una situación inquietante que ofendía su sentido de las conveniencias; de otra parte, si Adela había tomado la iniciativa, aunque fuera muy sutilmente, Manuel —también por sentido de las conveniencias— no podía dejar pasar la oportunidad. Así debía haber comenzado todo, aunque muy bien podía equivocarme. Para mí el hecho más sorprendente, lo que me abrió los ojos para siempre, fue la diferencia que descubría entre estos amigos que, como he dicho, conocía —o más bien: creía conocer— y estos amantes que sin querer había sorprendido. Me dije que no es posible estar seguro de nadie, que nos creemos en la intimidad de una persona y no vemos sino la imagen que quiere mostrarnos. De aquí a los celos no hay sino un paso y yo habría de darlo más adelante, pero a veces he creído que esa hora que pasé en mi habitación pensando en Adela y Manuel, mientras frente a mí la buganvilia se iba poniendo oscura en el marco de la ventana, fue lo que me hizo sufrir muchos años después.

Pero esa tarde terminé por donde podía haber comenzado y, encogiéndome de hombros, concluí que nada de eso era asunto mío. Desde lo alto de la escalera dije en voz alta que no vendría a comer y me fui a la calle en busca de amigos, a hablar de otras cosas.

No era asunto mío y sin embargo no podía menos que acordarme de lo que había visto, sobre todo cuando salía con Manuel a dar una vuelta después de comida. No es que Manuel hiciese la menor alusión a Adela. Todo lo contrario: no advertía en él ningún cambio, ni siquiera un gesto contenido de alegría o tristeza que veía en otros amigos, más jóvenes o más enamorados, que denunciaba en cualquier momento que estaban pensando en una muchacha ausente. Sólo lo vi preocupado una noche que un compañero suyo se sentó a tomar una cerveza con nosotros y le hizo unas bromas: era el amigo que le prestaba su piso de soltero.

—Este Manuel es casado y lo usa más que yo. ¿Hay que casarse para tener tanta suerte?

Manuel logró cambiar de tema, pero me di cuenta que me miraba de reojo, preocupado, preguntándose seguramente si yo sabía algo. Por si acaso, mientras volvíamos a casa intentó darme explicaciones. Dijo que no se le podía creer una palabra a su amigo y luego, contradiciéndose, que a veces uno se mete en líos que no ha buscado.

—No es cosa mía— le dije. —Puedes tener todas las queridas que te dé la gana, a mí no me va ni me viene.

Se detuvo, se acercó a mí, me tomó del brazo. Estábamos solos en medio de la calle desierta pero bajó la voz, confidencialmente:

—Es una mujer casada ¿te das cuenta? Estas cosas no se repiten ni en broma.

Como yo podía sospechar sus relaciones con Adela había inventado, en un arranque de falsa sinceridad, una mujer casada: a Manuel no le faltaban esas astucias. Me

eché a reír, él también se rió, sin ganas, y dijo que ya lo vería yo, no había que tomarlo a risa, todavía era muy joven. Ahora fui yo quien cambió de tema.

Dejé de ir a casa de Adela y ella no insistió en que volviera ni me llamó otra vez; tanto mejor, pues me hubiera sentido un poco espía, pero sobre todo tenía otras cosas que hacer. Nos encontrábamos en la calle o en alguna fiesta y usábamos el tono de confianza que entre nosotros venía fácilmente, pero era por costumbre. En ella sí creí notar un cambio, cierta gravedad que antes no le conocía y, en una ocasión, un aire tan triste que creí que sus amores con Manuel iban mal o habían terminado. A decir verdad nunca supe cuándo comenzaron, si ya en los tiempos en que Adela se rebelaba contra su familia y me confiaba que no se casaría con nadie (acaso pensando en Manuel) o sólo más tarde, si se rebelaba porque quería a Manuel o si la rebelión la llevó a enamorarse de un hombre casado, precisamente porque eso era lo prohibido. Creo esto último aunque no podría asegurarlo, pero me equivocaba al suponer que los amores habían terminado.

Una tarde estaba acabando de vestirme en mi habitación cuando sentí voces en la puerta de calle. Un amigo debía pasar a buscarme para ir juntos a una comida y creí que se había adelantado. Manuel, a quien yo dejara en el comedor un momento antes, debía haberlo hecho pasar. Todavía tardé unos minutos antes de bajar a su encuentro. Casi había llegado al pie de la escalera cuando me detuve al oír una voz que llegaba de la sala, una voz de mujer a punto de gritar o llorar, que no reconocí inmediatamente. La sorpresa me clavó en el sitio, no me atreví a seguir ni a volver sobre mis pasos. Era Adela. Manuel trataba de calmarla: "No hables tan fuerte" decía. "No hables tan fuerte, por favor". Adela repetía que él no la había llamado, había quedado en llamarla, no

era mucho pedir. No la entendía bien, creo que sollozaba; luego dijo claramente: "Ya no me quieres". De pronto apareció a mi lado, hubiera podido inclinarme, extender la mano sobre la baranda de la escalera y tocar la cara mojada por el llanto que levantó hacia mí durante un momento que me pareció muy largo. Luego siguió de frente creo que sin verme, sin comprender que me había visto, abrió la puerta y salió de la casa. Manuel, que venía tras ella, se detuvo en el umbral, dudando, mirando hacia afuera y luego a los altos. Por fin subió la escalera corriendo —tuve que apartarme para dejarlo pasar— y sin hacer ruido. Fui hasta la calle pero Adela ya no estaba.

Volví a entrar. Manuel bajaba despacio la escalera, un poco pálido.

—Felizmente Rosa María no se ha despertado.

Mi abuela había salido poco antes, mis padres no habían regresado del centro. Fuimos a la sala y Manuel estuvo un momento en la ventana, mirando a la calle. Al cabo se dio vuelta y me pidió un cigarrillo. Yo no sabía qué decirle. Le di fuego; al igual que él, debía tener cara de circunstancias y al mirarme Manuel no pudo contener una sonrisa que se transformó en un gesto de alivio. Había recobrado el aplomo.

—Adela está completamente loca— dijo.

Iba a dejarlo pero me indicó con un gesto que me sentase frente a él. Estaba demasiado sorprendido para negarme.

—Tú que eres amigo de ella debías hablarle— me dijo.
—Cómo se le ocurre venir a la casa, hombre.

Creaba entre nosotros una complicidad de buenos amigos que excluía a Adela, la suprimía. Debía sentirse muy nervioso pues estuvo hablando un buen rato sin que yo dijera nada; todo era un lío espantoso y podía acabar en un verdadero desastre. Se corrigió al instante: yo no de-

bía pensar nada malo. Le tenía dicho a Adela que era mejor terminar, por su propio bien, no podían seguir así. Añadió, me parece, que Adela sabía que yo sabía y creía que por eso no iba a verla como antes. La verdad es que dejé de escuchar a Manuel y pensaba en otra cosa. Mientras él hablaba mi sorpresa iba convirtiéndose en una sensación de escándalo: había visto la cara de Adela torcida por el sufrimiento y a Manuel le preocupaba, sobre todo, el peligro de un disgusto con su mujer, lo que podía decir la gente. Fue como si lo viera por primera vez: elegante, seguro de sí, mi primo Manuel a quien yo admiraba tanto, que había sido como mi hermano: un muchacho asustado, egoísta, débil. Sólo se calló, con un sobresalto, cuando tocaron la puerta.

—Es por mí— le dije. —Vienen a buscarme.

Al despedirnos salió conmigo para hacerme una última advertencia.

—Sobre esto ni una palabra, claro.

—Voy a escribir una carta a los periódicos.

No sé por qué le contesté así. Pareció desconcertado pero apenas un instante y sonrió. Cuando el auto partió miré hacia atrás y lo vi en la puerta de casa, todavía con una sonrisa tonta que le duraba en la cara sin que se diese cuenta. Pobre Manuel, la pasión no era su fuerte. Creo que nunca volvimos a hablar de Adela, ni siquiera aludimos a ella. Poco después yo me fui a vivir solo en un departamento muy pequeño en la plazuela de San Agustín, cerca de mi trabajo, y pasó mucho tiempo antes de que volviera a Miraflores. La muchacha que solía ver en casa de la señora vino unas cuantas tardes pero acabó por cansarme. Me acordaba de Adela, de la cara mojada por las lágrimas y de esa extraña mirada suya, como extraviada: deseaba que una mujer me quisiera como ella quería a Manuel. No tuve que esperar mucho pero esa es otra historia.

QUASAR / *El Misterio del Sueño Cóncavo*
MARIO MONTALBETTI

*I join these words for four people,
Some others may overhear them,
O world, I am sorry for you,
You do not know these four people.*

EZRA POUND

Tu mano de garra pudo acariciarme la frente;
/pero no lo hizo.
Tus tetas de barro pudieron descolgarse sobre mi rostro;
/pero no lo hicieron.
Tu sexo andrógino no se permitió debilidad alguna.
Recorres en silencio el silencio del cuarto
con una cabeza humana entre tus dientes.
¿Dónde está ahora tu cuerpo, pequeño tigre?
Las sábanas de la noche están mojadas de esperma
/de sangre y de sudor.
Mi miedo es mi brújula y mi miedo, pequeño tigre,
es el centro de tus círculos concéntricos.

Abismo es la distancia entre el arco más alejado
 /de tu asedio
 y el mueble punto sobre el que te ciernes.
 Sentado sobre el catre blanco trato de replantear
 /el Este.

Tus ojos espejo continuaron la senda helicoidal
 y se bebieron toda la luz;
 tu tráquea ha sorbido todos los ruidos.
 Tu cola sincéntrica ha enlazado todas las distancias.
 Abismo es la distancia que nos encuentra, pequeño tigre.
 Busco en mis planos la estructura del asedio;
 sólo encuentro a Tokyo en la palma de mi mano.
 Abismo es la distancia que nos devuelve, pequeño tigre,
 a un orden nuevo.

La palabra "real" tomada en sí misma es difícil
 /de comprender.
 En viejos ascensores atascados recorrí segmentos
 /del asedio
 ¿persiguiendo? las huellas invisibles de tu paso.
 Nada se ve, nada se escucha, oh imbécil amo del silencio,
 en este limbo espeso como la brea: todo se siente.
 Yo siento el pesado aliento del viaje de tus pómulos,
 /pequeño tigre.
 Huyó al baño para tratar de resolver el asedio.
 La toalla inmaculada pende de un gancho de aluminio
 desplomándose como una catarata detenida.
 Me miro en el espejo, hace demasiado calor,
 /y me pregunto:
 "¿Es esto real?"

Saco mi lengua reseca y mi lengua, pequeño tigre,
lame el pelambre regular de tus lomos;

/sin tocarte.

Eres bajo una forma de ser

que toda mi experiencia anterior me dice que no es.

Eres igual a mí pero vacío.

Y sin embargo eres costumbre cuerda nudo asombro alisio.

Qué mejor guarida que el espejismo de un tigre
si en realidad habitas mi páncreas, mi hígado y mi recto.

De cara al espejo entiendo la geografía de tu asedio,

pequeño tigre, la nomenclatura de tus esferas.

Yo soy la duda y el que duda.

Existe un lenguaje sin género ni número,

sin caso ni tiempo ni modo, sin activa ni pasiva.

El nombre del lenguaje está inscrito en signos binarios,

con largos fémures bajo la forma de pequeños rabbitos.

Ninguna realidad está debajo de ese lenguaje;

sus palabras no mencionan objeto alguno.

Con ese lenguaje construyo el abismo que nos encuentra,

/pequeño tigre.

Mis sonidos se sustentan en el error,

tus movimientos circulares son la naturaleza del cortejo.

Sigues siendo, pequeño tigre, sigues rondando.

Sigues burlándote de mi grosera semiología, sigues girando.

Mi cuerpo volvió a sentir la torpe necesidad de la colcha.
Dejé el baño; cerré la puerta; regresé al catre (blanco).
Un lago oscuro se elevaba sobre sí mismo
levantándose en espiral desde el centro de un ruido.
Capas sucesivas y tibias comenzaron a desprenderse
/de las superficies del lago
desplazando el oxígeno, invadiendo cada zona del cuarto.
Un violento olor me sumergió adentro
por los canales discontinuos de la metástasis. . .

. . .

Has meado, pequeño tigre:
¿es ésta la señal de tu permanencia?

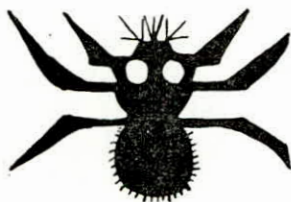
Tendido de cara al techo imagino la curvatura
/del asedio.
Intento reconstruir la historia con un juego de espejos
colocados en un solo tiempo.
Un sueño es un acto de inteligencia.
Vagas y oscuras formas comienzan a delinearse
con la misma irregularidad limítrofe que la de la costa
/y el mar.

Ya no me muevo;
el cansancio y el sudor han tomado por asalto mi cuerpo.
El abismo se colma; los espejos ya no refractan;
ubres umbilicales interpretan las geometrías.
Mi tacto y mi olfato fundarán el universo.

Tu cuerpo, pequeño tigre, se tiende sobre el catre
 /junto a mi cuerpo.
 Mis uñas raspan desde el temor los cursos laterales
 /de tus lomos;
 viejas cicatrices se abren paso entre mis dedos
 dejando una estela segura.
 Zonas gélidas, zonas tórridas, se suceden en transición.
 Ya no hay delante, debajo, encima ni detrás;
 sólo permanece el entre, llenándose y vaciándose,
 siguiendo el ritmo de las branquias de la noche.
 La esperma, la sangre y el sudor suplantán al catre.
 Aparecen los falos.
 Monte sobre trueno; viento sobre viento; trueno sobre
 /fuego.

Yo siento tu falo, pequeño tigre, horadando mis cavidades;
 /devastando.
 Continuando un movimiento natural que nos contrae
 adentro, adentro, hasta las arcaicas simas.
 Mi temor encuentra un nuevo espacio:
 temo que mi falo te aniquile, pequeño tigre.
 Ese nuevo espacio es falso; no hay espacio.
 No tengo aire; tu aliento lo trasforma todo en azogue;
 /no tengo aire.
 Mi falo se eleva sobre sí mismo
 iniciando un viaje esférico que lo resume todo
 (el espejo, el abismo, el lenguaje, el baño)
 en un sólo movimiento.
 Y al final de su recorrido la redonda morada apareció
 /en su exacta ubicación:
 mi falo perforó hasta tu último quark.

Todos los sentidos convergieron; todos los movimientos.
Un viento huracanado revolvió el cuarto
girando en torno al eje de la doble cúpula.
Por primera vez te veo, pequeño tigre;
tendido, extenuado, hermoso y limpio.
La noche comienza a perder densidad.
Tu cuerpo comienza a perder consistencia.
Un irreparable orden ha quedado suspendido en la
/trastienda.
Hemos engendrado, pequeño tigre, la miseria de una
/metáfora útil.



VARGAS LLOSA, *PRE Y POST* / ANTONIO
CORNEJO POLAR, WASHINGTON DELGADO,
MIRKO LAUER, MARCO MARTOS,
ABELARDO OQUENDO

DELGADO: Hay otro problema sobre el cual sólo quiero plantear una pregunta: ¿por qué en un momento, desde 1930 hasta 1950 aproximadamente, los narradores se dedican de preferencia a una novela agraria y por qué después de 1950 a una novela de tipo urbano? Hacia el año 30 Diez Canseco había descubierto —digámoslo así— los temas narrativos urbanos y Martín Adán —al que hemos olvidado mencionar— desarrolla también temas urbanos con unas técnicas muy peculiares y apropiadas para este tipo de narración. Martín Adán es olvidado casi completamente hasta 1950 en que se le vuelve a editar, cuando se inicia la preferencia por la narración urbana. ¿A qué se debe este cambio? Hay, naturalmente, motivos literarios. Toda escuela o movimiento artístico termina por agotar sus formas y temas fundamentales y debe ser reemplazada por otra escuela con temas y formas diferentes. Algunos narradores del 50, como Zavaleta, intentaron revitalizar la temática agraria con nuevos procedimientos literarios, con técnicas narrativas más agudas que las tra-

dicionales; pero se quedaron a medio camino y fueron ganados, como el propio Zavaleta, por los temas urbanos.

CORNEJO: O el caso de Scorza, que es un rebrote de la novela campesina.

OQUENDO: Muy hipotéticamente, como una primera conjetura, quiero referirme a qué pudo pasar con Zavaleta y algunos otros narradores que empiezan a experimentar con las técnicas en los años 50.

Recuerdo que en una encuesta sobre la narración en el Perú que hizo *La gaceta de Lima* en 1960, Ribeyro hablaba de lo gastado de las formas y de que estaba ensayando otras modalidades narrativas, harto ya de repetir los mismos recursos. Había un gran movimiento en este sentido, y me parece que un fenómeno digno de tenerse en cuenta para ver qué pasó con esta gente es la aparición de *La ciudad y los perros*. Es decir, mientras algunos pontificaban sobre las técnicas y ejercían magisterios locales, aparece un narrador nuevo con una novela que hace ver como del siglo XIX casi toda la narrativa peruana del momento. Tal vez entonces muchos se sonrojaron en secreto de las audacias que estaban ensayando; tal vez se inhibieron ante la inesperada irrupción de este virtuoso de la técnica que fue Vargas Llosa desde su primera novela.

DELGADO: Pero yo diría que Vargas Llosa es el resultado final de una evolución. Esto no quiere decir que él conociera previamente los problemas literarios que se discutían en el 50 y los usara como fundamento de su obra. No. Pero en el 50 los narradores se planteaban la necesidad de apropiarse de las nuevas técnicas novelísticas europeas y norteamericanas y de abordar literariamente la realidad urbana que, en los campos social, político y económico, había alcanzado singular preponderancia; cuan-

do las discusiones teóricas aún no han acabado y los proyectos están por realizarse, aparece Vargas Llosa con una gran novela urbana y de notable novedad técnica y creadora. Era lo que todos esperaban, era la puerta en la que todos habían soñado y que se abría a un vasto territorio narrativo. En cambio cuando Martín Adán publica su novela, breve, pero llena de sugerencias, hace algo que nadie esperaba y su obra cae en el vacío.

OQUENDO: A lo que iba es no a decir que todo eso lo inventa Vargas Llosa, sino al efecto de Vargas Llosa sobre quienes promovían en el país la revolución técnica en la novela. ¿Qué pasa con ellos? Ribeyro, por ejemplo, abandona el proyecto que anuncia en *La gaceta de Lima* y vuelve a sus formas habituales, perfeccionándolas cada vez más; y Zavaleta calla un buen tiempo y cuando retoma la novela, la retoma con una modestia que antes no mostró.

CORNEJO: Yo pienso que el problema que plantea Abelardo es clave, pero yo lo resolvería de otra manera, o daría otros elementos de juicio. Yo creo que la situación es bastante más clara si la vemos desde esta perspectiva, aunque se necesitarían análisis científicos de la situación. El grupo del 50 presenta una modernización del relato a partir de las técnicas que ya se han mencionado: la nueva novela norteamericana y la novela francesa más reciente. Esta modernización del relato creo que suponía un público especializado que no existía. Existía un público habituado a un relato mucho más simple, sin fragmentaciones, sin trabajo de tipo estructural y de tipo comparativo, y creo que además de la frustración política de esa generación, se puede hablar también de una frustración tanto frente al aparato productivo de la literatura (no se desarrolla una industria editorial en el Perú que pueda absorber esta producción), como frente al anacronismo del

lector que no acepta los experimentos de Zavaleta, por ejemplo, y que en cierto sentido los toma en broma en sus primeros años, como algo ilegible, como algo demasiado sofisticado. ¿Qué pasa con Vargas Llosa? Yo no sé exactamente qué relación hay entre Vargas Llosa y los del 50, si los veía, si resolvió los problemas, etc., pero lo que sí es evidente es que Vargas Llosa se inserta de entrada, con *La ciudad y los perros*, en un nuevo público que no es ya peruano sino continental y mundial, y sobre todo en un nuevo aparato productivo de tipo editorial.

OQUENDO: Vargas Llosa sí estaba al tanto de lo que ocurría con la gente del 50, y es así que en el "Dominical" de *El Comercio* tenía una columna semanal que se llamaba "Narradores peruanos", donde se ocupaba tanto de narradores contemporáneos suyos como de otros un poco más alejados. O sea, la nueva generación y la vieja generación son tratadas domingo a domingo, por Vargas Llosa, en una columna que mezclaba la crítica con la entrevista. Por otra parte, me parece que hay una contradicción entre la falta de una industria editorial que acogiera las obras de los nuevos y esta limitación que para los nuevos representaban las costumbres del lector. En primer lugar, porque las editoriales rara vez se desentienden de las costumbres del lector y, luego, porque la falta de desarrollo editorial era la condición sobre la cual trabajaban los narradores. Entonces ellos no pensaban en llegar a un gran público.

CORNEJO: Perdón, pero todos ellos pensaban en profesionalizarse.

OQUENDO: De una manera muy relativa, creo yo. Lo que pensaban era conseguir de alguna manera publicar su producción, y pensaban especialmente en el público que iba a recibir esa producción, que era un público literario. Es-

cribían para las gentes de letras, mucho más que ahora. Y luego hay otra cuestión: cuando Vargas Llosa trabaja *La ciudad y los perros* no tiene mayores perspectivas editoriales; él no sabía que iba a conseguir el público que consiguió a través del premio que obtuvo. Tal vez los libros siguientes y la audacia creciente de sus procedimientos narrativos ya tenga ese suelo, pero ese suelo no aparece en el momento en que el creador se arriesga en su primera novela.

CORNEJO: Yo estoy de acuerdo en que habría que precisar muchas cosas; pero, por lo pronto, yo creo que la contradicción está en los primeros narradores del 50. Por una parte, efectivamente están pensando en el lector letrado; pero, por otra parte, están pensando en la profesionalización. Yo creo que por aquella época hay un conjunto de manifestaciones que podríamos centrar en el pensamiento de Sebastián Salazar Bondy, que es uno de los grandes precursores, entre nosotros, de esta idea de vivir de lo que se escribe y no tener que hacer otros trabajos. Aunque él mismo tenía que sufrir otros trabajos, lo va proponiendo como ideal. Ahora, que Vargas Llosa no hubiera podido imaginar el éxito de *La ciudad y los perros* es evidentemente correcto, pero lo que habría que preguntar es qué hubiera pasado si *La ciudad y los perros* se publica en Lima, por ejemplo, y tiene el mismo destino que tuvieron las novelas de Congrains, de Ribeyro o Zavaleta, que se consumen en un pequeño mundo, que no llegan a producir ese cambio en el status social del narrador, ya como profesional de las letras. Tal vez se hubiera frustrado también. Vargas Llosa, en cambio, a partir del éxito, es el primero que se profesionaliza de verdad y es el primero que tiene un público tan moderno como él y un sistema editorial que está en ese mismo orden de cosas. Yo pienso que lo que sucede en el 50 es que

se construye una novela en un desarrollo cultural que está desfasado del desarrollo social del momento y que finalmente se frustra al no encontrar una manera de desarrollarse con coherencia en relación con lo que estaba buscando. Es decir, si Ribeyro regresa a sus técnicas más simples y abandona su proyecto de innovación, tal vez sea por causas similares aunque esto habría que discutirlo más.

LAUER: Lo que habría que buscar es en qué se distingue, en lo fundamental, *La ciudad y los perros* de la novelística que le precede; me parece que eso nos debería dar la clave, antes que un cambio en la circunstancia. El cambio de la circunstancia es muy relativo: se importaban novelas ya antes, y *La ciudad y los perros* es "importada" en su éxito, no es editada ni lanzada en este país, a pesar de los esfuerzos piratas de Scorza en ese sentido. Aquello que diferencia la primera novela de Vargas Llosa nos sirve además como hilo conductor para entender mucho de lo que sucede después, sobre todo en la narrativa de hoy.

Mario Vargas, conscientemente o no, es el primero en comprender que la burguesía peruana quería leer sobre sí misma, y quería leer sobre sí misma de una manera orgánica, "propia". Si recorremos rápidamente los personajes de la narrativa anterior, veremos que para el público (aquello llamado público en este país), para su núcleo, es decir, para los compradores de novelas, ellos son muy poco interesantes, realmente. Hoy se lee a Arguedas y a Alegría en grandes dosis porque el público se ha modificado, pero si nosotros pensamos en lo que eran las capas instruidas de los años 50, y lo que era dentro de esas capas instruidas la capa compradora de libros, lo que les ofrecía la narrativa peruana era realmente muy poco; porque es obvio que para los burgueses urbanos leer sobre el campo de Cajamarca, sobre Puquio o estas pequeñas his-

torias marginales como en el caso de los narradores pre-Vargas Llosa, no tiene mayor interés y por lo tanto no se percibe su importancia.

Yo pensaría que Mario Vargas es el primero que coloca a los burgueses peruanos en el centro mismo del escenario de la literatura. Esto no había sucedido nunca. Y la gente descubre, desde la calle Diego Ferré, que lo que le interesa básicamente es leer sobre sí misma. Y pienso que es allí, en ese momento, que se realiza la novela como género burgués, porque la novela es además una novela de, por, para y sobre burgueses. Los grandes ejemplos son miles, pero un hombre como Dickens o uno como Proust, son hombres que están escribiendo sobre los problemas centrales de la burguesía en su momento. Para la clase dominante urbana de Lima, para este público, ni los problemas del indigenismo, ni los problemas "marginales" de los narradores anteriores a Vargas Llosa, les resultan realmente interesantes. Y ahí cabría otro de los tantos estudios que estamos proponiendo a la deriva: cuál es realmente la relación entre el desarrollo de la clase dominante y las ficciones que hay en esas novelas. Ahí es donde Mario Vargas rompe varios nudos, de un tajo resuelve varios problemas: uno al colocar a la burguesía en el centro del escenario de la narrativa. Es decir, a partir de Vargas Llosa el camino del éxito y el camino del público en general (mal que bien en este país ese es el camino de Alfredo Bryce, es el camino de Guillermo Thorndike, es el camino de una narrativa que pone al personaje burgués en el primer plano, como protagonista real de la literatura) se encuentran.

Se encuentran en el momento en que un adelantado logra demostrar que esto es posible. Entonces se abre recién la cuestión de la problemática de la situación social del escritor en la sociedad —valga la redundancia— y a partir de ese momento lo que se produce es una toma de posición. Si co-

mo se ha dicho aquí, toda nuestra narrativa venía de la propia literatura, de los cenáculos letrados, a partir del momento en que aparece *La ciudad y los perros* se le da una alternativa al escritor: elegir entre ser un escritor para el público o ser un escritor para los otros escritores. Pienso que es allí donde encontramos este silencio y esta frustración —este bache— en las obras de algunos autores como Zavaleta, precisamente porque se ven en la necesidad de decidir si ellos van a escribir una novela para los lectores o van a escribir una novela para sí mismos, un poco para la historia de la literatura. Y en este momento me parece que se produce un salto importantísimo en nuestra narrativa: la aparición del público como uno de los factores determinantes de lo que se va a escribir en el país, lo cual es históricamente positivo, no importa cuál haya sido ese público influenciador en un primer momento.

OQUENDO: Efectivamente, de una manera no consciente, determinada por una serie de circunstancias biográficas y situacionales, Vargas Llosa corta varios de los nudos que ataban la narrativa peruana. Pero, curiosamente, eso todavía no tiene —hablo del primer Vargas Llosa— una repercusión notable en la burguesía no letrada, la que no ha incursionado en la novela contemporánea, la novela que está en la vanguardia técnica. Para este público lector Vargas Llosa es bastante difícil, mucho más difícil de lo que era en los años 50 Zavaleta.

LAUER: Bueno, precisamente porque Vargas Llosa viene del mismo sitio que Zavaleta y los demás narradores urbanos, le demora diez años rectificar su error, y enrumbar por el sendero de *Pantaleón* y de *La tía Julia*.

OQUENDO: A eso iba; sus obras iniciales se compran mucho aquí, por la gran acogida que tienen en el exterior.

Pero en realidad, en el momento en que percibe conscientemente qué se debe tocar y de qué manera hay que hablarle al gran público, es cuando escribe *Pantaleón y las visitadoras* que es, a pesar de sus avances técnicos — hasta ese libro sus recursos narrativos siguen una línea evolutiva— una novela para las mayorías. Muchos que no pudieron leer con gusto y facilidad a Vargas Llosa descubren que pueden por fin gozarlo. Y sólo entonces entra plenamente al ámbito de la burguesía peruana no específicamente letrada, lo cual, en principio, no debe entenderse como negativo.

LAUER: Yo diría que se concreta, porque el proceso ya se inicia en el 64.

OQUENDO: Sí, se concreta. Es decir, la elección consciente de un determinado modo de producción aparece en la segunda fase de la literatura de Vargas Llosa.

MARTOS: Bueno, yo creo que este descubrimiento de la burguesía por el escritor tiene que ver también con un detalle que Mirko no subrayó: el regusto que tienen los novelistas urbanos de mencionar las calles que conocen, los barrios que frecuentan, los bares a los que van sus personajes, que son más o menos compartidos por el lector nacional. Pero, de otro lado, los indigenistas también hacían lo mismo, con la diferencia obvia de que se trataba de otro marco geográfico.

LAUER: En el cual no hay lectores.

MARTOS: Porque los lectores son los mismos, la capa ilustrada.

LAUER: Por eso; para esa capa ilustrada la geografía literaria de Arguedas o de Alegría era totalmente ajena. Por eso insisto en mencionar como ejemplo la calle Die-

go Ferré, es la geografía literaria la que se modifica y se nos acerca.

MARTOS: Pero subrayo esto: la mayoría de los lectores que tiene Vargas Llosa no son peruanos, como insinuó Antonio Cornejo.

LAUER: Bueno, pero eso sale un poco de nuestro proceso literario.

MARTOS: Sale de nuestro proceso, pero influye sobre él. Con esto quiero decirte que escritores como Alegría y Arguedas mencionan nombres de los paisajes y de los pueblos en que desarrollan sus narraciones, haciendo lo mismo que hace Vargas Llosa. Entonces, ¿dónde está la diferencia?

LAUER: Yo creo que tiene que ver, incluso te lo menciono a un nivel latinoamericano; uno dice: "Mario Vargas Llosa tiene muchos lectores fuera"; pero mira tú cómo en las capitales latinoamericanas la narrativa con nivel técnico y calidad literaria sobre la vida de la burguesía es casi inmediatamente aceptada, mientras que los libros de José María Arguedas no lo son en la misma medida, a pesar de que es un autor también editado fuera y que circula por toda América Latina. Es más, a Arguedas le llega una cachetada extemporánea de Julio Cortázar, que desde la cresta del "boom" le reprocha ser un escritor provinciano, regional. Yo pienso que es exactamente el mismo fenómeno el que se da dentro y el que se da fuera del país.

MARTOS: No sé si esté un poco enredada mi intervención, pero fíjate: para mí los libros de más éxito que tiene Vargas Llosa son *Pantaleón y La tía Julia*. Me parece que en Lima han sido los más leídos en esas capas burguesas que compran novela. En ambos casos la técnica

literaria se ha simplificado y llega perfectamente a la secretaría ejecutiva.

CORNEJO: Habría que analizar, entonces, un poco más el fenómeno Vargas Llosa. No estoy tan seguro de que sea un solo proceso el que lleva de *La ciudad y los perros* a *La tía Julia*. Yo pienso que hay ciertos momentos en que se puede advertir desviaciones, que no es un proceso unitario, y que Vargas Llosa descubre al burgués en *La ciudad y los perros* y los sigue descubriendo en los textos posteriores. Creo que para volver a plantear el problema del público, que en ese momento es casi tan importante como el problema del autor, yo pienso que durante la década de los sesenta —y claro, habría que referirse también al contexto de esta década— pero durante la década de los 60, los lectores correspondían efectivamente a la clase media urbana, a la burguesía, pero fundamentalmente estaban tipificados por un cierto radicalismo y por una cierta formación universitaria o equivalente. Eran más que los que habían leído antes, pero tenían un signo político e ideológico que va a ser el signo que domina los primeros años del “boom”. Por lo demás, en ese momento, frente a Rojas Pinilla en Colombia, a Pérez Jiménez en Venezuela, a Odría en el Perú, frente a esos dictadores realmente arcaicos, una posición liberal caía dentro de la izquierda, cosa que en la década de los 70 ya no funciona más. Yo creo que en un primer momento Vargas Llosa responde bastante bien a ese público y a ese contexto, yo no creo que sea solamente una novela burguesa, de descubrimiento del sector burgués, de complacencia en este sector burgués, por lo menos hasta *Conversación en La Catedral*. Yo advierto que hay algún nivel de crítica —cierto que una crítica tal vez más moral que social— una crítica basada en el escepticismo: las cosas están mal y van a seguir estando mal y no hay ma-

nera de sobrevivir con dignidad en el Perú; todo el mundo termina como los personajes de *Los cachorros*. Pero en todo caso, creo que en toda esta primera época, Vargas Llosa no se sitúa en una línea —digámoslo muy burdamente— favorable a la burguesía de ese momento, y dentro de ese contexto histórico. Mantiene por lo menos una zona de crítica, aunque esa crítica, vista desde la perspectiva actual, nos parezca muy deleznable. Es en el 70 donde se produce el problema, y el problema se produce de nuevo a partir del cambio de público. El público que ha creado el “boom” representa, en el fondo, un crecimiento hacia arriba. No se han ganado más lectores populares ni mucho menos; se ha ganado más bien a la burguesía media y a la alta burguesía y se ha producido además un fenómeno político: el público también ha cambiado de signo. Ya no es el público radicalizado, ya no es el público ilusionado por la revolución cubana, es completamente otro público, y ahí es el momento en que Vargas Llosa modifica su narrativa. Yo creo que habría que analizar más el caso de Vargas Llosa.

LAUER: Yo quisiera invitar a plantear que esta relación con la burguesía no sea vista como una categoría de censura ética o de censura directa, sino como parte de un proceso histórico. Parecería que estamos planteando una acusación ahí donde no hay más (ni menos) que una constatación.

OQUENDO: Exactamente. Antonio decía hace poco, en una entrevista, que lo que surge en los últimos años es otro tipo de novela, nueva dentro de nuestro panorama: la novela como entretenimiento, la novela de diversión, que atiende a un público que estaba esperándola. Ese es un aspecto interesante para cuando lleguemos a la cosa actual, de estos últimos años. Cuando proponía,

también Antonio, un análisis más detallado del fenómeno Vargas Llosa, a mí me nacía la preocupación de que ese tipo de análisis tal como se estaba llevando pudiera derivar a la problemática personal, que no es el punto.

MARTOS: ¿No sienten ustedes que Vargas Llosa se ha llevado una buena parte?

LAUER: Pero es que se ha llevado, en los hechos, una buena parte.

MARTOS: Sí. Quería referirme al por qué de esto. Hay una cosa que no se ha dicho, que me parece que es obvia, pero que habría que subrayarla: Vargas Llosa no sólo es un escritor profesional (o nuestro primer escritor profesional) sino que además tiene un talento indudable. Y al margen de lo que podamos pensar políticamente de su evolución novelística, hay que admitir que lo hace bien.

LAUER: Ahora, eso deja un poco abierta toda esta cuestión de la narrativa postvargasllosiana, pues así como hay el trauma de alguna gente que lo acompaña hasta un momento dado y que se ve ante esta alternativa: entrar un poco al "siglo XX literario" o quedarse en las eras filofosales, así también a la gente que viene después se le sigue planteando esta alternativa, con la ventaja de no tener detrás toda una obra realizada que de alguna manera los determine o condicione. Me parece que ahí se abre un período en el cual hay esta carrera por "profesionalizarse", y que viene durando ya unos 10 ó 15 años. Esto se ve reflejado en la función de una serie de técnicas vargasllosianas en las novelas que van apareciendo después. Yo pienso que casi no hay un ejemplo que escape realmente a esto; es decir, puede ser Luis Urteaga o Edmundo de los Ríos o, en fin, habría todo un catálogo de las obras pensadas en términos de las técnicas de

Vargas Llosa. Pero tengo la impresión de que esto está comenzando a terminar y sería interesante ver, dentro de este mecanismo de tránsitos que ha adelantado Antonio hace un rato, por qué comienza a cambiar, cómo comienza a cambiar y hacia dónde se encamina.

OQUENDO: No sólo Vargas Llosa sino todos los narradores del "boom" de la novela latinoamericana impactan poderosamente en los demás narradores. Y esto remueve no sólo en el Perú sino en una cantidad de países de América.

LAUER: En Colombia nunca volvió a aparecer un narrador después de García Márquez. Sólo Andrés Caicedo, con *¡Qué viva la música!*...

OQUENDO: Impacta hasta en España, en todo el ámbito de la lengua. Quienes hemos participado como jurado en concursos, o quienes hemos estado hojeando novelas que se publicaron al amparo del "boom" con la ilusión de que todas se iban a vender más o menos bien, nos hemos dado cuenta de que comenzaron a ser meros juegos malabares, que los escritores se desesperaban por llamar la atención. Eso felizmente acabó; ya estamos en el descenso final, y los narradores se han dado cuenta de que hay que ir a otra cosa con todo el botín que se pueda extraer de esa experiencia. En el Perú también. De alguna manera, el viraje de Vargas Llosa produce un cierto alivio en los más jóvenes: "bueno, por fin, nos liberamos del monstruo; ahora podemos caminar sin su sombra sobre nosotros".

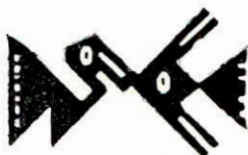
En lo que se refiere a los más impactados por Vargas Llosa, se mencionó a Urteaga, y me parece que el de Urteaga Cabrera es un caso bastante interesante, porque es él quien mejor resuelve el problema. ¿Qué cosa hace Urteaga? Entra sencillamente a saco en los aspectos

formales de *La ciudad y los perros* y construye sobre el esquema y las técnicas de *La ciudad y los perros* una novela totalmente diferente. Totalmente diferente porque el mundo y la visión del mundo de *Los hijos del orden* no tiene nada que ver con la novela cuyo andamiaje técnico utiliza. Y me parece que hace muy bien, porque las técnicas narrativas pasan rápidamente al patrimonio público. Después de un cierto tiempo, lo vemos, todo el mundo echa mano a las técnicas de cualquiera. Inicialmente esto se advierte y entonces se puede decir "lo copia", ¿pero cuándo es esto peyorativo? ¿Cuándo se aprecia como algo que disminuye al autor? Cuando la copia es mala, cuando no sirve a un contenido diferente o a la expresión de un otro mundo. En Urteaga se da esa expresión. Y tan seguro estaba Urteaga de sí mismo que "expropia" a Vargas Llosa sin pudor ni disimulo.

CORNEJO: Ahora, yo pienso que una de las cosas que pasan después de Vargas Llosa o que pueden ayudar a comprender esto, es que, en el fondo, Vargas Llosa se inserta dentro de un sistema que no es propiamente el sistema de producción de la literatura peruana, y arranca a partir de ciertos supuestos que después no se van a repetir. Lo que dice Abelardo me parece muy correcto: después de Vargas Llosa hay un conjunto de gente que quiere seguir ese camino, y de hecho ninguno lo alcanza. Algunos por falta de calidad, otros porque llevaban implícita una ideología demasiado radical para ese sistema, que pudiera ser el caso de Urteaga, por ejemplo, y otros porque simplemente llegaron tarde, cuando subieron al tren el tren ya no caminaba. Y entonces, en este momento, un poco que las cosas vuelven a acomodarse, y vuelven a abrirse una cantidad de posibilidades dentro de un contexto más realista del desarrollo nacional. O sea, pasada esa euforia un poco alucinante del "boom" yo creo que

ahora la narrativa peruana puede volver a centrarse en elementos de realidad que no eran los que surgieron en un momento determinado por una serie de coyunturas que no se han vuelto a repetir. En ese sentido, creo que una de las modificaciones sustanciales es que los narradores más jóvenes ya no tienen como expectativa inmediata repetir el camino de Vargas Llosa; ya saben que eso está cerrado, que van a tener que inventar una ruta totalmente distinta.

OQUENDO: El Corán recomienda sentarse en el umbral de la propia casa y esperar a que pase el cadáver del enemigo. Pasado el impacto inicial causado por la tecnología de Vargas Llosa, hubo quienes continuaron, como si nada hubiera ocurrido, perfeccionándose dentro del camino que era el más suyo. Es el caso de Ribeyro, por ejemplo. Y es el caso de Loayza, que es un escritor que ha publicado poco pero tanto en su ensayística como en su narrativa (no por desconocimiento sino por conocimiento) ha prescindido de las modalidades en boga y se ha ido centrando cada vez mejor en lo propio. Cuando todo el mundo se complicaba, él se simplificaba; cuando todo el mundo se descoyuntaba haciendo malabares, él se hacía cada vez más clásico. Alguna vez —pronto, espero— podremos leerlo no solamente en manuscritos y se apreciará la singularidad de su talento literario. Hay esta otra actitud, pues: la actitud de quienes prescinden de lo novedoso y que habría que considerar al margen de los deslumbramientos pasajeros.



EN LOOR DE LA NOCHE / LU SIN

No aman la noche únicamente los solitarios y los holgados, o quienes no pueden luchar, o temen la luz.

La charla y la actitud de los hombres suelen variar según sea de día o de noche, haga sol o ilumine una lámpara. La noche es una misteriosa prenda urdida por la naturaleza para cubrir a los hombres con tibieza y tranquilidad, para que gradualmente —y sin pensarlo— puedan despojarse de sus máscaras y vestimentas artificiales y envolverse desnudos en esta masa sin límites, tan semejante al algodón oscuro.

Aunque es de noche, hay luz y sombra. Hay resplandores y penumbra y oscuridad cerrada que impide a uno ver su mano misma. Quienes aman la noche han de tener oídos de oírla y ojos de verla, para percibir entera la propia oscuridad en la que están sumidos. Los caballeros se desplazan de la luz de las lámparas a oscuros aposentos, don-

de se estiran y bostezan. Los amantes se desplazan de la luz lunar a la sombra de los árboles, donde en un relámpago cambian sus miradas. La caída de la noche borra todos aquellos artículos sublimes, confusos, abruptos y espléndidos, escritos durante el día por literatos y eruditos sobre luminosas hojas blancas, y no deja sino el aire nocturno mendicante y lisonjero, mentiroso y fanfarrón, equívoco y endiablado, formando sobre sus sabias cabezas una brillante aureola dorada, como las que vemos en los cuadros budistas.

Es así como los amantes de la noche reciben la luz que ella dispensa.

Una joven a la moda golpea apresurada sus tacos altos bajo los faroles callejeros; pero la lustrosa punta de su nariz revela que ella sólo está aprendiendo a estar a la moda, y que de permanecer más tiempo bajo la fuerte luz sufrirá un desastre. La oscuridad de una sección entera de tiendas cerradas viene en su ayuda, le permite amornar el paso y recobrar el aliento. Sólo entonces percibe cuán refrescante es la brisa nocturna.

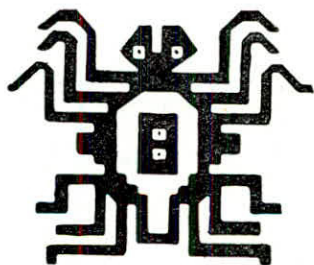
Es así como los amantes de la noche y las jóvenes a la moda reciben la dádiva que dispensa la noche.

Acabada la noche, la gente vuelve a levantarse cuidadosamente y a salir; hasta marido y mujer son distintos de lo que parecían cinco o seis horas atrás. Entonces todo es ruido y ajetreo. Pero tras las altas murallas, en los elevados edificios, en las alcobas de las damas, en las os-

curas prisiones, en las salas de espera y en las oficinas secretas hay todavía una inquietante, palpable y omnipresente oscuridad.

La luz del día y las ruidosas idas y venidas no son sino un disfraz de la negrura, la tapa dorada de una caldera de carne humana, la fresca crema que cubre el rostro de un demonio. Solo la noche es honesta. Porque amo la noche escribo esto de noche en loor de la noche.

Shanghai, 8 de junio, 1933



PRAÏS ARTISTICA Y BASE ECONOMICA NESTOR GARCIA CANCLINI

DN América Latina casi todas las historias del arte coinciden en desconocer el marco social y ordenan los movimientos artísticos de acuerdo con la sucesión de los estilos. Sólo en las dos últimas décadas comenzaron a aparecer trabajos que vinculan el desarrollo artístico con el contexto. Entre las causas que promovieron este interés, debemos destacar por lo menos dos: la agudización de los conflictos sociales con la consiguiente toma de conciencia de artistas e intelectuales sobre las implicaciones extrartísticas de su trabajo y, por otra parte, la expansión de la sociología en el continente y su influencia sobre el estudio del arte. El carácter reciente de este proceso y las resistencias del humanismo idealista a un estudio sociológico del arte han determinado su escaso desarrollo. Contamos aún con pocas investigaciones, tanto funcionalistas, estructuralistas o marxistas y, menos aún, en las direcciones señaladas por las escuelas alemana (Panofsky) y francesa (Francastel). Dentro de esta variedad de tendencias, es sabido que el marxismo es la fuente teórica pre-

dominante entre quienes analizan la relación del arte con la sociedad, y los estudios —en su mayoría referidos a la literatura— siguen diferentes líneas: Lukács, Brecht, Gramsci, Althusser, e incluso algunas más heterodoxas como las de Goldmann y la escuela de Francfort. Tal diversidad de orientaciones, con divergencias aún en pleno debate, obliga a reconocer que los aportes del materialismo histórico a la estética son todavía en buen grado virtuales. Ahora queremos ocuparnos del problema que está en el origen de todas las polémicas: el de las relaciones de la práctica artística con la base económica. Para esto, debemos comenzar discutiendo la ubicación del arte en el modelo estructura/superestructura.

Desde los textos clásicos del marxismo se nos explica que los cambios materiales ocurridos en la estructura (“las condiciones económicas de la producción”) determinan el desenvolvimiento de las formas artísticas, como el de todas las áreas que componen la superestructura (derecho, religión, filosofía, moral, etc.).¹ Esta determinación de la estructura sobre la superestructura se afirma en dos sentidos: en primer lugar, las formas de organización del área económica determinan, “en última instancia”, como aclaró Engels,² las formas de organización de las otras áreas; en segundo lugar, significa que las relaciones sociales de producción determinan las representaciones, sistemas de ideas e imágenes generados en la misma sociedad. La mayor parte de la literatura sobre el arte producida por el marxismo hizo prevalecer este segundo sentido de la determinación de la estructura sobre la superestructura, o sea, que concibe al arte como me-

1. Karl Marx, “Prólogo a la contribución a la crítica de la economía política”, en *Introducción general a la crítica de la economía política*, Buenos Aires, Pasado y Presente, 1970, pág. 36.
2. Carta de Engels a J. Bloch, 21-9-1890, en *Correspondencia*, Buenos Aires, Edit. Cartago, 1973, pág. 379.

ra representación ideológica de los conflictos ocurridos en las relaciones de producción. Tal es el enfoque predilecto de la mayoría de los especialistas soviéticos, especialmente en la corriente del realismo socialista, y también de otros autores muy divulgados, desde Georg Lukács³ hasta Nicos Hadjinicolaou.⁴

El examen del arte sólo como ideología —olvidando que también participa en las relaciones materiales de producción en tanto las obras son producidas, distribuidas y vendidas— engendró varias dificultades.⁵ Por una parte, ha llevado a *dividir en el proceso artístico lo material de lo "espiritual"* e ignorar el papel de las condiciones económicas de la producción en la constitución del hecho estético: de ahí los malabarismos intelectuales y las interminables polémicas para tratar de graduar, siempre insatisfactoriamente, en qué medida lo económico influye sobre el arte y en qué medida éste conserva cierta autonomía. En segundo término, la exigencia ideológica de encontrar entre el arte y la estructura social una conexión previamente rota por el enfoque adoptado llevó a dos errores: *escindir dentro de la obra el contenido de la forma* privilegiando al primero por la mayor claridad con que exhibe los condicionamientos externos, y *reducir los diversos lenguajes artísticos a las "ideas" que se cree en-*

3. Georg Lukács, "Literatura y arte como sobreestructura", en *Aportaciones a la historia de la estética*, México, Grijalbo, 1966.
4. Nicos Hadjinicolaou, *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974.
5. El énfasis unilateral en lo ideológico es el rasgo dominante en estos autores, pero no es constante en todos. En casos como el de Hadjinicolaou da lugar a contradicciones: en la primera parte de su libro, de carácter teórico, sostiene que el arte es "ideología en imágenes", y en la segunda, para explicar las obras, recurre a las determinaciones materiales de su producción, pese a no haberlas incluido en el desarrollo teórico.

contrar en ellos (se habla de ideas musicales en el mismo sentido que de ideas poéticas o novelísticas, olvidando las diferentes relaciones semánticas que cada arte establece con sus condicionamientos sociales, sus diversos sistemas de signos y técnicas de composición).

La escisión entre lo material y lo espiritual, y la reducción de las diferencias entre los lenguajes a supuestas "ideas" comunes, revelan la inconveniencia de explicar el vínculo arte-sociedad considerando al arte sólo como ideología. La salida de este *impasse* podemos encontrarla volviendo a uno de los descubrimientos básicos de la teoría marxista: para estudiar un hecho social no debemos partir de lo que los hombres dicen o imaginan sobre él (la superestructura), sino del modo en que producen los bienes materiales (la estructura).⁶ El error ha consistido en repetir la ilusión idealista de que el arte es esencialmente espiritual y pensar que para relacionarlo con la realidad material había que referirlo a los bienes no artísticos.⁷ Lo que corresponde es vincular las obras con sus propias condiciones

6. K. Marx, "Prólogo a la contribución a la crítica de la economía política", en *Introducción general a la crítica de la economía política*, Buenos Aires, Pasado y Presente, 1970, pág. 36.

7. Esta fue también la metodología de Marx. En la *Introducción general a la crítica de la economía política* pregunta cómo puede explicarse la supervivencia del arte griego si la concepción de la naturaleza y de las relaciones sociales que lo originaron han caducado. Marx explica la asincronía entre el "florecimiento artístico" y el desarrollo de la "base material" situando entre ambos la elaboración mitológica: el arte griego no surgió directamente de la estructura socioeconómica, sino de la "mitología griega, es decir, la naturaleza y las formas sociales ya modeladas a través de la fantasía popular de manera inconscientemente artística"; la mitología fue "el arsenal" y "la tierra nutricia" de dicho arte (pág. 32). Esta mediación de la mitología —que contemporáneamente podría atribuirse a la ideología— contribuye a explicar la elaboración a través de la cual llegan al arte

materiales de producción. Como lo comenzaron a ver los productivistas rusos, Brecht y Benjamín⁸ el problema básico de la estética no es ¿cómo se ubica una obra de arte ante las condiciones de productividad de una época? sino ¿cómo se ubica en ellas? El arte no sólo *representa* las relaciones de producción; las *realiza*. Y el modo de representación, de figuración, de composición, de filmación, como también el modo de percepción, son consecuencia del modo de producción del arte y varían con éste. El hecho fundamental para la aparición del arte burgués no fue que los artistas hayan pintado o escrito temas burgueses o transmitido ideas burguesas, sino que el sistema capitalista modificó el *modo de producir arte*. Mientras

condicionamientos sociales cuyas transformaciones vuelve difícil identificarlos. Sin embargo, esta concepción, aplicada exclusivamente, distancia al arte de su propia estructura productiva e induce a suponer que lo artístico pertenece al ámbito del espíritu, lo cual es un residuo hegeliano más que una afirmación estrictamente marxista, aun cuando la sostenga el propio Marx ("Prólogo a la contribución. . .", *op. cit.*, pág. 35). La supervivencia del arte griego no puede explicarse por una autonomía de lo espiritual respecto de lo material; la autonomía relativa del arte en relación con otras zonas de la vida social, y el problema de su supervivencia, deben plantearse a partir de la unidad económico-cultural de los fenómenos: en el caso del arte griego, su persistencia no podrá comprenderse si sólo se analiza el "misterio" de su fascinación formal y no se estudian también los intereses económicos que se han valido de la cultura helénica porque convenía a su dominación, las coincidencias del modelo estético griego en la concepción de la armonía social burguesa, que por algo encontró una de sus expresiones artísticas predilectas en el neoclasicismo. (Véase de Max Raphael, *Marx y Picasso*, Buenos Aires, Archipiélago, 1946, págs. 98-105).

8. Véase Arvatov, *Arte y producción*, Madrid, Alberto Corazón, 1973; Brecht, "Pequeño organón para el teatro", en *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, tomo 3; y Benjamin, "El autor como productor", en *Brecht: ensayos y conversaciones*, Montevideo, Arca, 1970.

en otros sistemas económicos la práctica artística estaba integrada en el conjunto de la producción, en el capitalismo se separa y crea objetos especiales para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares diferenciados: el pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, que además encierra en un marco; el escultor ya no busca adecuar su obra a las proporciones de un espacio público, sino a las exigencias autónomas de su exhibición privada; el escritor descuida el carácter comunicacional, incluso oral, del lenguaje, para hipertrofiar el aspecto ficción, la invención individual, y así las crónicas y las epopeyas son reemplazadas por las novelas, los cuentos y las poesías intimistas, géneros producidos por una apropiación solitaria del lenguaje y cuyo psicologismo y presentación en forma de libro impusieron el consumo individualista de la literatura. No es extraño que en todas estas artes, volcadas a una producción y un consumo organizados según las leyes de la apropiación privada, el valor más alto para juzgar las obras sea su originalidad.

La separación de las obras de arte de los demás objetos, su reclusión en espacios privados, la sobrevaloración de los aspectos subjetivos de la producción y la recepción llevaron a creer que el sentido del arte no tenía nada que ver con el sistema económico que regula la circulación de los demás objetos. Sin embargo, esta autonomía es doblemente ilusoria: *históricamente*, porque el arte la consigue por primera vez gracias a las nuevas condiciones de producción generadas por el capitalismo; y *estructuralmente*, porque el orden relativamente autónomo del arte reproduce, en su campo específico, las leyes que rigen el modo de producción general. En el sistema capitalista las obras de arte, como todos los bienes, son mercancías, por lo cual su valor de cambio prevalece sobre su valor de uso. Las cualidades concretas —que importan en la selección inicial de las obras y son exal-

tadas a nivel ideológico por la estética de la originalidad— acaban borradas por el mercado. Quienes producen disuelto el sentido personal de su trabajo, y quienes compran reciben, en vez del sentido original, el que adjudicó a las obras la competencia económica con otras. Esta grieta entre autor y espectador no suprime únicamente el sentido personal de los objetos; les adjudica otro sentido, el que tienen como mercancías: para indicar la importancia *artística* de una escultura azteca o de un cuadro de Le Parc se nos dice que valen tantos miles de dólares; para elegir un programa de cine o teatro el espectador toma en cuenta que duró en cartelera tantas semanas o que fue el mayor éxito de taquilla. Las obras, así desprendidas del proyecto del realizador, se convierten en objetos autónomos que simulan haberse generado a sí mismos. Tal autonomización mercantil es la causa de la *fetichización* de las obras de arte. La prueba de que su carácter enigmático y distante no se debe a que exprese los “misterios del espíritu”, como pretenden las estéticas idealistas, la encontramos en la exactitud con que se ajusta al fetichismo artístico la explicación por Marx para todas las mercancías: “El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores”.⁹ Esta fetichización, propia —como vemos— no del arte sino del modo de producción capitalista, se duplica en los países de-

9. K. Marx, *El Capital*, México, FCE, 1971, 4ª reimpresión, t. I, pág. 37.

pendientes; a la distancia abierta por el mercado entre sus intereses y las necesidades sociales, entre autor y espectador, se agrega la distancia que va de la producción artística de los países centrales a la de los países dependientes, de las pautas culturales euronorteamericanas a las de América Latina.

El rasgo distintivo del sistema artístico capitalista — estar organizado para obtener ganancias y no para satisfacer necesidades — tiene diversas consecuencias según los campos de la producción artística. En las artes “puras” (la pintura, la escultura, la música) los artistas no producen en función de las necesidades sensibles o imaginativas de los espectadores, y en la mayor parte de los casos ni siquiera las conocen; el estilo y la frecuencia de sus obras son determinados por las exigencias del marchand o del empresario, y, cuando pueden experimentar formalmente, deben hacerlo dentro de los marcos fijados por el mercado, que se guía sólo por la rentabilidad del producto. En las artes “aplicadas” (el diseño industrial, los carteles, la publicidad) el artista, además de responder a las necesidades del mercado más que a las de los consumidores, debe producir mensajes y objetos cuya elaboración formal tiene por fin crear necesidades artificiales. La función de los artistas, en ambos casos, es “programar” las ilusiones colectivas requeridas por la perpetuación y expansión del sistema: en el arte para élites la ilusión de que aún existe un “mundo del espíritu” ajeno a las determinaciones materiales o un área lúdica en la que las conductas y los objetos exhiben el poder adquisitivo y la capacidad de ocio; en el arte para las masas debe crear los símbolos y las formas que, asociados a los productos que se desea vender, generen simultáneamente la ilusión de su necesidad y la satisfacción sustitutiva de aquellas carencias básicas que el sistema cubre insuficientemente (seguridad, prosperidad, placer sexual, etc.). ~

INFIERNO PERUANO / JULIO ORTEGA

Actores 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7

PREGUNTAS DE LA MAYORIA

A1: Nosotros, el pueblo, ¿no somos acaso la mayoría?

A2: Pero no gobierna, precisamente, la mayoría.

A3: ¿No es, acaso, la mayoría de electores la que decide una elección?

A4: Pero tampoco gobierna esa mayoría, justamente.

A5: ¿No es, acaso, la democracia el gobierno del pueblo?

A6: Gobierno del gobierno, debería llamarse. Un grupo de poder se releva en el control de la maquinaria.

A7: La mayoría tendría que elegir otro modelo. El de su propio gobierno.

A1: ¿Podríamos nosotros, el pueblo, ser elegido en votación?

A2: Nosotros no tenemos un rostro, somos "la clientela electoral".

Desplazamiento

A3: Nos llaman a votar. ¡A votar, a votar! ¡Uno por uno, sean patriotas!

- A4: Para perpetuarse, el orden requiere de vuestros votos. ¡Voten por mí!
- A5: El mejor soy yo. Prometo pan y trabajo, orden y prosperidad.
- A6: Yo, lo mismo y más.
- A7: No hagan caso, señores. La hora es de crisis. Se requiere un consenso nacional, yo decido cuál es el consenso.
- A1: Somos una gran familia, crean en mí.
- A2: Cuidado, cuidado. Los quieren llevar a la violencia, a la lucha de clases, a una nueva demagogia. Hay que ser realistas.
- A3: ¡Abajo las utopías! Arriba el sentido común.
- A4: Mi sentido común es impecable.
- A5: Voten por la unidad, por mí.
- A6: Estamos al borde del abismo. La crisis es culpa de los aventureros. Se requiere mi experiencia.
- A7: Consenso, consenso. Unidad, unidad.
- A6: No hay clases sociales, sólo opiniones diferentes. Y muy pocas opiniones. La mejor, la mía.
- A5: Vayamos al gran frente de las fuerzas civiles, vivas, representativas, democráticas, prudentes, técnicas, responsables, felices. . .
- A4: Votos, votos, ¿quién quiere votos de mi partido?
- A3: Me sumo y me consumo. Ha llegado, otra vez, mi hora.
- A2: Vengo del pasado remoto a decir la verdad: no fracasé en mi gobierno. El gobierno fracasó en mí.
- A1: Soy la garantía, la marca registrada, el seguro contra incendios.
- A2: Vengo del futuro a decir la verdad: es la hora de los jóvenes responsables, de los técnicos eficaces, de los flamantes demócratas. ¡Mi juventud por un partido!
- A3: No discutan demasiado, señores. Mi candidatura garantiza la continuidad del poder. Negociemos.
- A4: Yo soy el jefe de la negociación. Y hablo de negociar.

- A5: ¡Negociar, negociar! Yo también quiero negociar.
A6: Esta es la democracia que nos hacía falta. Esta es la gran apertura del espacio político. Por fin hay diálogo.
A5: Hay que salvar las instituciones. La salud de nuestro sistema.
A4: Yo negocio, tú negocia. Y muchos negocitos.
A3: ¡Recuerden que soy el candidato natural!
A2: ¡Recuerden el poder de mi viejo partido!
A1: ¡No olviden el poder de mi joven partido!
A2: ¡Conviene que cuenten conmigo, soy el centro!
A3: Y conmigo, soy la derecha ineludible.
A4: Y conmigo, por supuesto, soy la derecha emergente.
A3: ¡Y no se olviden de mí! Soy el centro-izquierda, y siempre llego a tiempo.
A2: ¡Y conmigo, soy el centro-derecha, la pegada más fuerte!
A1: ¡Somos tan democráticos!

Letanía de la sartén por el mango

- La gran sartén de este país
- Por el mango, por el mango
- No la volveré a soltar
- Aquí mando, aquí mando
- Otra vez vuelve mi hora
- Grande, fresca, jugosa
- Y en la gran sartén cocino
el tamaño de mi apetito.
- No la soltaré, no
Por el mango, sí
Aquí mando yo.

- A7: Terminó el baile, compañeros. Pero no olvidemos que ellos emplearán mejores argumentos.

CORO DE OPINADORES

- A2: Nosotros somos los intelectuales liberales. Y aquí venimos a opinar.
- A3: Si no podemos cambiar al país, cambiemos de tema.
- A4: O al menos, de religión.
- A5: Está probado que el socialismo termina en estalinismo.
- A3: Que no es posible el gobierno del pueblo.
- A4: Que sin libertades individuales toda revolución es simple dictadura.
- A5: Y mi libertad es la garantía de las demás libertades.
- A1: Hagamos un nuevo memorial de protesta. La libertad de expresión es lo primero.
- A2: Y no importan las condiciones de su producción o su manejo.
- A6: No lo quieren entender. Esta pobre gente vive en la barbarie. Sus problemas ya han sido superados.
- A7: Son subdesarrollados en todo.
- A3: Creen que la sociedad se divide en ricos y pobres, en burgueses y proletarios, en campesinos y terratenientes, en dominados y dominadores. Son esquemáticos, maniqueos, torpes: están atrasados.
- A4: No tienen problemas de conciencia.
- A5: No tienen problemas metafísicos.
- A6: No tienen problemas interiores.
- A7: No tienen problemas.
- A1: No tienen nada.
- A3: No son como nosotros.
- A2: Que somos problemáticos, por definición; y críticos, por vocación; y rebeldes, por convicción; y brillantes, por profesión.
- A3: Somos tan interesantes. . .
- A4: Y estamos contra todo poder.
- A5: Contra todo asalto a la razón.
- A6: Contra todo silencio de la palabra.

- A7: Y de los males, siempre el menor.
A1: Y de los ideales, siempre el más imposible.
A2: El socialismo, naturalmente que sí; estamos a favor. Pero de un socialismo perfecto.
A3: Y del modo de producción que me sostiene, ni una palabra.
A4: Y de los mecanismos del poder que ocupo, tampoco.
A6: Y de la disputa por hablar, que controlo, mucho menos.
A7: Porque para decir la verdad, me basto.
A1: Porque siempre tengo razón.
A2: Porque apostando a perder, siempre resulto ganando.
A3: Somos los felices, aunque ya se sabe que no hay esperanzas.
A2: Somos los burgueses, aunque la burguesía no existe.
A1: Somos la tradición liberal, aunque sea otra careta.
A7: Somos los nuevos ricos, aunque abominamos del dinero.
A6: Somos los modelos, aunque somos únicos.
A5: Y estamos aquí desde siempre, arriba, al centro, adelante.
A7: Porque el talento está en ejercer su dominio.
A2: Y en durar en ese dominio.
A1: Y en dar las normas.
A3: Y elegir a los elegidos.
A6: Muy pocos.
A5: Y el resto es silencio, o ruido.
A4: Somos incomparables. Firmemos el nuevo memorial. El nuevo documento del reino de los pocos. Lo demás es estalinismo o mera utopía.
A1: Este país no cambia. Desde la colonia, es el mismo.
A2: Los que creen en el cambio, o son tontos ingenuos o pícaros arribistas.
A3: En cambio, nosotros somos los hijos legítimos. Los lúcidos, exquisitos, eficaces.

- A4: Y muy modestos. Evitamos la primera persona.
A5: Qué desierto este país. Qué mediocre.
A6: No hay cultura fuera de nuestros templos.
A7: ¿No convendría que intentemos cambiar un poquito?
A1 y A2: ¡Cambiar!
A7: ¿No sería prudente?
A3: No se preocupen. ¿Quién podrá juzgarnos?
A7: Nuestro valor no está en duda.
A4: Revisemos un poco el comunicado violento.
A5: Cambiemos un par de adjetivos.
A6: Ampliemos la lista de firmantes, dos o tres nombres.
A7: ¡Qué alivio!
A1: ¡Nosotros, los de entonces, seguimos siendo los mismos!



LIBROS / HACIA LA GENERACION POETICA
DEL OCHENTA / MIRKO LAUER

César Toro Montalvo

Antología de la poesía peruana del siglo XX: (años 60/70).

Lima, Ediciones Mabú, 1978. 355 pp.

Cesáreo Martínez

Cinco razones puras para comprometerse (con la huelga).

Lima, Ediciones Quipu, 1978. 16 pp.

Fernando Castro Ramírez

Cinco rollos de plus-x

Lima, Textos de Secuencia, 1978. 24 pp. (mimeo).

Mario Montalbetti

Perro negro, 31 poemas

Lima, Ediciones Arybalo, 1978. 58 pp.

Inés Cook

Ciudad ausente

Lima, Ediciones Arybalo, 1978. 24 pp.

DONDE están, en qué están, cuáles son hoy los jóvenes poetas del Perú? A casi veinte años de la "fecha mágica" que nos adocena generacionalmente, los poetas de los 60 podríamos ir resignándonos —ya entre los 30 y los 40 años de edad— a no ser más los símbolos literarios de la juventud. Ahora circula, también algo entrada en años, una generación de los 70, e incluso una "de 1975", ambas amenazadas por inminentes estallidos de juventud.

César Toro Montalvo ha publicado al final del año pasado una antología que busca presentar la poesía de los dos últimos decenios: 40 poetas, de los cuales 27 posteriores a los 60, que demuestran que la poesía joven del Perú crece y se multiplica como tocada por el poder omnifecundante de Pilar Ternera. El número de los seleccionados es excesivo.

En su antología *Estos 13* José Miguel Oviedo seleccionó a 13 poetas y lamentó no haber podido incluir a 7 más;¹ en el segundo volumen de su *Antología de la poesía peruana contemporánea* Alberto Escobar incluye a 21 poetas posteriores a los 60 (sin lamentaciones);² a sus 27 incluidos Toro añade una lista de otros tantos excluidos cuya ausencia lamenta (creemos que sinceramente). Así, en 1979 los jóvenes éditos y/o antologados son casi un centenar.

La antología de Toro no hace sino añadir nombres a la de Escobar: el sistema de presentación es el mismo, la selección parecida (aunque con claras ventajas para la de Escobar), e idéntico el triunfo de la generosidad por sobre las vacilaciones. Igualmente alto es el porcentaje de poetas intercambiables por otros ausentes. Pero, al menos, las presentaciones de Escobar son útiles; las de To-

1. Lima, Mosca Azul Editores, 1973. 196 pp.

2. Lima, Peisa, 1973. 190 pp.

ro, como ya ha señalado Marco Martos, suelen ser un impenetrable galimatías.³

La crítica más sustantiva que se le puede hacer a esta antología es que, a pesar de que aparece a poco más de un año del final de este decenio, no hace el mínimo esfuerzo por dilucidar cuál podría ser el ordenamiento interno de la poesía de los 70: no antologa, inventaría; y allí donde encontramos opinión (en la Introducción, por ejemplo), Toro no arriesga juicios propios, y se limita a repetir discretamente a los críticos.

El primer fenómeno significativo de la poesía posterior a los 60 es el grupo Hora Zero con sus posturas centrales: declarar la literatura anterior virtual tierra arrasada, vuelta a un nacionalismo literario, rescate de un vitalismo poético. La actitud es de ruptura, pero esta no se da en el plano de los deseos (de escribir una poesía distinta), sino en el de las circunstancias objetivas (ser no académicos, ser provincianos en Lima, carecer inicialmente de vinculación orgánica al sistema cultural establecido).

El significado de Hora Zero y de su experiencia de casi diez años, y el desarrollo de sus obras más representativas, merece —a menudo más allá del valor literario de lo escrito— más espacio que el de esta reseña, y es casi seguro que lo tendrá en alguna futura historia literaria. Pues allí empiezan a terminar casi cuarenta años de tradición poética y allí comienza también un nuevo esfuerzo populista en la poesía peruana.⁴

Dos cosas marcan el decenio poético post Hora Zero: el esfuerzo por llevar adelante una actividad (un activis-

3. "Marka", Lima, N° 103, dic. 1978, p. 6.

4. "Hora Zero, materiales para la nueva época", Lima, 1971. 50 pp.; "Contragolpe al viento", Lima, 1978. 21 pp.; "Mensaje desde adentro", Lima, 1978. 11 pp. Para una crítica de estos materia-

mo) en provincias y un renacimiento de la fe en el grupo literario como espacio privilegiado de la tarea poética. El parecido de esta época literaria con lo sucedido en el Perú de los 20 y 30 es notorio, y ha sido transmitido por Oviedo en el prólogo a su antología.

Lo que la poesía de los 60 (en especial de los autores agrupados en la antología *Los nuevos*⁵) deja en herencia, y sigue dejando hasta estos días, es un estilo que será convertido en una retórica eficaz para la solución de la anterior dicotomía "poesía pura/poesía social". William Rowe y David Tipton han señalado, entre otros, el carácter genéricamente anglosajón de la nueva fórmula, que en poco tiempo será "peruanizada".

Es dentro del magma de los elementos mencionados en los tres párrafos anteriores que se desarrollan las obras individuales de los 70. Sin duda la principal influencia ha sido el coloquialismo, el historicismo y el manejo del "particular concreto" lowelliano aplicado a la experiencia personal de Antonio Cisneros (significativamente blanco predilecto del impulso parricida del grupo *Hora Zero*). En consecuencia, el tema central de esos años será la confrontación crítica de la experiencia personal con la realidad cultural, social y política del país.

Obviamente, tema tan amplio como ese se presta a múltiples variaciones. Para nuestro gusto, la más lograda orbita en torno a la confrontación de una visión de pequeña burguesía de provincia con el universo limeño de los 70 (Enrique Verástegui, Juan Ramírez Ruiz). El tono general es "beatnik" o "nadaísta", si se prefiere un

les, véase: Marcos Martos, "Hora Zero vanguardia cultural del proletariado", *Marka*, Lima, N° 59, feb. 1978, p. 32 y Mirko Lauer, "La insincera autocrítica de Hora Zero", *Sociedad y Política quincenal*, Lima, N° 1, feb. 1978, p. 6.

5. Lima, Editorial Universitaria, 1967. 166 pp.

referente más próximo, pero los valores sólo son "bohemios" en un sentido externo. En esta poesía no se busca tanto un éxtasis de los sentidos, sino una nueva regla en el juego social.

Es vía esta atención a lo social que empiezan a asomar las primeras puntas de la búsqueda de una poesía política más eficaz que la de los años 50, capaz de recoger la experiencia literaria de estos últimos dos decenios. De los años 60 a esta parte la mezcla poesía/política era casi un tabú, o cuando menos una mezcla que había que mantener con un octanaje bajo. El libro de Martínez opta por una mezcla explosiva (y, en esa medida, peligrosa) de los dos elementos.

Cinco razones es la crónica de un momento en el avance del movimiento popular en el Perú: el paro nacional del 19 de julio de 1977 y las huelgas de hambre que lo siguieron meses después. No es el único en haberse ocupado del asunto. También Edgar O'Hara, desde su perspectiva, celebra esa importante movilización, y sé de varios poemas inéditos sobre el mismo tema. Sin embargo, es en la poesía de Martínez que encontramos algunos elementos de efectiva ruptura en el campo de las relaciones entre poesía y política.

Es claro que en *Cinco razones* la presencia de masas en ascenso permite ir más allá del tono realista crítico —básicamente desencantado— heredado de algunas derrotas populares de los 60 y de algunas dudas de los 70. Los cinco poemas tienen ese entusiasmo cerrado que caracteriza a la mejor y a la peor poesía política, y en efecto el libro alterna las dos cosas. Pues a pesar que aquí hay un sincero esfuerzo por evitar los clichés del realismo socialista europeo, por momentos el verso se adelgaza en la prédica doctrinaria.

Sin embargo pensamos que el conjunto supera sus caídas declamatorias y tributarias de la retórica del panfle-

to, y nos presenta una poesía bella, conmovedora y significativa. Esto se evidencia mejor en aquellos momentos en que las raíces de lo poético y de lo político se encuentran y se amarran, ofreciendo una salida al género. En esos casos el verso de Martínez es casi transparente:

*Mi casa está vacía
 Mi cabeza ya no sonríe ya no resiste ya no saluda
 Mi salario no llega a cubrir la media mañana
 y mis deudas
 crecen enloquecidas, diabólicamente, como el
 precio del aire.*

A estos momentos de claridad Martínez añade un excelente manejo (una familiaridad afectiva) de diversos escenarios, de donde surgen imágenes veraces (*Y vi en Canta un aire puro, azul, las nubes/brotaban del suelo/alumbrando mi espíritu*). En algunos pasajes privilegiados su manejo de la geografía peruana nos recuerda ciertos poemas de José María Arguedas. Pero la justa indignación que transmite el conjunto de esta obra sólo puede pertenecer a estos años.

El poemario de Castro Ramírez ha sido mimeografiado por una galería fotográfica, en atención a que se trata de una reelaboración de los *Cinco metros de poemas* de Oquendo de Amat a través del lente fotográfico (Castro es un excelente fotógrafo, además). Pero a pesar de lo poco literario de su partida de nacimiento, *Cinco rollos* es un acontecimiento importante en la nueva poesía, y una lección de creatividad que nos enseña a leer al poeta puño de los años 20 con los estragados ojos de la Lima actual.

Castro toma a Oquendo desde un ángulo que la crítica literaria ha dejado algo de lado: su intento de constituirse en "lente" de una cámara que entonces represen-

taba la modernidad. Es decir, más que la ruptura de la secuencia tipográfica lineal iniciada por Mallarmé, el empleo de la tipografía como el carboncillo con que se traza las líneas de una imagen. De este modo la integración del poema es a la vez visual y conceptual, y las palabras bailan entre dos códigos distintos.

Castro ignora al Oquendo nativista y se concentra en el urbano, y de allí parte para presentar su propia imagen de Lima: "como si se me pasara a través de la ventanilla del micro la misma película cada vez ligeramente distinta: a veces oscura, a veces desierta, a veces en plena revuelta, etc." El resultado son 19 poemas (dos menos que su modelo) que en un tono más distante que el de Martínez dan cuenta empero de la misma desazón social.

Cinco rollos no es un libro apasionado, sino uno ingenioso, y dentro de ello irónico. Y es imposible no pensar que muchas de sus ironías son a costa del propio Oquendo, o cuando menos de la apacible visión vanguardista de su época. Nueva York y el puerto de Amberes se han convertido en Lima y Callao. La aldeanita se ha convertido en una doméstica sin colegio. El deslumbramiento de la vanguardia se ha vuelto la amargura de las nuevas generaciones poéticas.

El poeta circula entre un mundo de ambulantes (*un ambulante sin nada/que vender vende su lugar*), anticuheras, provincianos desempleados, tropa de asalto. A la postre es el mismo universo social que se encrespa movilizadizo en los poemas de Cesáreo Martínez, visto aquí en su inmovilidad, como corresponde a una perspectiva fotográfica. Pero en Martínez hay un énfasis que de algún modo sugiere la esperanza, mientras en Castro (bastante más sofisticado como poeta) notamos una cierta displi-

Tú
 que eres
 una MUCHACHA SIN COLEGIO
 y pasas las tardes de tu vida sobre un banquito
 al lado de la señora que teje
 de canal en canal
 la novela
 que es tu vida y
 su saber

 con ello
 has ganado
 un lugar
 sobre el forro de plástico del sofá

Como variación sobre el tono vanguardista el poema es impecable. Como presentación de una situación, es muy bueno. Sin embargo uno no puede sino preguntarse hacia quién termina dirigiéndose el sarcasmo de la situación. Sobre todo porque la poesía no tiene el carácter, en apariencia inapelable, de la fotografía, y los caminos de la objetividad son otros para la letra escrita. Lo que en una foto puede ser objetivo, o neutro, en un texto puede ser cínico. Creo que algo de esto lo intuye el propio Oquendo cuando en su poema "Comedor" dice que *La mirada/es un camarero*.

El libro de Montalbetti es de lejos mucho más "literario" que los anteriores. Martínez insume el pathos de la lucha de masas en la calle; Castro acude a la frialdad del objetivo fotográfico; Montalbetti se mantiene dentro de los límites de la experiencia poética misma, que en su caso es una vivencia que mezcla dos partes de inteligencia y una de emoción, articuladas sobre un excepcional dominio del oficio poético. Es probable que desde Antonio Cisneros y Rodolfo Hinostroza no haya aparecido nadie

con un manejo tan seguro y sutil de sus mecanismos expresivos.

Como señalamos en un comentario anterior, por el momento Montalbetti es un poeta de la decepción amorosa y un cronista de la experiencia personal, dentro de la que caben por cierto algunos apuntes críticos sobre su sociedad y su tiempo. *Perro negro* está dominado por el desamor, una forma aristocrática del escepticismo, que en el verso montalbetiano procede de explicitadas raíces latinas (el epigrama) y orientales (el koan budista).

Los 31 poemas de *Perro negro* sugieren el fin del período vitalista en la joven poesía peruana, y el retorno a la búsqueda de un nivel de excelencia formal, dentro de un tono bajo político, buscando un reencuentro con la poesía de los 60, como alternativa al populismo que inicia Hora Zero. Si este es el propósito, Montalbetti lo alcanza por todo lo alto: su primer libro construye un lenguaje cerrado que parece bastarse a sí mismo para entregar al lector su mensaje central, que es el tono de una ironía y una decepción que se apoyan más en los silencios que en las palabras:

*jueves; la gente se pregunta
qué tan seguros son los carros pequeños?
son tan peligrosos como dicen
para los pasajeros?
pero ojo: se venden en plaza como dulce de higo!
Existe relación entre el peso y tamaño
del carro y su seguridad?
Son tan baratos como dicen los anuncios?*

La poesía de Montalbetti se mueve en varios registros y sugiere por tanto diversos caminos posibles para el futuro, todos dentro de la matriz culturalista de los años 60, en la cual la intensidad de la experiencia personal sus-

tituye en todo momento las presiones del contexto social. Es una poesía del aislamiento del poeta destronado de su rol sacerdotal: una lágrima sobre el lado oscuro de la belleza.

Ciudad ausente es una plaqueta brevísima y redonda, similar en todo a las que editaba Javier Sologuren en La Rama Florida. Incluso el tono elegíaco de Cook, su economía de medios, su naturalismo, recuerdan las primeras apariciones literarias de Heraud, Cisneros, Hernández muy a comienzos de los 60. Es una poesía "natural" apoyada en la limpieza de la percepción transmitida al verso, que nos da una visión algo hispánica de la lírica. En un tiempo en que la retórica y sus trucos campean, la disciplina y la sinceridad de estos poemas llaman la atención, y dan fe de una de las mejores facetas del trabajo poético: la intransigencia frente al propio lenguaje.

*Saliste hacia las montañas y las montañas
no te devolvieron
Luego tu boca de polvo
luego la sombra ocultando tus pasos
y los signos repetidos en el vuelo de las aves
y los signos
que no supiste mirar en los ojos de tus perros*

Pensamos que estos cuatro poemarios son lo más interesante de lo publicado por la poesía joven en los últimos doce meses. Se trata de un conjunto variado, por decir lo menos, que sin embargo comparte una clara diferencia respecto de la poesía más característica de los años 70, con la que cada uno rompe a su manera, con mayor o menor conciencia de ello. Más allá de esto no encontramos mayores coincidencias, salvo aquella circunstancial y comprensible (por el momento de aparición de los poemarios) de no estar incluidos en la antología de Toro.

Después de casi un decenio de "voces colectivas" más o menos efímeras y radicales y de difusión de una retórica que puso en manos de un número inédito de jóvenes la posibilidad de no escribir poemas muy malos y la casi imposibilidad de escribir uno muy bueno, es refrescante volver a oír voces individuales, y a constatar riesgos personales. En el caso de Castro y de Cook es difícil hacer algún tipo de pronóstico, pero los riesgos del panfleto en Martínez y del preciosismo en Montalbetti son reales y, por supuesto, parte del interés que despiertan sus poemas.

Estas y otras voces nuevas ayudarán a ordenar para los lectores un panorama poético difícil en el que la crítica todavía no atina a establecer jerarquías, calidades y particularidades. De algún modo venimos de un cargamontón poético que el país todavía no llega a asimilar del todo. Esto se evidencia, por ejemplo, cuando en su selección de los mejores libros de poemas de 1978 el crítico del Dominical de "El Comercio" excluye *Vox horrisona*, de Luis Hernández, o *Canto villano*, de Blanca Varela, o el propio *Perro negro*, de Montalbetti de los primeros lugares.

Necesitamos una nueva antología de la poesía joven del Perú, rigurosa y capaz de correr sus propios riesgos, de ordenar el panorama de lo escrito en los últimos diez años y de hacer lo que ha hecho siempre ese tipo de empresa: seleccionar y asumir las consecuencias. De lo contrario una futura antología sobre la generación poética del ochenta (si llega a existir tal especie) corre peligro de tener más nombres que una guía de teléfonos. ~

BIBLIOGRAFÍAS / INDICE DE TAREAS DEL PENSAMIENTO PERUANO

Tareas del pensamiento peruano apareció en Lima a principios de 1960, bajo la dirección de Alejandro Romualdo. La declaración de propósitos de su número inicial establece como sus principales “el esclarecimiento ideológico y la difusión de las ideas democráticas de nuestro tiempo”. *Tareas* se ubicó dentro del progresismo y se declaró libre de “cualquier implicancia política partidaria”, aunque no sin precisar: “Pero no somos independientes. Al lado de nuestro pueblo están nuestra palabra y nuestra obra. No podríamos negar la más hermosa y definitiva de las dependencias”.

Durante su Año I, *Tareas* mantuvo una periodicidad bimestral. Los números 1, 2, 3 y 4 corresponden respectivamente a los meses enero-febrero, marzo-abril, mayo-junio y julio-agosto de 1960. El número 5 rompe esta regularidad: no aparece hasta 1961 (Año II, enero-febrero). Este mismo año ven la luz los números 6 (marzo-julio) y 7 (agosto-diciembre). La revista interrumpe luego su publicación hasta 1965, en que reaparece para inaugurar

y cerrar su "Segunda Epoca" con una sola edición: N° 8, Año III.

El siguiente es el índice temático de *Tareas*. Se excluye de la clasificación las breves notas que conformaban la sección "Comentarios Reales" y los textos que incluía la sección "Documentos", cuya relación completa se da al final del índice. (A.O.)

ANTROPOLOGIA Y SOCIOLOGIA

Bergamaschi, Elsa: "Relaciones Humanas y Relaciones Sociales", N° 2, pgs. 44-57.

Bouroncle C., Alfonso: "Contribución al estudio de los Aymaras", N° 7, pgs. 9-55.

"Contribución al estudio de los Aymaras" (II parte) N° 8, pgs. 60-85.

CINE

Boguemski, G.: "La dulce vita", N° 6, pgs. 88-92.

DERECHO

Cuadros, Carlos Ferdinand: "Análisis crítico de la legislación peruana tutelar del indio" N° 5, pgs. 40-53.

EDUCACION

Tauro, Alberto: "Sociedad y educación en Filipinas", N° 4, pgs. 20-28.

Zilbert, Omar: "Ideal y Realidad en el Maestro", N° 3, pgs. 23-26.

HISTORIA

Aguilar Páez, Rafael: "Machupicchu", N° 6, pgs. 54-66.

Choy, Emilio: "Garcilaso y la Inquisición", N° 1, pgs. 6-11.

"Garcilaso frente al colonialismo hispánico", N° 8, pgs. 22-44.

Ch(oy), E(milio): *Chinese bondage in Peru* de Watt Stewart, N° 8, pgs. 45-53.

Miró Quesada, Aurelio: "El Inca Garcilaso, el Padre Valverde y Juan Valera", N° 8, pgs. 18-21.

M., C.: *Las relaciones de producción y la moral en la sociedad inca*, de Carlos Núñez Anavitarte, N° 1, pgs. 97-98.

Núñez Anavitarte, Carlos: "Las relaciones de producción y la moral en la sociedad inca", N° 4, pgs. 1-19.

- Portugal, Enrique: "Hiram Bingham, el traficante de Machupicchu", N° 6, pgs. 66-82.
- Trimborn, Hermann: "Las clases sociales en el imperio incaico", N° 6, pgs. 7-48.
- Tauro, Alberto: "Oro del Perú", N° 8, pgs. 5-10.
- Uriel García, José: "La historia hispanoamericana como proceso dialéctico", N° 1, pgs. 12-20.
- Valcárcel, Daniel: "Garcilaso Chimuoclo y Túpac Amaru", N° 1, pgs. 3-5.
 "Prohibición en el siglo XVIII de un libro sobre el siglo XXI", N° 3, pg. 96.
 "Actitud social de Túpac Amaru", N° 8, pgs. 1-4.
- Vega, Juan José: "¿Qué dijo Valverde en Cajamarca", N° 8, pgs. 15-17.

IDEOLOGIA Y POLITICA

- Anónimo: "Reportaje al Dr. Carlos Núñez Anavitarte", N° 1, pgs. 74-83.
- Burgos, José A.: Carta contra "Los desvaríos de la ciencia marxista", N° 6, pgs. 85-88.
- Bottigelli, Emile: "Cómo Lenin lee a Hegel", N° 1, pg. 57.
- Castañón Pasquel, Emilio: "La prudencia como camoufflage de la imprudencia", N° 5, pgs. 88-89.
- Castro, Fidel: "Cuba trabaja, se organiza y lucha", N° 7, pgs. 67-109.
- Choy, Emilio: "Quiénes y por qué están contra Garcilaso", N° 5, pgs. 11-39.
- Dood, Martha: "La Alemania democristiana por la senda de Hitler", N° 2, pgs. 58-64.
- Elmore, Augusto: "Semblanza y voz de Luis Carlos Prestes", N° 2, pgs. 20-26.
- Engels, Federico: Discurso ante la tumba de Marx, N° 2, pgs. 86-87.
- Fernández Arce, Antonio: "Cuba en poder del pueblo", N° 6, pgs. 1-6.
- Gallico, Loris: "La política de la Iglesia y el mundo moderno. La preparación del XXI Concilio Ecueménico", N° 5, pgs. 67-78.
- Huamán, Santos: "Contestación a un artículo del Dr. Emilio Castañón Pasquel", N° 5, pgs. 89-92.
- Kanapa, Jean: "La doctrina social de la Iglesia al servicio del capitalismo", N° 2, pgs. 27-43.

- Larco, Juan: "La lucha de Cuba por su soberanía", N° 3, pgs. 83-96.
 "La declaración de San José y la declaración de los pueblos", N° 4, pgs. 29-44.
- Lévano, César: "Por la nacionalización del petróleo", N° 3, pgs. 50-83.
 "Homenaje a la otra Norteamérica", N° 4, pgs. 45-48.
- Manrique, Fernando: "La otra mitad del mundo vista de perfil", N° 4, pgs. 58-106.
- Mariátegui, José Carlos: "Internacionalismo y Nacionalismo", N° 3, pgs. 1-8.
 "Nacionalismo y Vanguardismo", N° 3, pgs. 9-14.
- Mathews, Alfredo: "Mariátegui, una voz peruana", N° 3, pgs. 15-22.
- Mendoza Díez, Alvaro: "A propósito de un libro marxista del profesor Olmeda", N° 2, pgs. 78-84.
- Prado, Jorge del: "Mariátegui, una filiación y una fe", N° 3, pgs. 27-45.
- Roca, Blas: "Fundamentos del socialismo en Cuba", N° 1, pgs. 34-56.
- Russell, Bertrand: "Por qué no soy cristiano", N° 5, pgs. 54-66.
- Sánchez Carrión, José Faustino: "La Inquisición política o el método de castigar por medio de informes secretos es detestable y sólo puede ser conocido en un país despótico", N° 5, pgs. 4-10.
- Tran-duc-thao: "El movimiento de la riqueza y el devenir de los dioses", N° 1, pgs. 62-67.
- T(oro), A(lfredo): *Phenomelologie et materialisme dialectique*, de Tran-duc-thao, N° 1, pgs. 98-99.

LITERATURA

CREACIÓN

- Alberti, Rafael: "Los bosques y el mar", N° 1, pgs. 68-69.
- Ana, Marcos: "Te llamo desde un muro", N° 2, pgs. 71-75.
- Aweranka, Eustaquio: "José Carlos Mariátegui Wauquenichis", N° 3, pg. 46.
- Brecht, Bertold: Poemas, N° 4, pgs. 52-54.
- Gori, Pedro: Poemas, N° 8, pgs. 11-14.
- Guillén, Nicolás: Poemas inéditos, N° 3, pgs. 47-49.
- Hernández, Miguel: "El incendio", N° 2, pgs. 69-70.
- Hitmet, Nazim: Poemas 1960, N° 5, pgs. 85-87.
- Hughes, Langston: "El tren de la libertad", N° 4, pgs. 54-56.

- Lumumba, Patrice: "Para su raza", N° 7, pgs. 56-57.
 Neruda, Pablo: "Mi hermano Nazim", N° 5, pgs. 79-82.
 "Oda a César Vallejo", N° 2, pgs. 65-69.
 Otero, Blas de: Poemas, N° 1, pgs. 69-73.
 Quasimodo, Salvatore: "A la nueva Luna", N° 1 pg. 88.
 Vallejo, César: "La mula", N° 2, pg. 65.
 Warak'a, Kilko: "Machupicchu", N° 6, pgs. 49-53.
 Whitman, Walt: "Años de lo moderno", N° 4, pgs. 56-57.

REFLEXIÓN

- Amado, Jorge: "El antidogmático", N° 4, pgs. 50-51.
 Anónimo: "Bertold Brecht, combatiente", N° 4, pgs. 49-50.
 Delgado, Washington: "La poesía de Pedro Gori", N° 8, pg. 11.
 Escajadillo O., Tomás: "Jorge Amado, novelista de América", N° 7, pgs. 58-61.
 Infante E., Absalón: "Vallejo y Hernández, combatientes antifascistas", N° 2, pgs. 8-15.
 Lévano, César: "El contenido antifeudal en la obra de Arguedas", N° 1, pgs. 21-33.
 "Sobre lo típico en el realismo de hoy", N° 2, pgs. 84-85.
 L(évano), C(ésar): *Los agrarios*, de Rubén Sueldo Guevara, N° 5, pg. 115.
 Imagen del Perú, de Alberto Tauro, N° 3, pgs. 106-107.
 Lusso, Jorge: "El arte poético de Nazim Hitmet", N° 5, pgs. 82-84.
 Miró Quesada, Aurelio: "Del Constitucionalismo a la Revolución Libertadora. Un ejemplo poético: Mariano Melgar", N° 7, pgs. 1-8.
 M., C.: *Obras completas*, de Gustavo Valcárcel, N° 2, pgs. 109-110.
 Romualdo, Alejandro: "César Vallejo sin misterios", N° 2, pgs. 16-19.
 "A Marcos Ana no lo conoce nadie", N° 2, pg. 71.
 Vallejo, César: "Estado de la literatura española", N° 2, pgs. 1-2.
 "Autopsia del surrealismo", N° 2, pgs. 3-7.

DOCUMENTOS

Comité Peruano de la Revolución Cubana: Declaración de Principios.— Aclaración que no publicó un diario afiliado a la SIP.— Aclara su posición el VII Congreso de Educadores Americanos.— Comunicado de la Junta Directiva de la F.U.S.M. N° 1, pgs. 90-96.

Carta abierta del ex-Presidente del Centro Federado de Letras de la Universidad Católica, Fernando Lecaros, al Presidente de la F.E.P.U.C. N° 2, pgs. 95-108.

Juan Marinello nos felicita.— El Dr. Estuardo Núñez aclara delictuosa inclusión de su firma en movimiento nazista 'Rojo y Blanco del Perú'.— Nuevo Método de viajar a la oposición.— Ministerio de Educación viola acuerdo que llama "César Vallejo" a Unidad Escolar trujillana.— Raúl Porras denuncia al imperialismo. N° 3, pgs. 102-105.

La Confederación Campesina del Perú, frente al conflicto de los trabajadores de la hacienda "Cuyo" y a la masacre de campesinos en Apurímac.— Acta de fundación del Comité Peruano de la Organización Internacional de Periodistas. N° 4, pgs. 109-112.

Texto completo de las leyes cubanas de Reforma Urbana y de Solares y Fincas de Recreo. N° 5, pgs. 97-114.

Discurso de Fidel Castro con motivo de haber recibido el Premio Lenin de la Paz.— Adhesión al llamado de la Casa de las Américas.— Saludo a la República Democrática Socialista de Cuba. N° 6, pgs. 100-126.

Intelectuales protestan por detención del poeta Alejandro Romualdo.— Intelectuales protestan por agresión yanqui a Vietnam del Norte. N° 8, pgs. 54-57.

COMENTARIOS REALES

Nuestra soberanía y el petróleo.— Laicismo y antilaicismo.— Cable de alta tensión internacional. N° 1, pgs. 84-89.

Nazis en el Perú.— Movimiento Nacionalista "Blanco y Rojo del Perú".— Más de 100,000 trabajadores peruanos piden libertad para los presos políticos españoles.— Batista recluta nazis.— Conferencia internacional contra el renacimiento del nazismo.— Sociedad gimnástica elogia a Hitler.— Nave llega enarbolando enseña nazi.— Reconocimiento a España.— Primer Cardenal negro.— Y el verbo de Dios se hizo sombra.— Fidel Castro habla a los niños cubanos.— 25 mil escolares no podrán matricularse en el Perú.— Pluma mercenaria.— Por primera vez "La Prensa" es objetiva.— Infeliz neologismo. N° 2, pgs. 89-94.

No sólo cielotendientes, sino también terratenientes.— Traduttore, traditore.— A favor de un nuevo lenguaje poético.— Neruda y su nueva poesía.— Gran éxito de "Poesía en debate". N° 3, pgs. 97-101.

Espejo y veneno.— Con Cuba, en la plaza pública. N° 4, pgs. 107-108.

Ningún peruano irá al Congo.— Pare, don...— Lumumba ha sido asesinado.— Siqueiros, color y línea de fuego.— Equivocada interpretación que nos daña.— Oportunista de derecha.— Sin comentario, pero real.— Dos pasos atrás y ninguno adelante.— Contra la ley del garrote. N° 5, pgs. 91-96.

Otras personas visitaron Machupicchu antes que Hiram Bingham.— Aquí 'descubrimos' a Hiram Bingham.— La patria es el suelo donde...— "Me veré obligado a mancharme las manos con sangre y a convertir en morgues los hogares de los dirigentes de la comunidad", dijo el general Arteta Terzi.— Así en China como en el Perú.— Enseñar al que no sabe.— Muere un fraseólogo de la burguesía; Mariátegui y Vallejo homenajeados; "César Vallejo, parece mentira que así tarden tus parientes..."— Cuidado con don Fernando de "La Prensa".— Ruiz Rosas expone sus últimas pinturas.— 300 intelectuales contra Franco. N° 6, pgs. 93-99.

Alerta, maestros y padres de familia: "Bruño", enemigo de los niños.— Un ejemplo de "realismo democrático-pradista".— Otra victoria contra el oscurantismo.— José María de Romaña ¿es "P" o no es "P"?— Palabras para Sérvulo. N° 7, pgs. 62-66.

El Dr. José de la Puente Candamo y "Mefistófeles". N° 8, pgs. 58-59.



En este número

Es probable que LUIS LOAYZA haya dejado Ginebra, la ciudad donde reside, y esté pasando sus vacaciones bienales en Lima cuando este número entre en circulación. "Enredadera" fue escrito hace algunos años y, con otros cuentos suyos inéditos, conforma un libro que crece y madura andando sin prisa hacia su editor. Sobre Loayza algo se dice al final del texto "Vargas Llosa pre y post", fragmento de una extensa conversación grabada que próximamente publicará Mosca Azul Editores dentro de su serie "Debate socialista", bajo el título *Literatura y sociedad en el Perú*. La transcripción que adelantamos está aún sujeta a revisión de los autores. Como moderador de este debate actuó MARIO MONTALBETTI, ganador del Premio de Poesía "José María Arguedas" en 1977 con *Perro negro, 31 poemas*, el primer libro que ha dado a la luz. (Ediciones Arybalo, Lima, 1978).

El ensayo del argentino NÉSTOR GARCÍA CANCLINI es parte de su obra *Arte popular y sociedad en América Latina*, la cual, pese a haber sido publicada en 1977 (México, Editorial Grijalbo), nunca llegó a nuestras cada vez menos eruditas librerías. Con autorización del autor, lo reproducimos no sólo por la validez de su planteamiento: también con la (incierta) esperanza de que estimule —qué importa si para su contradicción desde posiciones tradicionales— el mórbido cuando no nulo ejercicio actual de la reflexión sobre arte en el Perú. García Canclini tiene en prensa un libro acerca de las vanguardias artísticas en el continente. En el te-

rreno de la plástica ofrecemos también un mínimo homenaje a ELENA IZCUE, de cuyo trabajo *El arte peruano en la escuela* (París, 1924, 2 vol.) proceden nuestras viñetas. Izcue figura entre los primeros que en este siglo se esforzaron por reivindicar la excepcional calidad del arte peruano prehispánico.

En los últimos años la producción literaria de JULIO ORTEGA aparece signada por nuestro acontecer político y social. *Infierno peruano*, su obra escénica más reciente, es una indagación en torno a la crisis y las frustraciones del Perú a partir de 1975, y a la continuidad de la lucha popular. Publicamos dos de sus catorce cuadros.

El texto de LU SIN procede de la versión inglesa de Gladys Yang (*Selected Works*, Pekín, 4 vol.) y ha sido traducido por MIRKO LAUER, quien publicó el año pasado su sexto libro de poemas: *Los asesinos de la Última Hora* (Lima, Mosca Azul Editores). Un breve conjunto de relatos del notable autor chino contemporáneo —*Diario de un loco*— fue publicado por Tusquets Editor (Barcelona, 1970), en traducción de Sergio Pitol. Una muestra más amplia de su obra narrativa es el tomo *Novelas escogidas* (Pekín, 1972, 3ª Ed.), que puede adquirirse en Lima, aún. ~

**BASADREBONILLA
CARAVEDOCISNEROS
GIESECKEKAPSOLI
REFLEXIONES
EN TORNO A LA
GUERRA DE 1879
MACERAMANRIQUE
MERCADOPASARA
TAUROYRIGOYEN**

Un libro
sin el cual
no se puede
entender la
guerra de
1879 ni sus
consecuencias

La publicación de las *Reflexiones en torno a la Guerra de 1879* rompe los esquemas que han primado hasta ahora en la historia oficial y devela ante las actuales generaciones una realidad escondida.

A partir de estas *Reflexiones* se abre para la investigación y el conocimiento de la historia de nuestro pueblo una rica y valiosa perspectiva que habrá de rescatar los valores y potencialidades populares escondidos en la aparatosa presentación oficial de la derrota o en la sola exaltación de los héroes.

542 páginas en papel blanco mate.
Impreso en INDUSTRIALgráfica S. A.

Coeditores:

fct

FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR
CENTRO DE INVESTIGACION Y CAPACITACION

CiC

Pedidos a:

Colón 110-509, Miraflores, teléfono 45-1776; y
Chavín 45, Breña, teléfono 31-2505

No hay progreso sin
conocimientos ni conocimientos sin

LIBROS

sin embargo los

LIBROS

han sido y son la quinta rueda del coche
para los gobiernos del Perú

RECLAMAMOS

una ley

que apoye y promueva
la actividad editorial
en el país

Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO)

Editor Ignacio Prado Pastor

Editorial Horizonte

Editorial Milla Batres

Francisco Campodónico Editor

Instituto de Estudios Peruanos

Mosca Azul Editores

