

hueso húmero

25



LO TRAGICO Y SU CONSUELO

Estudio de la obra de
Martín Adán

John Kinsella

mosca azul editores

UNMSM

hueso húmero

Nº 25

abril

1989

SUMARIO

Rodolfo Hinostroza / <i>El benefactor</i>	3
Raúl Deustua / <i>En las islas</i>	22
Birger Angvik / <i>La teoría de la novela de Mario Vargas Llosa y su aplicación en la crítica literaria: Desde la indeterminación metafórica del lenguaje teórico a la sobredeterminación categórica del lenguaje crítico</i>	26
Antonio Cisneros / <i>Poemas</i>	54
Franco Moretti / <i>El encanto de la indecisión</i>	59
Mirko Lauer / <i>Un escándalo en Bohemia</i>	69
Javier Sologuren / <i>Una minerva en retiro</i>	73
Diego Maquieira / <i>De Los Sea-Harrier en el firmamento de eclipses</i>	88
Luis Loayza / <i>La limeña de Henry James</i>	96
EN LA MASMÉDULA	
Gonzalo Portocarrero / <i>Satán crucificado</i>	101
Jean Robert / <i>El derecho a la mugre</i>	102
León Ferrari / <i>La obediencia debida es una ley cristiana</i>	107
Birger Angvik / <i>Historia de Mayta: La novela y los críticos</i>	111
<i>Bibliografía de La Rama Florida</i> / Miguel Angel Rodríguez Rea	121
En separata: Javier Heraud / <i>Poemas de Europa</i>	
EN ESTE NÚMERO	
<i>Viñetas tomadas de diversas ediciones de La Rama Florida</i>	133
<i>Carátula y fotos de Mariella Agois</i>	

HUESO HÚMERO

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

DIRECCIÓN

Mirko Lauer y Abelardo Oquendo

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

ADMINISTRACIÓN: *Jaime Campodónico V.*

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

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

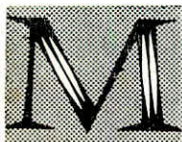
La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá
correspondencia sobre ellos.

Precios del ejemplar en el exterior:

US \$ 10.00, vía aérea

US \$ 6.00, vía superficie

EL BENEFACTOR / RODOLFO HINOSTROZA



E llamo Francisco Orihuela. Generalmente basta con mi nombre para que la gente sepa lo que soy y lo que hago. Mis novelas han sido traducidas a diecinueve lenguas, he ganado varios premios literarios harto significativos, como el Planeta, el Rómulo Gallegos, el Médicis, y hasta hace algunos años, era candidato de fuerza para el Nóbel. Mis obras se han vendido a millones de ejemplares, he ocupado la presidencia del Pen Club, y mi rostro —en foto o en caricatura— aparece con cierta regularidad en diarios y revistas de las más diversas procedencias.

Ahora que he declinado mis títulos, puedo agregar que Francisco Orihuela es solamente un *bluff*. Sólo el nombre es verdadero, pero no lo que evoca como calidad literaria, y aún como *grandeza que algunos me atribuyen*. Hay una sola persona en el mundo que lo sabe, o que lo supo, porque temo que haya muerto, hace diez o doce años en un país de Europa, tal vez Italia, desconocido, pobre. A esta persona le debo cuanto soy y cuanto tengo: el dinero, la gloria, la desesperación que me acompaña desde que se alejó de mi vida. Jamás he conocido su rostro, ni estrechado su mano, ni escuchado su voz. No sé su nombre, no conozco su nacionalidad, y sólo tengo pocas pruebas, aunque definitivas, de su existencia y su paso fulgurante por el mun-

do y mi vida. Durante muchos años, a falta de otro nombre, y no sin ironía, lo he llamado El Benefactor, o simplemente B., y ahora que he perdido casi toda esperanza de encontrarme con él, he sentido la necesidad de emplear los pobres medios literarios de que dispongo para intentar una explicación metódica, y sin duda tediosa, de mi relación con él, del verdadero cataclismo que sacudió mi vida cuando B. intervino en ella por primera vez, una tarde de otoño, hace de esto veinte años.

Recuerdo que recibí el cable de la Western pasadas las cinco de la tarde, que en su lacónico y agorero estilo me anunciaba que yo había ganado el premio "Planeta" de novela, otorgado por la editorial española del mismo nombre, con *Las muelas de Santa Apolonia*. No olvidaré jamás cómo la estupefacción me dejó clavado en el sitio: yo jamás había escrito un libro semejante y toda mi contribución a la literatura se reducía a tres o cuatro artículos sobre el indigenismo publicados en la Revista de la Universidad de Trujillo, donde ocupaba una cátedra de Literatura Peruana. No me tentaba escribir obra de ficción alguna, y me sentía a gusto en la docencia y la investigación, a pesar de lo precario de los medios que me ofrecía aquella universidad de provincia.

Era indudable que se trataba de un error, pero me parecía extraño que mi nombre y mi dirección, que ciertamente nadie conocía en España, se hubieran traspapelado con los del verdadero ganador del concurso por quien sentí un relámpago de envidia que enseguida se extinguió. Le dí varias vueltas al asunto hasta dejarlo de lado, por insoluble, diciéndome que no tardaría en llegar otro cable rectificatorio, que pondría fin a esta ridícula situación. Mi mujer y mi hija se hallaban de vacaciones en Lima, y yo había arreglado con un par de amigos una partida de caza en las serranías de Otuzco aquel largo fin de semana, de modo que me acosté temprano, y al alba vinieron a buscarme en un Land Rover, para trepar a esas abruptas montañas, en cuyas laderas pacen venados y anidan codornices.

Al quinto día volvimos a Trujillo. Yo había matado un venado que ya comenzaba a heder, y pensaba incorporarlo a mis trofeos de caza; en el reparto me había tocado poco más de una docena de codornices y un par de patillos. Debajo de la puerta de mi casa había una inusual acumula-

ción de diarios, telegramas, cartas y tarjetas apresuradamente borroneadas. Todo aquello confirmaba, sin dejar lugar a dudas, que yo era el ganador del premio "Planeta" de aquel año. Todo el mundo me buscaba para felicitar-me.

La conferencia telefónica que tuve con el Gerente de Relaciones Públicas de la editorial en Barcelona me desconcertó aún más. Me dijo que no había error alguno, y luego de felicitar-me ceremoniosamente, me leyó el Acta del Jurado, con los resultados de las últimas votaciones, los nombres de las obras finalistas, y la resolución del jurado, algo retórica, pero incontrovertible: yo, Francisco Orihuela, había ganado, por unanimidad, ese famoso premio, con *Las muelas de Santa Apolonia*. No me quedaba más que agradecerle, porque era complicado e inútil pretender que yo no era el ganador, pero tuve la presencia de ánimo necesaria para pedirle al hombre copia del manuscrito, pretextando ciertas correcciones urgentes. Se opuso cortés y firmemente, ofreciéndome en cambio mandarme las pruebas de imprenta, en cosa de mes y medio, para que las corrigiera dentro de los plazos estipulados. El lanzamiento no debía tardar, y se me invitaba a Barcelona para esta magna ocasión.

Los diarios que hojeé, traían, algunos en primera plana, una vieja foto mía y, a creer lo que decían, yo ya era poco menos que una gloria nacional, y no hacía sino corroborar la pujanza de la literatura latinoamericana en el mundo. Revisé distraídamente tarjetas de amigos y parientes, y mi atención fue atraída por una carta del Banco Exterior de España. Aportaba un argumento breve y definitivo: una orden de pago por un monto de diez mil dólares, que era la parte en metálico del premio. No tengo nada que justificar, pero esa suma representaba cinco años de salario de un profesor de mi categoría y era para mí una pequeña fortuna. Me bastaba con seguir la corriente y era mía. Evidentemente había un error que jugaba a mi favor, y si aún no había sido rectificado con toda la publicidad que se había dado al premio, tal vez el verdadero autor, por razones secretas, de las que no podía tener la menor idea, estaba impedido de aceptarlo. Tal vez por cuestiones políticas o de familia, especulé, no podía dar cara, y me había escogido a mí, un oscuro funcionario de provincias, para que lo hiciera por él.

Pero todo aquello tenía un precio, y, si yo prestaba mi

nombre, bien podía apoderarme del dinero, con cargo a regularizar la situación una vez que él me hubiera contactado. Había muchas cosas oscuras aún en este asunto. Pero el teléfono comenzó su repiqueteo incesante y comprendí que, si aceptaba el premio, habría una serie de detalles prácticos que arreglar, si no quería que todo el mundo se diera cuenta de la mistificación.

En primer lugar, estaba el tema de la novela, que ignoraba. Su título, entre bufo y católico, despertaba amortiguados ecos en mi memoria, y si lograba saber su significado, tal vez podría darme una idea del tema de la obra, y así inventar respuestas plausibles a las preguntas que no dejarían de hacerme periodistas y colegas.

En una hora de indagación en mi biblioteca lo hallé: "las muelas de Santa Apolonia" no era otra cosa que el irreverente apodo que la soldadesca española le daba antiguamente a los dados. En consecuencia, el tema de la novela debía ser el juego, o mucho me equivocaba. Me llevó todavía un buen rato imaginar una historia deliberadamente vaga en torno al juego, pero con apariencias de solidez; cruda y directa, pero con un fondo alegórico, moderna, pero pagando su tributo al pasado. Toda la cuestión estaba en capear las primeras andanadas de los chicos de la prensa y los amigos, antes de leer las pruebas de imprenta, sin incurrir en muy groseras contradicciones con lo que vendría en la obra. Era un riesgo, pero valía la pena. Sólo entonces contesté el teléfono.

Todo el mundo se tragó mis historias inconexas, mis explicaciones balbucientes, salvo, claro está, mi mujer. Durante un par de semanas sufrí el implacable asedio de la prensa, los amigos, los colegas, los parientes, las asociaciones culturales, y los vendedores de libros. Por una elemental prudencia no quería bajar a Lima, hasta no haber leído el texto de la novela, y fue más bien mi mujer la que regresó a Trujillo para someterme, por su lado, a un interrogatorio solapado y doméstico, que me obligó a ponerme a la defensiva. Ella no me creía capaz de escribir novela alguna, y yo conocía demasiado su puritanismo izquierdizante, como para confiarme a ella; no le interesaba el dinero, pero sí la verdad, y en este punto yo acababa de tomar una opción radicalmente opuesta a la de ella, que no tardó en separarnos.

Al fin llegaron las pruebas de imprenta, en un voluminoso sobre de papel manila. Las manos me temblaban cuando lo desgarré, y extraje aquellas páginas olorosas a tinta.

Mi única y solitaria satisfacción, fue la de no haberme equivocado en la cuestión del tema: la novela giraba en torno al juego, tal como yo lo había adivinado. Pero poco me faltó para arrepentirme de haber asumido la autoría de aquel abracadabrante mamotreto. Eran unas 350 páginas desmesuradas, folklóricas, caóticas, ambientadas en la conquista del Perú por los españoles. La cosa comenzaba con el reparto de un fabuloso botín: las riquezas del Templo del Sol, en el Cusco Imperial, y el desenfreno que poseía la soldadesca, ese día memorable. Mancio Sierra de Leguizamo, el protagonista, devorado por la pasión del juego que ya no lo abandonará el resto de la novela, se juega a los dados —las muelas de Santa Apolonia— su parte del botín: es el enorme disco de oro macizo que representa al dios solar, el Inti, que divide, con trazos de grasa negra, en cuadrantes y treinta y dosavos, para irlo perdiendo trozo a trozo, a medida que la noche avanza, mientras su enfermiza mente le dicta martinгалas para cada serie de jugadas. Al alba lo ha perdido todo.

No era una novela histórica, por su falta de rigor documental, y por el empleo sistemático de anacronismos, entre otras cosas. Piadosamente se le podía considerar ficción histórica, pero era tremendista, y con un ojo puesto en lo comercial. El juego era el pretexto para que el nebuloso Mancio Sierra viajase por la opulenta Potosí, la lujuriosa Zaña, y los valles andinos, assolados por los Generales del Imperio convertidos en salteadores de caminos, infestados por bandas de indígenas fanatizados por unos ritos gnósticos. Por estas convulsas avenidas transcurría el trotar de nuestro jugador, que no tiene sino una obsesión en esta vida, y es la de recuperar el Sol perdido, o algo semejante, alguna vez.

En algunos pasajes, fuerza es reconocerlo, alcanzaba una formidable brillantez, que no bastaba para redimir la novela de todos sus defectos. El final carecía de toda verosimilitud: Mancio, gracias a la intercesión de su *colla*, o princesa inca, de su mujer, concierta una partida de *wayru*, una suerte de juego nativo de contenido mágico, nada menos que con el Inca Sayri Túpac, a la sazón refugiado en Vilcabamba, la ciudad secreta a la que ningún español tuvo ja-

más acceso. El se juega secretos militares, y tal vez también su vida, una noche simétrica a aquélla en que perdió el Sol de Oro, en una partida ritual plagada de símbolos a cada paso interrumpida por mujeres poseídas de visiones sobre el destino último de su raza, que todavía no se sabe vencida. Pero Mancio, que comprende que esta partida es *su partida*, la que espera hace milenios, juega con ferocidad, y al alba ha ganado el pectoral del Inca, en oro y esmeraldas, que perderá en su regreso a Lima, en un garito del camino, hirviendo de hampones y de putas.

Era bajamente teatral. Estaba plagada de falsedades, de ignorancia, y de cinismo. Sin embargo era fácil reconocer en ella al tipo de novela destinada a tener éxito, cosa que suscitaba en mí emociones contradictorias, porque de una parte encontraba injusto que una novela de tan desigual nivel literario ganase un premio tan importante, pero por otro lado el éxito no podía sino favorecerme, puesto que era, oficialmente, el autor de esa obra.

Y aún otro problema. Es cierto que un texto literario no tiene la obligación de parecerse a la vida de su autor, pero había una tal distancia entre esa serpiente voladora, y la forma como yo había llevado mi vida, poco proclive a excesos y desbordes, que no tardaría en llamar la atención de cuantos me conocían, en particular mis colegas, y sobre todo, mi mujer. Acaso pensaría, como yo, que el autor no debía ser peruano, a causa de ciertos giros de lenguaje, de ciertas ignorancias geográficas. Parecía, pues, necesario que la publicación de la novela no me encontrase en Trujillo, expuesto a todas las miradas, blanco de todas las especulaciones, cuya continua y solapada presión hubiera terminado por hacerme confesar culpable.

No fue una decisión fácil, pero no me tomó más de un día. Mi ambición, que había crecido como una floración tardía, ligeramente monstruosa durante estas pocas semanas, dictaba ya sus propios requerimientos, y me exigía neutralizar todo cuanto pudiese constituir una amenaza para mi nuevo estado. Más al fondo del juego, esos diez mil dólares del premio que me habían tanto impresionado, no eran nada comparados con lo que me podían dar los derechos de autor, la traducción de *mi* novela a siete lenguas. Esa invitación a Barcelona para el lanzamiento del libro podía ser la solución.

No paré de viajar desde que apareció la maldita novela, que tuvo un éxito impresionante. Fue Barcelona, fue la Feria del Libro de Madrid, la de Frankfurt, la de Bologna, traído y llevado por editores, agregados de prensa, agentes. Pasadas las rutinas, que eran casi siempre las mismas, tenía mucho tiempo libre, y bastante dinero. Me gustaba sentirme un extranjero anónimo en esas calles viejas, hirvientes de juventud: una mañana amanecí dormido en un *container* lleno de paja, abrazado a una preciosa chica rubia y semidesnuda, en un céntrico canal de Copenhague. Pasé una tarde que nunca olvidaré, a la caída del otoño, jugando ajedrez con un desconocido en un muelle, detrás de Nortre Dame. Fui testigo de un vuelo de vencejos que atravesó las torres de la Sagrada Familia, una madrugada en Barcelona, al lado de un borracho que cantaba.

Vivía mi celebridad creciente como un espectador, como que no la había trabajado ni luchado, lo que me daba un aire curiosamente desprendido que solía gustarle a la gente. Más: mi formación de crítico me hacía comentar la novela con la objetividad que le está negada a los creadores, y gozaba exagerando sus defectos con cierta ferocidad inusual entre los escritores, lo que me ganó fama de duro, y de realista. La editorial no tardó en proponerme que dirija una colección de literatura hispanoamericana, oferta que me apresuré a aceptar. Ponía el océano de por medio entre mi vida presente y la pasada, y trataba de explotar al máximo lo que se me ofrecía, que aquel milagro no se iba a repetir. Una vez pasado el impacto de la novela, tendría que vivir de otra cosa hasta que se me fuera olvidando en tanto que escritor. La historia literaria está llena de casos de autores de uno o dos libros brillantes, que luego desaparecen en la noche para reaparecer al cabo de unos años como profesores, o empresarios, o diplomáticos sin que esto sea motivo de escándalo, de modo que me dispuse a seguir esos preclaros ejemplos, y en el primer año edité cinco títulos de literatura indigenista, de excelente calidad, y poco conocidos, que asentaron el prestigio de mi colección.

Vivía en un apartamento de soltero, en Vía Augusta, y estaba tramitando mi divorcio, cuando mi agente literario, Jordi, me llamó una mañana temprano, para felicitar me por mi segunda novela, cuyo manuscrito no había podido soltar to-

da la noche, y decirme que por aquella preciosura sacaríamos, fácilmente, veinticinco mil dólares de anticipo en cierta editorial.

Estaba todavía tratando de reubicarme con respecto al Benefactor, y sus ocultas intenciones, cuando un mensajero me trajo fotocopia del manuscrito, que Jordi me enviaba para que yo le hiciera algunas correcciones. Era una carpeta azul, ordinaria, que contenía 319 páginas escritas a máquina. Mi nombre figuraba en la primera plana, y enseguida, bien centrado, venía el título de la obra, que era: *El pavo a la Moctezuma*. Y abajo la fecha, que era la del mes en curso.

Comenzaba con tanto ímpetu como la novela anterior. Pascual Reyes, cocinero mexicano, se dirige a Santiago de Compostela pasando por París, en plena Revolución Francesa, cuando su patrón, un potentado criollo, cae fulminado por una apoplejía a la lectura de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. El ciudadano Pascual entonces, libre, solo, se siente poseído por el demonio de la revolución social y culinaria, en aquellos históricos momentos en que el fervor burgués se repartía entre la gastronomía y la guillotina.

Pero enseguida B. enganchaba el primer bucle de la espiral de la truculencia que ya le conocía: el mexicano empezaba su carrera durante las masacres de septiembre del '92, cuando una famosa histórica, Theroigne de Méricourt, arranca el hígado palpitante de uno de sus ex-amantes, el Marqués de Foix, y le ruega a Pascual que con él le prepare un plato sublime. Este, en un arrebatado de inspiración republicana, prepara con el noble hígado un paté, y con él rellena unos pájaros hortelanos, que flambea al armagnac, y sirve con salsifís al vapor, y perifollo. Este era, más o menos, el registro. A medida que la novela —y la revolución— avanzaba, iban apareciendo más platos conmemorativos, hechos o condimentados por Pascual, tal el Pato a la Robespierre, guillotinado y aderezado con su propia sangre, la Langosta Thermidor, los Vol-au-vent Directorio, el Jabalí al Imperio, macerado con pólvora, pimienta en granos, Cayena. Y el libro se iba cargando de recetas de cocina, abundantemente pormenorizadas, con ingredientes, proporciones y procedimientos puntuales y, para mí, inexplicables. ¿Por qué hay que

congelar, por ejemplo, la crema de leche, antes de rellenar con ella algún pescado? ¿Por qué mojar con agua caliente, y nunca con fría, cuando se prepara una sopa de cebollas? ¿Por qué cortar a la tijera las hojas de perejil, en lugar de hacerlo con cuchillo? Difícilmente se le podía considerar una novela histórica a pesar de que por sus páginas desfilaran —ahitos de entremeses, salpicados de sopas, atiborrados de salsas, reventando cangrejos, eructando faisanes, vomitando pecheras— los grandes protagonistas de la Revolución. Y las más brillantes batallas napoleónicas, que terminaban, invariablemente, en inmensos festines alegóricos.

En fin, doscientas tremebundas páginas más adelante, y ciento cincuenta recetas después, sobrevénia el desenlace, que ocurría, como conviene, en el Congreso de Viena, ese festín que duró varios meses celebrando la derrota de Napoleón por las potencias de la reacción. Una noche, Carême, el genial cocinero de Talleyrand, presenta en un banquete el "Faisán Trufado a la Santa Alianza", para conmemorar el establecimiento de esta alianza fomentada por Metternich y el Zar de Rusia. Tiene un éxito rotundo, y despierta la furia bonapartista de Pascual, quien ruega a Metternich que le dé la oportunidad de superar a Carême con un plato que jamás ha probado paladar humano. El banquete se realiza en el palacio Palm, y a él asiste lo más graneado de la aristocracia. Luego de las entradas, sopas y entremeses, aparecen los majestuosos "Pavos a la Moctezuma," adornados con plumas de pavorreal que miman la corona del infortunado soberano azteca, y bañados en una espesa salsa marrón con reflejos rojizos, como el plumaje de ciertos gallos de pelea, despidiendo mil olores, indescifrables, exóticos. "¡Es América!" exclama Talleyrand, que acaba de venderle la Louisiana a los Estados Unidos, levantando su copa, mientras sirven. Y cuando los emocionados comensales se llevan, finalmente, el tenedor a la boca, no es un religioso silencio lo que se hace sentir, sino el rugido unánime de príncipes, condes, barones y duquesas, escupiendo fuego por las fauces abrasadas, las uñas clavadas al mantel, los ojos salidos de las órbitas como en un comic de Avery, los peluquines suspendidos en el aire. Porque, cual una ensordecedora catarata se ha derramado sobre sus paladares, lenguas, híg-

dos, cerebros, venas, vasos capilares, un untuoso y vengador Mole Poblano, con siete clases de chiles, a cual más carbonadamente picante, con su chocolate más y sus granos de ajonjolí.

Cuando el maldito intrigante del Metternich emerge al fin de los infiernos, y comienza a recuperar el habla, balbucea: "¡Traiganme al cocinero!". Pero el mártir Pascual ya se había adelantado a sus designios, pues, habiendo visto y previsto todo, acaba de colgarse de una viga del techo, tal como el Gran Vatel, con honor de samurai.

Así terminaba ese largo recetario, entrecortado aquí y allá por acciones poco creíbles por lo desafortunadas. Tenía cierta gracia, no lo niego, tal vez como efecto secundario de la exageración, pero, ¿por qué se metía a hablar de Francia, B., siendo un latinoamericano, en lugar de hablar de lo nuestro que era muchísimo más rico? Adolecía de cosmopolitismo, y sin duda de otros defectos capitales más, que ya verían los críticos franceses, y aunque intuí que esta novela tendría un éxito enorme, en varias lenguas, me era visceralmente antipática, porque me metía, otra vez, en aprietos: ¡yo no sabía nada de cocina!

A la semana me instalé en París, en un agradable hotelito de la rue de Saints-Pères, con el propósito de ponerme al día en cuestiones culinarias, antes de la aparición de la novela. Si B. había decidido continuar el juego, a mí no me quedaba más que seguirle la corriente, siempre que las condiciones de nuestro convenio tácito continuaran siendo las mismas, cosa que dí por sobreentendida. Nunca me he sentido más solo en mi vida que durante esos cuatro miserables meses, que me los pasé comiendo en los mejores restaurantes, sin nadie con quien compartir esos desconcertantes platos, ni un amigo que me guiara por aquella tupida floresta de sabores, por la que me aventuraba día a día, confiando sólo en mi instinto de cazador. Pero me fui dando cuenta de que París poseía otras ventajas: el cosmopolitismo, el anonimato, el respeto por la privacidad—que se podía confundir con la más cruel indiferencia— y que podría ser un lugar ideal de residencia para alguien en mi situación, obligado a un constante simulacro.

Fue en uno de esos restaurantes, "La Closerie de Lilas", donde conocí a Diana, una hermosa judía que estudiaba Be-

llas Artes, y manifestaba escasa, o nula, curiosidad por la literatura. Para decirlo crudamente, era incapaz de distinguir un soneto de un repollo, pero era fantástica en la cama; aquello bastó para que me enamorara de ella, y que, en mi mal francés, le prometiese que viviríamos juntos a mi regreso de España.

En Madrid, la novela salió con un éxito inmediato, y me ví nuevamente envuelto en el maratónico asunto de las entrevistas, y las mesas redondas, y los panelistas, y las firmas de libros, pero esta vez yo ya tenía más experiencia, y una desenvoltura no desprovista de gracia, que me ganó muchos admiradores. Esto sí, supongo, puedo reivindicarlo para mí; si yo no era ese autor incontinente y exitoso, al menos sabía llevar la fama con cierta dignidad no desprovista de ironía, y había de tener algún coraje para dominar el temor paranoico de que alguien me gritase: "¡Farsante!" en medio de la fiesta, desmontándome todo el tinglado. Esa segunda obra me había obligado a internarme más profundamente en un paraje de tierras movedizas, de modo que sólo esperaba que todo aquel circo terminase, para volver al anonimato de París, y a Diana, con quien me sentía protegido.

Los siguientes dos años fueron, si no felices, calmos. Nos habíamos instalado en unos elegantes suburbios, Sceaux, y bajábamos a París cada cierto tiempo, a hacer algunas compras, ver nuevos espectáculos, visitar a los pocos amigos que teníamos. Diana había hecho su primera exposición de acuarelas, en una galería de la Rive Gauche, y yo, por añoranza de los claustros universitarios, me estaba decidiendo a hacer un doctorado sobre la obra de José María Arguedas, cuyo reciente suicidio me había impresionado. No era feliz mi estado, porque algo me obligaba a representar perpetuamente el papel del Autor Famoso, que se había apoderado de mí, incrustando una segunda naturaleza en mi ser hasta entonces compacto, y creándome unas angustiosas dudas en cuanto a mi identidad. Además, me estaba volviendo avaro, porque, a pesar de todo el dinero que entraba por concepto de derechos de autor, traducciones, etc. medía excesivamente mis gastos, en vista de un hipotético rendimiento de cuentas que un día debía hacer a B.

No me encontraba mucho más avanzado que antes en cuanto a la identidad de B. y sus motivos para permanecer

oculto, exhibiéndome a mí como un pelele, pero tampoco tenía los medios para averiguar algo más sobre el tema, que podía comportar sus riesgos y peligros.

La tercera novela llegó a la oficina de mi agente, procedente de Italia. El matasellos indicaba que había sido puesta en Sperlongha, unos diez días antes de que llegara a mis manos. Volé a Barcelona en el primer avión, y literalmente arrebaté el manuscrito a Jordi, alegando que le había enviado, por error, una copia de trabajo. El manuscrito, que leí en el tren de regreso a París, se llamaba *Antecedentes de Eniac*, título enigmático que sólo mucho más tarde entendí, cuando tuve que enterarme de algunos elementos de computación. Si he comprendido bien, había dos historias paralelas, ligadas por un nexo estructural, que abrían y cerraban la novela, encerrando en el medio multitud de otras tramas, laxamente vinculadas a los temas centrales. Tomaba, como siempre, pretextos históricos verificables, que trataba a su guisa, con escaso respeto por la cronología, y esa proclividad por el tremendismo y la exageración, que arruinaba sus mejores proyectos. Comenzaba con un inmenso y ronroneante monólogo interior, machacado por Mary Shelley, en el cual recordaba esa apuesta de Lord Byron a Shelley: "Que cada uno escriba una historia de fantasmas", durante unos tormentosos días en Villa Diodati, frente al lago de Ginebra, cuando la furia de los elementos les impedía salir, en ese verano de 1816. Pero los poetas se cansaban pronto, y era ella, la dulce y sufrida Mary, la que inventaba al Monstruo de Frankenstein, en unas febriles noches en que en sus sueños se mezclaban sus hijos abortados, la belleza obsesionante de Lord Byron, la prédica utopista de su padre, William Godwin, y el latigazo de los relámpagos de la naturaleza desencadenada. Era, en apariencia, un loable intento por comprender la génesis de Frankenstein, apelando a categorías freudianas que no acababan de convencer, pero pronto se disparaba a otras esferas, comenzaban a desfilar las amantes de Lord Byron en posturas obscenas, y B., se complacía en describir minuciosamente una orgía en un Carnaval de Venecia, en la casa del poeta, en la que él y los demás hombres quedaban malparados, frente a la fogosidad de las bellas italianas. Y poco a poco, la novela comenzaba a ser invadida por historias de mujeres, que contaban

sus aventuras y desventuras a otras mujeres, y todo era un melodramatismo como para llorar; parecía no haber sino padres abusivos, maridos impotentes y cornudos, niños arrebatados por la enfermedad o la desidia, curas y magistrados paranoicos, soldados violadores y venales, poetas fatuos y vividores y no quedaba títere con cabeza para estas cáusticas hembras novecentistas, que a decir verdad, sufrían como bestias, y alentaban las empresas más extravagantes que las ayudasen a salir de su triste condición.

En este punto me asaltó una horrible duda: ¿y si B. fuera mujer? Las dos anteriores novelas parecían contradecirlo, pero en ésta había una suerte de fervoroso, militante feminismo que me hizo suponer que, al menos, B. había conocido algunos de los extremismos a los que se entregaban las mujeres en aquellos años, marcados por los ecos demasiado próximos de mayo del '68. Aunque la deseché muy pronto, nunca pude librarme enteramente de esa idea, que me agregaba turbulencias suplementarias a mi relación fantasmática con B.

Terminaba sobre una nota, como siempre, grotesca. La hija de Lord Byron, la matemática Ada Lovelace que ha trabajado codo a codo con su amante, Charles Babbage, para construir la primera computadora del mundo, mecánica, y a vapor, contempla cómo es que su preciosa máquina se está convirtiendo en un monstruo, allí, delante suyo. Más que computadora parece una inmensa fábrica de tejidos, que funciona a base de engranajes, ejes, poleas, palancas de control, silbatos y pistones que dejan escapar un vaho amarillento. Hace una hora que funciona, y la perfección que tenía los primeros diez minutos, ha cedido paso al error, un error que al principio estaba confinado a los últimos decimales, pero que luego ha ido escalando, a cada vuelta del eje principal, hasta llegar a los enteros, y de allí ha remontado, implacablemente como un salmón la corriente adversa de un río, las centenas, los millares, los millones, y pronto ese gigantesco y minucioso aparato *no dará sino error*, aún en la más pequeña y humillante operación. El defecto está en el torneado de las piezas, donde cada milésima de milímetro de error se ha ido acumulando gracias al movimiento, hasta transferirse a un engranaje mayor, y de allí a otro más importante, hasta desencuadrar irremediabilmente la cali-

bración de todos los engranajes de la máquina, y convertirla en la obra de un loco, completamente inútil.

Era la obra más oscura de B. No estaba nada claro si éramos los hombres, o eran las mujeres los responsables de la creación de monstruos, o si lo era la guerra de sexos. Era tan barroca como las anteriores, aunque un poco más cruel y con menos humor. No me gustaba nada, y todavía menos lo que iría a ocurrir a su publicación. Yo no tenía nada que ver con el feminismo, ni con la computación, ni con los ingleses, y no estaba dispuesto a cambiar mis ideas, gustase o no gustase a B. o al Papa. Lo que pasase por el enrevesado espíritu de B. me tenía sin cuidado, y allí mismo decidí no participar en el lanzamiento de la nueva novela y dejárselo a mi agente y a los editores. Tenía una invitación para dar una conferencia sobre Arguedas en la Universidad de Phoenix, Arizona, y aprovecharía para explorar las posibilidades de integrarme al mundo académico hispánico, en los Estados Unidos. París no iba a ser un lugar saludable luego de la aparición de la novela.

Nos establecimos en Albuquerque, donde conseguí una plaza de escritor residente, en la universidad, que me duró un año. Me dediqué a investigar las fuentes quechuas en la poesía de Arguedas, y eludí sistemáticamente todo diálogo sobre mi obra, pasada, presente y futura, para limitarme a mi especialidad: el indigenismo peruano. Diana adoraba ese paisaje de inmensos desiertos rojos, cielos azules y puros como los de Trujillo, pistas de cuatro vías, y toda esa primera época hizo acuarelas estupendas: era su otra virtud. Se hizo de un grupo de jóvenes pintores que tenían sangre india, y un día nos llevaron a mirar un precioso espectáculo de un escultor originario de la región: era un campo desierto sembrado de centenares de pararrayos, dispuestos dibujando un inmenso cuadrado. Tuvimos suerte porque esa tarde hubo tormenta, y empezaron a caer los relámpagos, dibujando formas extraordinarias, nevaduras como de iglesia gótica, en pura y salvaje electricidad bruta, que caía sobre el campo de pararrayos, mientras nosotros presenciábamos el espectáculo desde la cabaña del guardián.

El Pavo a la Moctezuma, ganó ese año el premio Médicis extranjero, y al año siguiente el Rómulo Gallegos, pero me excusé de asistir a ambas ceremonias, alegando enfer-

medad. Black Sparrow Press publicó una colección de ensayos míos, sobre el indigenismo, que tradujeron como *Identity Path*, que fue muy bien recibido en los círculos académicos. Era casi feliz. Habían pasado ya tres años desde el último envío, y acariciaba la esperanza de que B. me hubiera olvidado, una vez pasado su capricho, cuando el sobre llegó. Era como tocarle el hombro a un espía, para que sepa que sigue siendo espía, que nunca será normal. Jordi me adjuntaba en esa carta copia del manuscrito "para el caso que quisiera hacerle algunas correcciones", y me felicitaba no sin cierto temor, por haberme lanzado "en esta gran empresa de esa trilogía que sin duda es la obra de tu vida", de la que me adjuntaba el primer tomo, titulado, *El largo viaje*. ¿Una trilogía? ¡Putá! ¡B. exageraba! Agregaba los nombres de los volúmenes venideros, *Los hombres sin frontera* y *El regreso*, y el total traía el nombre de *La ley de Gamov*. Abrí, pues, el primero. Me sorprendió el no encontrar casi ningún referente histórico; la novela, puesto que hay que llamarla de algún modo, transcurría íntegramente en nuestra época. No era menos barroca que las otras, pero sí más misteriosa: se placía en narrar cientos de destinos admirables y dispares, cuyo escenario era la totalidad del mundo. Los protagonistas solían trasladarse desde los arrabales de México City, hasta los picos nevados del Nepal, desde las arenas de Goa hasta los rascacielos de Estocolmo, desde Telegraph Avenue hasta Rue Saint-Jacques, llevados por deseos indomeñables, amores poco o mal correspondidos, saltos de humor, azares de la vida. Era un fresco en perpetuo movimiento, donde las historias podían articularse algunas veces unas con otras, hasta formar cadenas, o bien amontonarse sin orden ni concierto o bien vagar, solitarias y ejemplares durante varias páginas, hasta topar con un nuevo archipiélago de sentido, o cofre de sorpresas milyunanochesco. Las 450 páginas del manuscrito, no tenían ni pies ni cabeza, faltaba un tema visible, o un personaje que le diera un asomo de unidad, o un estilo uniforme en todo caso. Sin embargo me dejó absolutamente fascinado, por una vez, este libro que, según creí entender, narraba los altibajos de la existencia humana, en todo lo que tienen de trágico y de cómico. Creí entender que, para B. y en virtud de una ley estadística, ambos extremos, en la me-

dida en que se repiten, infinitamente, tienden a un punto medio, gris, mediocre.

No sé bien definirlo. Pero lo cierto es que mi actitud hacia B. cambió radicalmente a partir de aquel momento, y esa culposa falta de curiosidad por él cedió el paso a un cálido deseo de conocerlo, de ser, más que su inconfesado cómplice, su amigo.

Ese fue nuestro primer fracaso. *El largo viaje*, lanzado con gran bombo en Barcelona, hizo un gran ¡pluf! y se hundió en la indiferencia general, ayudado, es verdad, por una crítica revanchista, que decretó que la novela era incomprendible. Recién entonces constaté el abismo que había entre *ellos* y *nosotros*. En ocasión de una mesa redonda por la TV española, estuve particularmente combativo contra un par de críticos hinchados y maledicentes, que no decían sino necedades. Mi argumento maestro, es que se trataba sólo del primer tomo de una trilogía, y que en los volúmenes siguientes se explicaría todo, o casi todo. Fue mi única aparición pública, pues desde entonces me dediqué a esperar, en la granja que habíamos alquilado en las afueras de Albuquerque, el volumen siguiente. Descubrí que en los parajes anidaban conejos salvajes, y una especie de faisanes, y organicé partidas de caza con algunos estudiantes de la universidad. Por las noches, releía y fichaba las novelas de B., en vista de una reconsideración global de su obra, desde mi actual perspectiva. Me había preparado para una larga espera, que presumía duraría un par de años, pero al año y dos meses me llegó el segundo tomo de manos de mi agente. Se llamaba, previsiblemente, *Los hombres de frontera*.

Aquí todo empezaba a explicarse, y a arrojar una luz nueva sobre las cosas. Seguía, en líneas generales, los temas desarrollados en el primer volumen, pero aquí se cerraban multitud de historias hasta entonces inacabadas, se abrían otras nuevas, y sobre todo, empezaban a delinearse las estructuras de la novela, que algo tenía de catedral gótica, por lo elevado y grandioso, por los grupos escultóricos agitados de violentas pasiones, sobre ese aire puro y transparente. Y entonces descubrí, maravillado, que B. narraba mi propia historia, desde que había recibido aquel premio, una tarde ya muy lejana, en Trujillo, hasta mi actual reclusión en

el sur de los Estados Unidos. Había muchas inexactitudes, tal vez voluntarias para preservar mi identidad, o debidas a que B. no conocía mucho los hechos de mi vida. Pero en algún pasaje, hablaba de la Reconciliación, en el sentido del drama isabelino, poniendo en boca de mi personaje, frases generosas, inolvidables. No anticipaba el final de la historia, pero me dejaba adivinar que todo se aclararía en el tercero, y último tomo, y seguramente, para bien.

Esas breves páginas fueron para mí la cura de mis tormentos. Me quitaron el sentimiento de bastardía que me acompañaba desde el principio de la aventura, y recuerdo que lloré muy largamente sobre los hombros desnudos de Diana, que no entendía nada. Lloré, también, porque ya no la necesitaba, ya no tenía miedo, y era libre.

La crítica, esta vez, puso por las nubes este segundo tomo, y rescató el primero del olvido: había consenso de que se trataba de una obra maestra que bogaba, todas las velas hinchadas al viento, hacia su consagración definitiva, que, según Jordi, me significaría el Premio Nóbel a mediano plazo.

Como es de público dominio, la última novela de la trilogía, nunca se llegó a editar. Y esto es porque jamás llegó a mis manos, ni a las de mi agente. B. desapareció para siempre de mi vida, y tuvo tiempo de destruir todos mis sueños, durante los doce años que lo estuve esperando. Para cuando esto ocurrió, yo estaba, justamente, en la cúspide de *nuestra* carrera; el sentimiento de culpa, de doblez, de usurpación, había desaparecido de mi espíritu y disfrutaba del goce de nuestra tácita reconciliación. Compartía con B. la celebridad y sus placeres, y gastaba *nuestro* dinero, a manos llenas. Sí, conocí lo más cercano a la dicha, durante los primeros dos años que siguieron a la publicación de *Hombres sin frontera*. Me movía, totalmente libre, entre Nueva York, París, Río de Janeiro, sin fijar residencia, al placer del deseo vagabundo. Ese fue el momento en que estuve más cercano a la dicha.

B. ha debido morir. Nadie deja una obra maestra inacabada, salvo que lo arrebate el ala de la muerte. Sin ninguna esperanza de encontrarlo, ni de reconocerlo si lo viera, he recorrido todos los lugares desde donde él enviaba sus obras: Sperlongha, Atenas, Puerto Pollensa, Poros, respiran-

do el aire que él respiró, mirando los paisajes y la gente que tal vez miró, con una profundidad y delicadeza que apenas puedo concebir.

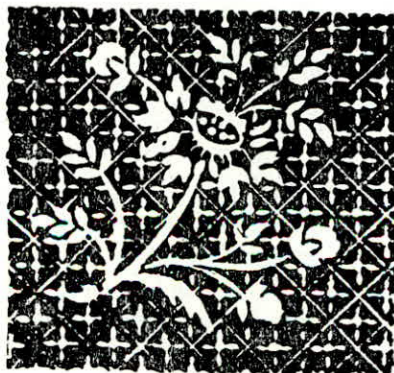
Hace unos años, en mi desesperación, traté de escribir yo, por mis propios medios, el tercer tomo. Ya todos se habían cansado de esperar, ya no era candidato para el Nóbel, se me consideraba terminado. Conservaba la fama y el dinero, pero era una cáscara vacía, ausente de mí mismo, como si me hubiesen robado toda vitalidad y todo nervio. Pero había tenido el tiempo de formarme una idea de lo que podía ser el tercer tomo: *El regreso*. Era increíble y desmesurado, como le gustaba a B., pero hacia allí señalaban todos los indicios hallados en novelas anteriores en particular en última, tan inexplicablemente feminista. Era el desarrollo natural del espíritu de B., la piedra de toque de su pensamiento.

El título de la trilogía, *La ley de Gamov* se refería a la ley física que dice que el Universo, llegado a su máxima expansión desde el Big Bang que lo formó, comienza a contraerse para volver a amontonarse en el mismo punto, originando el Huevo Cósmico, principio y fin de todo. Según ciertas anomalías al final del segundo tomo —la madre que resucita, las fallas que aparecen en el Tiempo, el incesto generalizado— pretendo que logré imaginar lo que podría ser el tercer tomo, el que B. había titulado *El regreso*. Allí se trataría del universo en plena contracción, que modificaría las leyes conocidas, y el sentido de nuestras vidas con ello. El tiempo correría hacia atrás, y en consecuencia la muerte sería abolida; los muertos saldrían de sus tumbas, y toda la humanidad, desde el inicio de los tiempos, se congregaría sobre nuestro planeta, viajando hacia el centro del universo, para darle sentido y espíritu al cosmos todo entero.

Pero esa es solamente una versión, y tal vez el final era otro. Cualquiera que fuera la respuesta, jamás pude escribirlo. Han pasado muchos años, y no he logrado escribirlo. Yo solamente soy el crítico, B. era el creador.

Hace ya más de un año que hice construir esta moderna casa desde donde escribo estas líneas, en la playa de Huanchaco, a pocos kilómetros de Trujillo. He regresado. B. me sacó de aquí, como una mano colosal, poderosa, y su silencio me ha devuelto aquí; nunca he sabido por qué me eli-

gió a mí, por qué me abandonó, y eso, creo, quedará en el misterio. He redescubierto a mi hija Judith, que está casada con un médico, y ambos han hecho llevadero mi retorno. Tengo dos pequeños nietos, para quienes he escrito algunas canciones infantiles, en base a juegos de palabras. Eso es todo cuanto he conservado de B.: el amor por las palabras. Eso, y una cierta ansiedad que se acentúa por las tardes, a la hora que llega el correo.



EN LAS ISLAS / RAUL DEUSTUA

1

*Y desde el alto pórtico nos mira
su mano toca el manto de los años
y la señal es esta
palabra que nos veda el paso
—su mano es el revés de tantas manos
y está tocando el fondo de los sueños—
nos mira y roza la árida marina:
islas que flotan encendidas,
dispersas vagamente en la memoria
como otro suelo en que la piedra esfuma
el horizonte, lo condensa en verbos
que son la noche estéril.*

2

*En toda su quietud la sombra vibra
—vestigios de una luz que encierra oblicua
estas primeras ruinas del otoño:
el tiempo pesa,
pasos en la arena—
el viento desde el sur arrastra el polvo
de otros reinos que pálidos se sumen
en torno de su boca.*

*El mar te envuelve en su vigilia
y en su perenne noche acechas signos;
tal vez de Samos, de la altiva Chipre
te llegue una señal, un silbo de oro
y besarás la brisa...*

7

*Las voces arden, suben y se rinden
como esferas nocturnas en las islas
que impunemente has rescatado al verbo.
Después tus ojos siguen —ciegos—
la amarga luz que el astro enciende
y en sigilo tu noche es una herida
que sangra "melodiosa como el oro,
más que el oro" (velada flauta
que entonces, en las danzas,
revelaba el amor como materia
inaccesible).*

8

*Ebria de voces ciñes en silencio
la cintura desnuda, el sueño lívido
que noche a noche creas y limitas
entre los ciegos muros.
Vela el susurro de tu voz el llanto,
el rostro de la luna virgen, hálito
de astros vecinos a la nada, lluvia
de oro que leve encierra.
Tu mano, el párpado que inventa el nombre
de lo amado, rumor de años y de ámbitos
que se suceden y en tus venas vibra
la mordedura ardiente.
"Han desaparecido ya la luna
y las Pléyades" Lesbos, y sonámbula
estás volviendo al mundo de los hombres
que sordamente amamos.*

9

*El mundo es la ruptura, dado ardiente
que está rodando en vano —mar amargo
donde la pena es todo— y todo es lámpara
que en la alta noche enciendes.*

*Estás tramando el hilo donde el tierno
amor del aire te sonrío siempre:
tapizas la ciudad de signos grávidos,
de indescifrables signos.*

*Un mundo ha terminado, empieza el otro:
tu voz no alcanza a renovar los años
súbitamente helados, y la cáscara
del tiempo se fragmenta...*

10

*... de la sombra a la luz fue sólo un paso.
Hierática miraba consumirse
la mecha indeclinable de la lámpara
que su vigilia había iluminado.
Abrió el balcón y fue el espejo inmenso,
el mar ajeno que encerraba el nombre
insospechado, arcaico de las islas
donde Lesbos moraba envuelta en sueños.
Alzó la mano y vio su sangre, el mundo
en esa sangre repetía el gesto
irrepetible de otras formas
—aún intactas— del amor, del árbitro
sutil que en el silencio maceraba
los últimos fragmentos de su lengua.*

LA TEORIA DE LA NOVELA DE
MARIO VARGAS LLOSA Y SU APLICACION
EN LA CRITICA LITERARIA: DESDE LA
INDETERMINACION METAFORICA DEL
LENGUAJE TEORICO A LA
SOBREDETERMINACION CATEGORICA DEL
LENGUAJE CRITICO / BIRGER ANGVIK



MARIO Vargas Llosa (1936, Perú), uno de los novelistas contemporáneos del Perú e Hispanoamérica, elabora una teoría sobre su obra y vocación y la aplica como crítico literario. Este artículo tiene como principal objetivo describir los rasgos más saltantes de la teoría literaria de Mario Vargas Llosa, y relacionarlos a otras teorías estéticas o movimientos en la crítica literaria con el fin de percibir contrastes y semejanzas. Además, se pretende resaltar las limitaciones que surgen cuando MVLL aplica su teoría, no como novelista, sino como crítico de otros novelistas. La presentación de sus puntos de vista estará acompañada de comentarios contrastivos y referencias a diferentes escuelas y corrientes de la crítica literaria hispanoamericana y de la historia de la literatura.

UN NOVELISTA NACE Y SE PRODUCE TALENTO

MVLL ha hecho numerosas declaraciones sobre lo que motiva a una persona a empezar a escribir novelas. El primer incentivo es un sentimiento básico de conflicto con el mundo. El novelista es un disidente insatisfecho, descontento y no reconciliado con el mundo. Es un forastero que

no acepta el mundo tal como lo percibe.¹ Como respuesta a esta situación existencial, el novelista comienza a escribir novelas. Su objetivo no es cambiar al mundo o a sí mismo, sino más bien llenar los vacíos y la brecha entre el individuo y el mundo, así como sanar las heridas abiertas del individuo. Es decir, la novela hace el mundo más pleno y más completo, así como más grato y llevadero. El escritor se sentirá aliviado porque la novela ha permitido que viva una o varias vidas alternativas.

VLL parte de una descripción general de una posible experiencia común para concluir en la referencia específica del nacimiento de un novelista. Sin embargo, algunas personas se convierten en escritores y otras no. Algunos escritores se convierten en poetas, dramaturgos, ensayistas y otros en novelistas. Desde el principio, entonces, parecen existir implicancias de una jerarquía entre personas, entre géneros literarios y entre subgéneros y VLL siempre argumenta a favor de un tipo de novela.

El énfasis en el individuo en relación al mundo y la vida lleva a VLL a declarar que los novelistas construyen sus novelas de la única materia prima que poseen, su propia experiencia. Un novelista no inventa sus temas. La realidad lo provee de experiencias cruciales que están depositadas en su mente como espíritus malignos obsesionantes. El escritor busca liberarse de ellos mediante un proceso exorcista, el escribir novelas. Las experiencias personales, *los demonios*, llevan a una persona a convertirse en escritor de novelas.²

1. En sus artículos y entrevistas, Vargas Llosa utiliza los términos 'vacíos' y 'deficiencias' sin especificarlos ni definirlos. Pueden referirse a cualquier tipo de problema en la relación entre el individuo y el mundo, es decir, político, social, económico, religioso, cultural, literario, psicológico, familiar, sexual u otro. Los términos entonces, tienen una función figurativa metafórica e implican más de lo que inmediatamente significan.

2. La metáfora de los 'demonios' no está definida en los artículos y entrevistas sino hasta 1971, en su discusión sobre Gabriel García Márquez. Entonces especifica diferentes categorías de 'demonios personales', 'culturales', 'históricos', 'literarios', etc.

La acción de escribir es vista como un proceso a través del cual el escritor trata de recapturar experiencias vividas que lo han convertido en lo que es o siente que es. El escribir es una búsqueda de las causas de la insatisfacción y un intento de reintegrarse en la sociedad de la cual se siente excluido. Según MVLL, el escribir *La ciudad y los perros* lo liberó de traumas originados en experiencias vividas en el Colegio Militar Leoncio Prado. Asimismo, el escribir *La casa verde* lo liberó de traumas originados en su niñez en Piura y en cortas visitas a la selva peruana.³

En esta etapa, la acción de escribir constituye ante todo un proceso terapéutico importante sólo para el mismo novelista. VLL centra parte de su poética o estética en una preocupación del escritor que nos recuerda al Romanticismo y el S. XIX y no a la mayor parte de la crítica literaria de nuestro siglo.

La importancia de la experiencia personal excluye el compromiso a cualquier otra actividad extra-artística o extra-literaria. Experiencias críticas deciden sobre el novelista. Su tarea es dejarlas correr sin canalizarlas de acuerdo a preceptos morales o ideológicos. En el tipo de novela defendido por VLL hay una limitación a la motivación autobiográfica. Este factor refuerza significativamente la referencia a una jerarquía implícita. Igualmente, gobierna o limita la función del lector. Este deberá leer sólo para conocer al autor. Por lo que el autor está en total control de la novela y del lector. Ambos son secundarios al servicio del mismo autor. Esta interpretación de la importancia del escritor como el único componente activo en la producción del significado proyecta la visión de la novela como un monólogo que fluye de la voz del Maestro.

La importancia del control racional, así como la importancia del mensaje final de la novela como un sentido coherente, cerrado y gobernado por la intención del autor se reducen. El rol del autor es la de un mediador. Ni el significado de la novela ni el consumidor que realiza este signifi-

3. En Mario Vargas Llosa, 1971a. Los problemas de la unión entre esta teoría y su práctica serán más notorios en los casos de *La guerra del fin del mundo* e *Historia de Mayta*.

cado —el lector— ejercen influencia alguna en el novelista.⁴ Sin embargo, el novelista no existe en el vacío, por lo que el lector es parte del aparato mercantil como consumidor y, por lo tanto, está incluido de alguna manera en la estructuración del texto.

Si bien el primer impulso a convertirse en novelista es la obligación inconsciente gobernada por circunstancias autobiográficas, el segundo impulso es descrito como una elección consciente de la vocación o profesión. El escribir no cierra la brecha entre el individuo y el mundo, ni cierra sus heridas, ni reintegra al escritor a la sociedad de la cual se siente excluido. Sin embargo, en el ejercicio de la profesión o vocación literaria, el repetido intento de escribir se convierte en la tarea fundamental que llena los vacíos y en la razón de existir. El escribir, entonces, es una vocación exclusiva que le demanda dedicación exclusiva al novelista. Sólo la literatura es su maestra.

La literatura, o mejor dicho, la novela desarrollada por VLL, le permite al autor superar los problemas de individuo alienado. Además, lo ayuda a sobrevivir porque en su escritura puede ser libre y vivir aquello que no pudo en su vida. La literatura, aunque secundaria, adquiere entonces una función vital: se convierte en un mundo apartado al que el autor se retira para curar las heridas que le fueron causadas por un mundo hostil. Esta postura parece lindar con un individualismo radical y lleva a una defensa coherente de la independencia y la libertad del autor con relación a su ideología, moralidad o fe. Su único compromiso es aparentemente uno estético, a la literatura, a la novela, a un tipo particular de novela. Algunos conceptos jerárquicos surgen ahora con mayor distinción. El *buen* novelista es aquel que puede dedicar toda su energía a escribir un tipo específico de novela. Otros escritores, quizá la mayoría de escritores latinoamericanos que escriben a tiempo parcial, que pueden estar envueltos en actividades políticas y que pueden estar cultivando otros subgéneros de la novela, serán clasificados co-

4. Declaraciones directas a este caso o con implicaciones similares han sido recurrentes en VLL por lo menos desde 1966, año que recibió el premio literario Rómulo Gallegos (ver: E., 10 de junio de 1966; C., N° 359; Vargas Llosa, 1970).

mo malos novelistas. Sin embargo, si la novela y sus subgéneros no son solamente categorías formales, sino además son portadores de significados ideológicos, entonces, el novelista no puede escapar del sentido ideológico latente en la novela como categoría formal y por su elección formal y dedicación a la literatura.

Desde una visión romántica del escritor como genio inspirado, la mística que circunda al escritor y el proceso de escribir llegan a un clímax. El escritor es visto como un ser superhumano, apartado del mundo, visitado por musas misteriosas, creando en la soledad. VLL declara, en contraste a la idea de que ha sido elegido por sus *demonios* y obligado a convertirse en escritor, que su vocación no depende de las musas ni del Espíritu Santo. La vocación es elegida por una necesidad y, habiendo aceptado esta necesidad, el escritor debe trabajar como un peón. El talento es visto como el resultado de la paciencia, de la fuerza de voluntad y de un toque de locura. En la discusión de lo que es innato y lo que es aprendido, VLL afirma: "lo que se denomina el genio no es innato ni viene por iluminación. Se produce frente a nosotros en un proceso en el cual las facultades humanas como la fuerza de voluntad y la perseverancia, intervienen decisivamente".⁵ A una definición metafísica e idealista de genio, talento, inspiración y creación, VLL aquí opone una noción materialista del arte como resultado de trabajo arduo, paciencia, fuerza de voluntad y perseverancia. La insistencia en la vocación y el trabajo arduo, asemeja a VLL a Flaubert, y repetidamente hace referencia a la autodisciplina y el trabajo arduo en su rutina diaria.⁶ Uno de sus motivos de admiración por otros escritores como Carlos Fuentes y Julio Cortázar, es su capacidad por el trabajo arduo. Incluso, llega a ser partidario del exilio en Europa para el escritor latinoamericano porque, en Europa, encontrará un ambiente rico e intenso en cultura que lo estimulará al trabajo riguroso e, igualmente, le permitirá llegar a un público lector más vasto en Europa y Latinoamérica.

En la teoría de VLL, el autor no necesita trabajar con contenidos porque éstos son proporcionados por la realidad

5. Ricardo Cano Gaviria, 1972, p. 63.

6. O., N^o 177.

a través de su experiencia propia. Por lo tanto, luego de haber aceptado su vocación de escritor y su necesidad de trabajo arduo: ¿con qué tiene que trabajar? La respuesta es que tiene que trabajar con problemas formales: "La técnica es el instrumento básico de todo escritor. La literatura, el arte en general, es fundamentalmente técnica, procedimiento, uso de la palabra". Aquí, el contenido es considerado secundario y relegado a la situación en la cual tiene poca importancia para la calidad de la obra. Mientras la forma, las modalidades como el contenido, es trabajada, es resaltada y descrita como esencial para la calidad del trabajo. Esto lleva a VLL a sostener que un novelista no debe ser llamado a dar cuenta de sus *demonios* porque no los elige. Más bien, debe hacérsele responsable del modo en el que organiza los materiales entregados.⁷ Aquí la dicotomía entre forma y contenido aparece y parece ser llevada al extremo. El escritor está en control absoluto de los procedimientos formales y, en sus elecciones, el autor disfruta de una libertad y soberanía completas. VLL parece limitar la función y el objeto de la crítica literaria a una cuestión formal solamente, como si estuviera promoviendo la imagen de un lector/crítico representante de la escuela anglosajona de la "nueva crítica".

¿Existe un límite a la libertad del autor sobre los procedimientos formales? En el nivel formal, se introduce una distinción entre tradición e innovación. La distinción se aplica a la lengua que preexiste como sistema realizado por el hablante. La tradición es vista como un orden establecido que abarca del presente hacia el pasado. El escritor es visto moviéndose entre posibilidades formales pasadas y presentes para la expresión literaria. La libertad de innovación es la posibilidad de modificar ciertas pautas tradicionales. El genio, la originalidad y el talento, resultado de un trabajo riguroso, es ahora un problema formal en una relación entre la tradición y el escritor individual.

Tal posición, naturalmente, plantea muchas preguntas. Podría preguntarse si se trata de una sola tradición o si debemos considerar diversas tradiciones. Si se trata de sólo una, ¿cómo fue que se originó? ¿por cuáles criterios? y

7. Mario Vargas Llosa, S., 27 de julio de 1969.

¿seleccionada por quién? Esto porque debe haber una actividad selectiva detrás de la creación de una tradición que no incluye todo. Igualmente, se da el problema de la historicidad, si esta tradición supuestamente debe existir a pesar de la historia, de las constelaciones históricas y del cambio. Parece justo argüir que para VLL, la tradición es una selección de procedimientos formales del presente y del pasado que le permiten componer un tipo de novela que es la que promueve y cultiva.

Para responder a la pregunta sobre qué es lo que interviene para unir el contenido y la forma, lo inconsciente y lo consciente, lo irracional y lo racional, VLL usa expresiones como *la intervención de un factor irracional, el efecto de mecanismos inconscientes, el poder incontrolable y espontáneo, la intuición y la imaginación*. Lo que se explicó anteriormente como esfuerzo consciente y trabajo arduo aparece ahora como "la más sublime y la más misteriosa facultad humana: el poder de la creación". Esta tendencia a idealizar el proceso de unificación del contenido y la forma es apreciada en su largo ensayo sobre Gabriel García Márquez en el cual el escritor es constantemente referido como *creador, suplantador de Dios*, y el producto final es referido como *creación*.⁸

Otra vez estamos frente a una noción romántica del escritor y el proceso de escribir. Coleridge explica este proceso insistiendo en *imaginación*, la cual, a diferencia de *fantasía*, da una unidad *orgánica* opuesta a unidad *mecánica*. Benedetto Croce explica el proceso refiriéndose a *intuición*. Este término combina ambos elementos, la forma y el contenido, en una unidad inseparable, la cual, en su opinión, anula la dicotomía y su necesidad. Cuando VLL se refiere a *imaginación e intuición*, evoca tradiciones románticas e idealistas de la teoría estética, la cual contrasta tajantemente con su concepto marcadamente materialista del escritor como un trabajador y un productor. Su actitud hacia la tradición estética es comparable a su actitud hacia la tradición literaria. Estos son sistemas preexistentes que coexisten sincrónicamente. El escritor y el teórico son vistos moviéndose libre-

8. Mario Vargas Llosa, 1970, p. 82; E., 3 de octubre de 1965; E., 9 de enero de 1966; 1971b. Elena Poniatowska, 1969, p. 51.

mente y eclécticamente, seleccionando los elementos que encuentran necesarios para la construcción de una teoría personal.

Frente a esta idealización y mistificación del proceso de unificación de la forma y el contenido, parece válido argüir que el contenido y la forma deben unirse a la larga y servir para realizar el ideal de novela del autor. Si se puede decir que las diferentes categorías de la novela contienen significados ideológicos, entonces la categoría elegida por un autor cualquiera no es ni *inocente* ni *inmaculada* por ideología. El factor unificador de la visión estética del autor es decisiva en la elección de la novela. Mi argumento es que la categoría elegida entre las categorías existentes es de interés primordial en la construcción de la novela. El problema es distinto del planteado por Georg Lukács: "¿qué determina el estilo de una pieza de arte cualquiera? ¿cómo determina la intención, la forma?... Es la visión del mundo, la ideología o *weltanschauung* (sic), la que subyace en la obra del escritor, la que cuenta. Es el intento del escritor de reproducir esta visión del mundo la que constituye su intención. Así mismo, es el principio formativo que subyace al estilo de un escrito cualquiera". Mi argumento es más *formalista* en el sentido en que resalto que la categoría o subgénero —la tradición (expresión utilizada por VLL)— elegida por el autor puede intervenir como *mediador* entre la intención original y el producto final. Por lo tanto, dejando *entrever* no solamente una unidad orgánica unitaria y coherente, sino también *lo que el autor no quiso decir*. En mi opinión, el rol del lector es mucho más activo y creativo que el propuesto por VLL y G. Lukács.⁹

LA NOVELA TOTAL

Con respecto a sus muchas afirmaciones sobre el hacer y el rol del novelista, VLL también le da importancia al producto final, la novela misma. En sus ensayos, en sus entrevistas y en otras declaraciones, utiliza repetidamente el concepto de '*la novela total*'.

9. Georg Lukács, 1962, p. 19.

En un artículo, hace referencia a dos categorías de novela: *la total* y *la totalitaria*. La primera nos da la impresión de "incluir toda la realidad, de descubrir la realidad en sus manifestaciones más recónditas". Los escritores más representativos de esta categoría son Cervantes, Balzac y Tolstoi. El segundo tipo *universaliza* un aspecto de la vida y reduce la realidad a uno de sus innumerables componentes convirtiéndose en *unilateral* o *parcial*. Kafka, Sartre y Robbe-Grillet son representativos de esta categoría. El primer tipo de novelistas, según VLL, no está interesado en "servir a una sociedad o a una revolución", éstas más bien están al servicio del escritor.

VLL opta por la primera categoría y la convierte en un estándar elaborado para su propia novela. Está interesado particularmente en la idea de la *inclusión*. Su ideal es "escribir un libro que incluya la realidad en su totalidad y se presente como una realidad inagotable". La idea de *competir* con la realidad, incorporar todo aquello que exista en la vida del hombre y en su fantasía y dar a la novela el estatus de una *creación paralela* tan múltiple como la realidad misma. La continua insistencia en la cantidad le permite afirmar que ningún tema es inapropiado para la novela y que el escritor se asemeja a un "buitre que se alimenta de la inmundicia social". En este concepto de realidad, parece no haber división entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo externo y lo interno de la realidad. Ambos son vistos como componentes inseparables de la realidad y esto es lo que el novelista trata de capturar en todas sus facetas. El resultado debe ser una novela que sea *fantástica, histórica, militar, social, erótica, psicológica, un objeto verbal que transmita la misma impresión de pluralidad como la realidad*. Esto es *realismo total*.

Parece justo sostener que VLL nos presenta reafirmaciones de ideas planteadas por otros críticos sobre la novela realista, e.g. Georg Lukács. Si la idea es utilizar el concepto de *mimesis* en su significación más extrema en la cual el arte debe representar a la *naturaleza* completamente, sin selección u orden alguno, entonces, el concepto de *realismo* necesita ser redefinido. En su uso de la metáfora del escritor como *buitre que se alimenta de la inmundicia social*, VLL se abstiene de cualquier tipo de especificación, dejando

al escritor libre a que decida en qué o en dónde está la *inmundicia social* de la cual se quiere alimentar. En la lista de elementos que pertenecen a su *novela total*, hace uso de los términos que comúnmente se emplean en las definiciones de varios subgéneros posibles de la novela hispanoamericana. Luego pasa a *invertir* estos términos empleándolos en su definición de la realidad como "no menos o más que la realidad". Las categorías problemáticas de la historia de la literatura pretenden estar bien fundadas en una definición de la realidad. Una implicación importante de la apreciación de VLL es la de ser un argumento contra la pureza del género y a favor de la mezcla de un gran número de subgéneros. Un argumento que parece ser sobre el contenido es en realidad un argumento sobre la forma literaria o la *tradición* de VLL. La *novela total*, entonces, puede ser entendida como una combinación de *novelas parciales* y, por lo tanto, el concepto de *totalidad* de VLL parece ser diferente del usado por Lukács: "El ideal de la totalidad en el arte no puede ser nunca, por supuesto, más que un principio guiador aplicado a una etapa particular de la vida; no puede ser nunca más que una aproximación a la totalidad". La observación hecha por Lukács puede tener que ver con la de VLL en que los diferentes elementos, manifestaciones o componentes de la realidad deben ser presentados en una novela por un narrador, desde una perspectiva, y puede que encuentre dificultades al presentar todo con el mismo tipo de tratamiento o acabado.¹⁰

LA NOVELA AUTONOMA

La insistencia en la *novela total* está balanceada con la insistencia, en diferentes artículos y ensayos, en la *novela autónoma*. La calidad de la novela no depende de si expresa los eventos externos de una manera verídica o no, sino depende de su coherencia interna, en la manera como los personajes y las acciones se adaptan a las leyes propias de la novela como una creación autónoma. La novela es *vida, un organismo, un ser viviente*. Se desarrolla y

10. Mario Vargas Llosa, E., 12 de diciembre de 1965. E., 27 de marzo de 1966; E., 9 de marzo de 1965; 1971, p. 177; 1969, p. 20; Georg Lukács, 1962, p. 100.

se transforma de acuerdo a sus propios mecanismos internos y es el género literario más adecuado para ofrecer la perspectiva de un *universo autónomo*. La autonomía de la novela es elaborada por el novelista y el tratamiento del tiempo es importante para lograr este efecto. Cuando la sucesión temporal es organizada o reordenada por el novelista, esto sirve para proveer a la novela con un tiempo propio diferente del tiempo real. La circularidad es presentada, entonces, como el tiempo de la novela autónoma, pues le da un sentido de ente autosuficiente, de *realidad soberana*. La circularidad es un factor formal importante en la creación de *la novela autónoma*, pero debe desarrollarse siempre dentro de una *estructura rígida*. Esta *estructura rígida* no está definida en sus artículos y ensayos, pero parece hacer referencia a la *estructura* de la categoría elegida por el autor, i.e. el subgénero novelesco.

Otro requisito importante para la realización de la *novela autónoma* es que el autor desaparezca del trabajo. Hay una necesidad entonces de crear procedimientos o técnicas narrativas que sirvan para eliminar y borrar los vestigios del creador. Las denominaciones claves para las técnicas narrativas son: '*objetivo*', '*impersonal*', '*desinteresado*', '*imparcial*' y '*neutral*'¹¹

Cuando, aparentemente, VLL se refiere de manera general a *todas las novelas, la novela y los realistas*, en realidad se está refiriendo al género de novela que él mismo cultiva y por el que aboga. No demuestra ni interés ni respeto por ningún otro desarrollo en la novela, ninguna otra tradición de la literatura narrativa. Hay una cierta falta de flexibilidad en la presentación de *una sola novela* como la *buena novela*. Desde este punto de partida surgen jerarquías pronunciadas que rigen su práctica de lector de novelas hispanoamericanas. Sin embargo, los otros subgéneros de la novela también tienen sus *leyes*, su *vida*, su *organismo*. El problema del gusto literario está matizado por grandes dosis de relatividad, y esto también se aplica a los *realistas* que son diferentes a VLL.

11. Mario Vargas Llosa, E., 19 y 26 de agosto de 1964; E., 29 de setiembre de 1964, E., 3 de octubre de 1965; 1965, p. 20; 1971, p. 264-65 y 286; Ricardo Cano Gaviria, 1972, p. 64.

También es importante observar el tipo de autonomía que busca VLL. El escritor francés, Gustave Flaubert, escribió alguna vez: "...lo que me gustaría hacer es escribir un libro sobre nada, un libro sin ninguna referencia a nada excepto a sí mismo, el cual se mantendría por la fuerza interna de su estilo, así como la Tierra se mantiene sin soporte en el espacio, un libro que no tendría ningún tema, o en todo caso, uno que apenas sería perceptible, si eso fuera posible".¹²

La escuela anglosajona de la *nueva crítica* circunscribió el texto literario fuera del novelista y de la sociedad, y lo ofreció a un tipo de comunicación íntima con un postulado lector agudo que se daría al placer de la *lectura cerrada* con el fin de incorporar todos los elementos del texto a una lectura coherente en su unidad orgánica. VLL tiene una visión diferente. Definitivamente, excluye al lector considerándolo un factor sin importancia en su teoría. Aparentemente, incluye a la sociedad a través de su noción de *novela total*, sin embargo, también trata de eliminar su importancia con la noción de *novela autónoma*. Aboga tanto por el desaparecimiento del autor como centra firmemente su motivación y sus temas fundamentales en experiencias personales. Su defensa de la *novela autónoma* es en realidad una ardua defensa por la libertad del autor, aquel *buitre que se alimenta de la inmundicia social*. Esto es lo que le da unidad a todas las complejidades y las contradicciones, las metáforas y las paradojas que se encuentran en sus artículos y ensayos; igualmente, lo que le da coherencia a las discrepancias aparentes entre la profesión del escritor y su práctica sociopolítica, tema de discusión que surgió en el debate actual entre VLL y Günther Grass sobre *la literatura y el compromiso*.

EL ELEMENTO AGREGADO

La aparente oposición entre *la novela total* y *la novela autónoma* puede ser vista como una reformulación de la oposición entre contenido y forma. La pregunta es ahora cómo están unidos estos dos componentes en la novela como obra literaria.

12. Gustave Flaubert en una carta a L. Coulet, citado por Miriam Allet, 1968, p. 242.

Al menos desde 1964, VLL se ha estado refiriendo a lo que podríamos llamar el *autor insinuado* como una *presencia* en la novela. Desde 1971, por otra parte, parece haberse vuelto más y más específico en sus declaraciones. Incluso en algunos artículos publicados en 1985 le da mucha importancia a este punto. En la novela definida como *creación paralela*, existe un *Dios*, un *Creador*. Esta entidad está planteada como presente en todas las partes de la novela pero visible en ninguna. Es a esto a lo que alude en su repetida metáfora sobre el escritor como un *reemplazo de Dios*. La novela no debe ser una descripción histórica o periodística del mundo para convertirse en una novela realista del tipo que VLL defiende. La versión literaria será siempre diferente de su modelo porque es tanto una interpretación como una descripción.

Para describir esta relación entre el novelista y su novela, VLL introduce la noción del *elemento agregado*. Este elemento es el que convierte a la novela en *obra de creación* y es aquí donde se encuentra la originalidad del novelista. Declara que consiste en "un *orden*, una *coherencia*, un *sistema*, un *punto de vista*" que convierte a la realidad compleja en simple y comprensible. Se refiere, entonces, al contenido si bien su afirmación contiene referencias constantes a técnicas narrativas. El escritor siempre expresa sus significados. Sin embargo, siempre serán *desfigurados*, *enmascarados* por una aparente objetividad lograda a través de la técnica.

El contraste entre la *novela autónoma* y el *elemento agregado* es un comentario al dilema entre la teoría y la práctica del realismo en la novela. En su descripción de la novela *objetiva e impersonal*, VLL enfatiza la necesidad de la desaparición del autor del universo literario. Mientras en su discusión del *elemento agregado* defiende la presencia en este universo del principio ordenador del *autor insinuado*. No trata de presentar la novela como una *realidad no mediada*, pero trata tenazmente de enmascarar la mediación y transmitirla algo así como *por la puerta de atrás*, de una manera que podría ser descrita utilizando a Wayne C. Booth, como un "subjetivismo estimulado por técnicas impersonales".

Igualmente importante es la idea de que el escritor no debe comprometerse ni ideológicamente ni políticamente en su novela. Puede que sea difícil comprender cómo puede eliminar el autor en su *elemento agregado* sus compromisos personales como un ser viviente histórico. VLL puede haber alentado al lector a identificar los elementos autobiográficos depositados en sus textos como residuos de sus *demonios* personales. Igualmente, puede haber tratado de desalentar cualquier intento de definir sus actitudes y posiciones ideológicas implícitas en sus textos. Sin embargo, VLL surge como un escritor no-comprometido en el sentido que no señala soluciones claras a los problemas que plantea y no se adhiere abiertamente en sus novelas a ningún grupo u organización política. Sí reclama, en cambio, una libertad e independencia extrema para el escritor concediéndole el rol de *visionario* y *profeta*, así como de un *Dios* que se encuentra sobre sus semejantes.

Mientras defiende la teoría de la objetividad en la novela, en el sentido tradicional, en el nivel técnico, VLL rechaza los resultados de esta teoría en las versiones más recientes de los representantes de la nueva novela francesa. Estos, sobre todo Alain Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute, son rechazados por ser demasiado objetivos, un desarrollo que VLL teme resuelto en *formalismo*. Peor aún están otros escritores realistas que cultivan otros subgéneros de la novela y que tienden a estar comprometidos ideológicamente y políticamente de una manera más explícita.¹³

LA PRESENCIA DEL LECTOR

Al lector se le ha asignado diferentes posiciones por diferentes escuelas de pensamiento. El lector puede ser considerado tan importante como el autor en algunas versiones de la teoría contemporánea de la recepción. El lector es un factor necesario en el establecimiento del significado de la

13. Mario Vargas Llosa, E. 1 de julio, 19 y 25 de agosto y 30 de octubre de 1964; S., 27 de julio de 1969; C., N^o 372; 1969, 1, pp. 20 y 23; 1971, pp. 60, 286, 564-565 y 570; El P., 25 de julio de 1984; "El oficio del escritor", charla, Lima, 20 de diciembre de 1985; Ricardo Cano Gaviria, 1972, pp. 54, 64 y 70-71; Wayne C. Booth, 1961, pp. 77ss. y 83.

novela, en un proceso activo y creativo en el cual no sólo intervienen las intenciones conscientes expresadas por el autor, sino además, todo tipo de significados inconscientes e inintencionados inherentes al texto. Además, no existe un solo lector, sino muchos lectores que están condicionados socialmente, políticamente e históricamente por el contexto en el que viven.

Independiente de la intención del escritor, es posible trazar en el texto alguna imagen del *lector insinuado* y proyectado que yace allí por el lenguaje y las técnicas empleadas en el texto: la persona imaginaria hacia la cual el escritor dirige su obra aunque trate de minimizar su importancia como a menudo hace VLL. Hay una contradicción entre el poco interés que VLL ha mostrado en este elemento de su teoría y, la fuerte presencia de un lector imaginado, el *lector insinuado* de sus novelas.

VLL a veces ha hecho referencia a su propio gusto en su selección de novelas y películas. Enfatiza que aquellos novelistas que relee no son aquéllos que le piden ser un admirador a distancia, sino, más bien, aquéllos que lo cautivan y lo instalan en su mundo permitiéndole descubrir el suyo propio. Tanto en las novelas como en las películas, él tiene que creer las historias y jugar el juego, si no no le interesan. En su opinión, este juego es posible por la persuasión y la colaboración. Además, a través del poder de la persuasión hay un fuerte deseo por la ilusión. Por esta razón, ha sostenido a veces que el único criterio para la autenticidad y la verdad en la ficción es el poder de convencer al lector. El poder de persuasión, dice, depende de la técnica, no de lo que es dicho, sino de cómo es dicho. El convencer al lector de la probabilidad y la veracidad de lo narrado es, entonces, un problema formal. El lector debe estar tan encantado por este poder de persuasión que abandona su juicio consciente y se sumerge en la ficción.

Si bien VLL ha afirmado repetidamente que no tiene interés en el lector de sus novelas, que no piensa en él, a veces se ha encontrado en la necesidad de aclarar su posición. Entonces, resalta la necesidad de la *complicidad del lector* para hacerle 'creer en un mundo diferente'. Además, subraya un tipo de función didáctica cuando afirma que los lectores van a "descubrir sus propios rostros, los vicios y defectos,

así como la belleza y el éxito creado en el mundo. Por consiguiente, pueden proceder a transformar o modificar el mundo, pueden actuar". En este caso, el escritor es un *agitador subversivo* que previene al lector de "*sucumbir en la autosatisfacción y la parálisis espiritual*". En cambio, los ayuda a lograr "un mejor entendimiento de y a formular sus propias contradicciones, amarguras y rebeliones".

Otra vez, se puede decir que el énfasis parece estar, más bien, en la función del autor que en la del lector. El escritor es el *visionario*, el *vidente*, el *profeta* que puede ayudar al lector a descubrir y definirse a sí mismo, al mundo y a la posible acción. Hay un cambio, entonces, de énfasis de escribir como terapia del escritor individual, a escribir como profecía para los lectores. La función del escritor es presentada como activa, creativa, importante, valiosa y rebelde en completa libertad e independencia. La imagen del lector es la de un receptor pasivo de un mensaje formulado que debe ser recibido y decodificado. Su única función es la de descifrar el mensaje intencionado por el escritor y, luego, si lo hace apropiadamente, de poder proceder a algún tipo de acción. No hay mención aquí del hecho que una novela puede ser un documento contradictorio, paradójico y confuso, abierto a una variedad de lecturas discrepantes e independientes de las intencionadas por el autor. La insistencia de VLL en la importancia de la manera como algo es narrado, sobre lo que es narrado y la cualidad moral de lo que es narrado, revela una gran seguridad en el poder manipulador del escritor en la obra de ficción. Imaginemos, sin embargo, unos lectores tan *competentes* como el mismo autor. Constituirían una *cofradía* de autor-lectores competentes, un tipo de *superlectores* que no serían comparables a otros "*peato-nes*" o lectores normales de la literatura. Esto es lo que puede haber ocurrido en el famoso *boom* de la narrativa hispanoamericana de comienzos de los 60, cuando los autores se convierten en críticos. En la presentación de la función del lector, otra vez destaca la implicancia en la jerarquía de la competencia.

Hay una contradicción entre su descripción consciente de la función del lector y la imagen del *lector insinuado* subyacente en algunas de las novelas de VLL, por ejemplo, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Los cachorros* y *Conver-*

sación en la Catedral. La mayoría de los críticos apuntan a este sentimiento de libertad e independencia en las novelas y consideran esta *función abierta* como una cualidad positiva y no como una debilidad. Esta *apertura* es *reducida* de alguna manera en *Pantaleón y las visitadoras* y este tipo de reducción puede que llegue a su clímax en *Historia de Mayta*.¹⁴

LOS CRITICOS Y LA TEORIA DE LA NOVELA DE VARGAS LLOSA

De manera general, los pensamientos y las ideas presentados por VLL no atrajeron atención especial hasta la publicación de un estudio de Oviedo sobre VLL en 1971. El subtítulo del estudio *la invención de una realidad*, es una metáfora central en la estética de VLL. Oviedo presenta una descripción corta de la teoría de la novela de VLL y luego procede a aplicarla, sin sentido crítico, en su descripción y evaluación de las novelas escritas por el autor peruano hasta 1969. Hasta 1971, las metáforas y otro lenguaje figurado utilizado por VLL habían sido aceptados por la gran mayoría de críticos y lectores en su significación más positiva, i.e. en una significación *progresista* o *radical*. La única excepción a esta regla, hasta donde tengo conocimiento, fue la crítica hecha por el grupo *Narración* en Lima.

En 1968, luego de la invasión soviética a Checoslovaquia, VLL expresó su desacuerdo con Fidel Castro. En este período, entre 1968 y 1971, el llamado *Caso Padilla* causó confusión dentro y fuera de Cuba, y llegó a su punto decisivo en 1971 con el encarcelamiento de Padilla. Junto con otros intelectuales, VLL firmó una carta abierta a Fidel Castro que fue publicada en *Le Monde* el 9 de abril de 1971. Padilla fue liberado de la prisión el 27 de abril luego de un discurso de autocrítica a la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos). Esto provocó otra vez que los intelectuales en París publicaran otra carta

14. Mario Vargas Llosa, Co., 27 de febrero de 1970; C., N^o 359; E., 1970 y 1971, p. 87; E., 12 de diciembre de 1965; E., 28 de noviembre de 1965; C., N^o 368; Casa de la Cultura del Perú, 1969, p. 162; Luis Harss, 1969, p. 439; Ricardo Cano Gaviria, 1972, pp. 103 y 105.

abierta a Fidel Castro y que VLL rompiera relaciones con Cuba. En el período entre 1968 y 1971, el debate sobre el rol del intelectual en la sociedad era central dentro y fuera de Cuba. VLL era muy a menudo víctima de ataques, incluso ataques físicos, por personas que daban su aprobación a Fidel Castro y su política.¹⁵

Entre los críticos literarios, especialmente Angel Rama y Carlos Rincón, se ve un cambio de actitud con respecto a VLL entre 1971 y 1972. Discuten los problemas de los principios críticos de dos largos ensayos escritos por VLL antes de 1971, uno sobre *Tirant lo Blanc* y el otro sobre García Márquez, sobre los que hacen algunas críticas válidas. Sin embargo, a pesar de las observaciones y clarificaciones valiosas, los artículos son duros, poco amistosos y antagónicos. Sin duda están condicionados por el *clima* creado por el *Caso Padilla*.

15. Documentación sobre el *Caso Padilla* ver en Lourdes Casal (n.d.); *Vinduet*, 1969, Nº 4 y 1971, Nos. 3-4; Seymour Menton, 1978, pp. 136-155; Guillermo Cabrera Infante, 1981. Esta documentación muestra la repercusión que tuvo el *Caso Padilla* a nivel internacional: Vargas Llosa publicó el primer artículo sobre su desacuerdo con Fidel Castro en Lima en setiembre de 1968. En 1971, además de firmar las dos cartas públicas a Fidel Castro, mantiene correspondencia con Haydée Santamaría. En una carta con fecha 5 de abril de 1971, se retira del consejo editorial de la *Casa de las Américas* del cual había sido miembro desde 1965. Además, en enero de 1972, no acepta visitar Cuba como conferenciante. La respuesta de Haydée Santamaría, fechada en La Habana el 14 de mayo de 1971 y publicada por la *Casa de las Américas*, Nº 67, pp. 140-142, da una buena idea del 'clima' en el cual se encontraba Vargas Llosa, luego de la primavera de 1971.

Un ejemplo del debate sobre el rol de la intelectualidad en la sociedad se puede encontrar en Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, 1970.

En agosto de 1971, en una conferencia llevada a cabo en Huampani por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, se pudo observar fácilmente las actitudes antagónicas hacia Vargas Llosa.

Ese mismo otoño, Mario Vargas Llosa debía asistir al Segundo Encuentro de Narradores Peruanos en Cajamarca. Había sido una *estrella* en el primer Encuentro en 1965 en Arequipa. No se presentó. Ese mismo otoño, recibió una recepción áspera y poco amistosa en el Festival del Teatro en Manizales, Colombia.

En los setenta, parecen continuar el camino trazado por José Miguel Oviedo luego de la publicación del ensayo de VLL sobre Flaubert, Carlos Peregrín Otero y Malva E. Filer. Presentan un informe positivo y simpatizante de los puntos más importantes de la teoría de VLL y de su teoría aplicada a algunos de los novelistas y novelas favoritas seleccionadas por VLL.¹⁶

La dureza de la crítica adversa y el clima hostil de las opiniones en contra de VLL pueden indicar la irritación e incluso la sorpresa de parte de los observadores y críticos que estaban en contra de él. A pesar de lo clara y simple que parezca la teoría de la novela presentada por VLL, como en la descripción hecha por José Miguel Oviedo, los procedimientos estilísticos que utiliza, a saber la contradicción, la paradoja, la metáfora, etc., sirven —al mismo tiempo— para crear un amplio espacio para la ambigüedad que deja al lector en la necesidad de una interpretación y de una clarificación. Igualmente, y de manera más interesante, deja al autor, así como a los críticos, con un amplio espacio de libertad para cambiar las interpretaciones de acuerdo a los cambios en las circunstancias, un plano en el que los críticos pueden hacer sus interpretaciones. Mi impresión es que las ideas y las opiniones expresadas por VLL en los materiales utilizados en este trabajo, constituyen un punto de vista coherente del autor y de su posición como intelectual en relación a la sociedad. Es decir, en el sentido que a través de la repetición, reformulación, contradicción, paradoja, metáfora, ambivalencia y ambigüedad, presentan una defensa de la libertad e independencia del escritor en relación a la política, moralidad y fe. Como esta libertad e independencia son centrales, la elección de la categoría literaria o forma es una elección condicionada por la necesidad del autor de una realización óptima de la libertad que defiende la teoría.¹⁷

16. José Miguel Oviedo, 1971; Carlos Rincón, 1971; Angel Rama, 1972; Carlos Peregrín Otero, 1976; Malva E. Filer, 1983; Mario Vargas Llosa, 1969, 1971 y 1975.

17. Angvik (1972) discute este punto. Es la única descripción y evaluación de esta implicación sobre las *aperturas* en la teoría.

VARGAS LLOSA COMO CRITICO DE LA FICCION HISPANOAMERICANA

Existe un nutrido conjunto de críticas de valor de las novelas de VLL y varias críticas que hacen referencia y describen su teoría de la novela. Lo que es común en Rincón, Rama, Filer y Peregrín Otero es que todos se concentran en ensayos escritos por VLL sobre sus novelas/autores favoritos que forman parte de la *tradición* y son los *pocos seleccionados* que merecen la aclamación crítica. Sus ensayos no son precisamente crítica literaria. Son, más bien, ejercicios prácticos de la aplicación de una teoría personal a trabajos de otros autores y, como tales, revelan la aplicabilidad y las debilidades latentes en la teoría. Son de mayor interés, sin embargo, para la aclaración de las teorías así como de la práctica crítica de VLL, los ensayos en los cuales aplica su estética a otros autores y novelas además de los *pocos seleccionados*.

Lo que en teoría resulta interesante y estimulante se convierte en una práctica problemática y crítica cuando las jerarquías de valores de VLL se vuelven evidentes y explícitas en la crítica. Estas actitudes críticas se pueden observar en sus ensayos literarios y en sus reseñas de libros durante los años 60 y 70. Resurgen en los 80 en el debate con Günther Grass que se inicia en una reunión del Pen Club en enero de 1986. Al centro de los problemas críticos que observamos, encontramos en estas afirmaciones, los puntos que emergen en el debate sobre el rol del intelectual en la sociedad durante el período 1968-1971¹⁸

En la teoría, VLL muestra una gran comprensión por las formas y expresiones literarias, mientras que en la práctica, como crítico de novelas hispanoamericanas, toma una postura exclusivista y rechaza muchas de las formas literarias que contribuyen a la creación de la variedad y complejidad. Al leer y evaluar la narrativa hispanoamericana contemporánea, VLL basa su método en la exclusión y no en la inclusión. Esta exclusividad parte de la presuposición que su tipo de novela es la *buena*, a la que a menudo hace refe-

18. Mario Vargas Llosa, C., 1979, Nos. 556, 558 y 562; Mario Vargas Llosa, Oscar Collazos, Julio Cortázar, 1970; Q., N° 42, pp. 76-86, para una presentación de la controversia Grass-Vargas Llosa.

rencia como *la literatura, la novela, el arte, etc.* Desde esta cima se construyen las jerarquías de la pirámide.

En un artículo titulado *Primitives and Creators*, los autores denominados *creadores* escapan de la crítica y son tratados, más bien, apologeticamente, siempre de manera benévola y exclusivamente comprensiva y sus cualidades positivas son elogiadas altamente. Estos son los *pocos seleccionados* de distintos países hispanoamericanos. Se les presenta como los hacedores de la *tradición hispanoamericana*, en la cual VLL incluye a muy pocos y de la cual excluye a muchos. El único novelista peruano que merece ser incluido es José María Arguedas (1911-1969), pero la aclamación del crítico se basa principalmente en *Los ríos profundos*. En su más largo ensayo hasta ahora, sobre García Márquez, observamos a VLL en el trabajo como crítico de uno de los *pocos seleccionados*. Ahí vemos al novelista buscando sus ideas, ideales y normas en las obras del escritor colombiano, y encontrando su propia imagen del *buen* novelista y de la *buen* novela reflejada en los cuentos y novelas publicados por García Márquez. VLL se presenta de acuerdo a algunas normas implícitas o estándares del *buen lector*. Este ideal parece ser el de un *lector sumiso* quien se entrega a la novela y queda sumergido en el proceso de la lectura como una experiencia similar a la contemplación del universo y el poder creador de Dios. El grave problema de este tipo de experiencia y apreciación literarias es que puede resultar siendo impresionista y subjetiva, incluso si se presenta en la forma de un metalenguaje crítico que es elegido eclécticamente de una gran variedad de escuelas de crítica literaria.¹⁹

19. Mario Vargas Llosa, 1968, Londres.

La misma actitud *sumisa* está presente en los ensayos sobre *Tirant lo blanc* y sobre Flaubert. Los problemas en Vargas Llosa sobre la crítica *subjetiva* vs. *objetiva* y la elección de términos críticos y metalenguaje, han sido descritos por Carlos Rincón (1971). Sin embargo, Rincón, a su turno, parece tener propensión en contra de Vargas Llosa, como para poder juzgarlo y evaluarlo objetivamente. Los *'creadores'* eran: Jorge Luis Borges (1899-1986), Argentina; Alejo Carpentier (1904-1980), Cuba; Juan Carlos Onetti (1909), Uruguay; José Lezama Lima (1910-1976), Cuba; José María Arguedas (1911-1969), Perú; Julio Cortázar (1914-1984), Argentina; Juan Rulfo (1918-1986), México; Carlos Fuentes (1929), México; Gabriel García Márquez (1928), Colombia.

Los *creadores* han sido seleccionados de una multitud de novelistas y escritores que han sobresalido en diferentes momentos en el tiempo, en diferentes países, en variados géneros y subgéneros, con estilos e intenciones personales que han llamado la atención y el interés de críticos literarios e historiadores de Hispanoamérica y del resto del mundo. No se puede esperar, por supuesto, que un artículo corto en una revista literaria incluya todo. Sin embargo, las exclusiones del canon de VLL parecen ser patriarcalmente injustas, ya que no incluye a ninguna mujer escritora de Hispanoamérica y contemporánea entre aquellas que merecen un juicio positivo.

En *Primitives and Creators*, VLL presenta su visión del desarrollo de la novela hispanoamericana desde José Joaquín Fernández de Lizardi (México, 1776-1827), por Jorge Isaacs (Colombia, 1837-1895), a Alberto Blest Gana (Chile, 1830-1920) y Ricardo Palma (Perú, 1833-1919). VLL caracteriza su trabajo como un *fenómeno derivativo*. Sus objeciones mayores son formales en el sentido que las novelas no tienen "suficiente poder de persuasión verbal para dejar en el lector la impresión de una creación autónoma" y "carecen de un punto de vista propio". Por lo tanto, "nos dicen más sobre lo que el autor leyó que sobre lo que vio, más sobre los vacíos culturales de la sociedad que sobre sus problemas concretos". Estos son comentarios negativos dado que VLL parte que *todas las novelas son autobiográficas y provienen de demonios* personales. No considera, sin embargo, aspectos relevantes como son el género y el subgénero, así como la situación de los escritores en las estructuras socio-económicas de sus respectivos países y en su tiempo. Una crítica literaria europea, Jean Franco, ha caracterizado la situación hispanoamericana de 1840 como *desastrosa*: "casi en todas partes del subcontinente se presentaba un espectáculo de guerra civil, violencia o dictadura". Continúa diciendo que esto llevó a los pocos escritores e intelectuales a "ser dejados de lado o a ser empujados a pelear. Quejas sobre la imposibilidad de hacer arte abundaban a comienzos del siglo XIX". Es necesario ver la responsabilidad del individuo escritor/intelectual en un contexto más amplio. Es necesario enfatizar que una de las condiciones dadas por VLL para la posibilidad de *buenas* novelas, es decir, la libertad del es-

critor para elegir el escribir como su *vocación* y dedicar toda su energía y vida a cultivar la literatura, no estaba dada para la mayor parte de los escritores de esa época. No fue sino hasta el comienzo de este siglo, con el movimiento *modernista*, que notamos el comienzo de una posible emancipación de los escritores con el fin de establecer un *gremio* de profesionales que reclaman reconocimiento social y político, así como remuneración e independencia económica.²⁰

Igualmente problemático es el recuento de VLL de una larga serie de novelistas hispanoamericanos de finales del siglo XIX y principios de nuestro siglo. Sus trabajos son calificados de *primitivos* y, otra vez, las objeciones son primordialmente de carácter formal, como por ejemplo en el siguiente comentario: "el autor interfiere y aventura sus opiniones en los personajes no prestando atención a la noción de objetividad en la ficción; pisoteando (sic) de ese modo, los distintos puntos de vista", por lo que "el autor no intenta mostrar sino demostrar".

Pero la demanda por una *novela objetiva* es, históricamente, una evolución relativamente reciente. Ha habido, históricamente, diferentes tendencias y períodos en el desarrollo de la literatura hispanoamericana como normalmente han sido entendidos y descritos, como por ejemplo por Fernando Alegría. Los autores clasificados por VLL como *primitivos* han reclamado y continúan reclamando su derecho a ser atendidos, sin hacer caso al importante *boom* de la ficción hispanoamericana de los 60. Ellos, también, fueron parte, nacionalmente e internacionalmente, de un *boom* en su propio tiempo. La nueva novela hispanoamericana representada entre otros por VLL y sus *pocos seleccionados* es, desde esta perspectiva, uno de los últimos *booms* en una cadena de *booms* de la novela hispanoamericana que fueron experimentados en diferentes momentos de la historia de la cultura y literatura hispanoamericanas.²¹

20. Mario Vargas Llosa, 1968; Jean Franco, 1970, pp. 12-13.

21. Fernando Alegría, 1974.

Jean Franco demuestra cómo muchos de los autores considerados por Vargas Llosa se escapan a ser incluidos en una sola categoría crítica. En cambio, son considerados como estructuras complejas bajo una variedad de categorías.

Otro problema no tocado directamente por VLL es el problema de la existencia de literaturas nacionales en Hispanoamérica. Describir el desarrollo de la novela latinoamericana, o parte de ella, como si fuera un todo coherente constituye una postura problemática. Plantea innumerables preguntas al estudioso de literatura sobre la teoría y la metodología. Resulta ser un problema, sobre todo, cuando los críticos declaran la existencia de una literatura chilena, peruana, colombiana y mejicana. Aún más cuando algunos insisten en la existencia de *literaturas* mejicanas o peruanas, porque observan la existencia de *naciones* y no de *una* sola nación dentro de las fronteras de estos países. Esta posición colinda con los conceptos de *mexicanidad*, *argentinidad*, etc. en los cuales las literaturas nacionales son importantes para el establecimiento de una imagen con características nacionales diferentes de las otras naciones y culturas.

Si bien la mayor parte de la crítica de la novela *primitiva* parece ser formal y estética, VLL también discute sobre el contenido de las novelas. En realidad nos encontramos con otro tipo de exclusión, la exclusión de la novela *comprometida*, el novelista *comprometido* y, especialmente, el *realismo socialista*. Los revolucionarios militantes y los líderes revolucionarios, dijo VLL en París en 1970, piensan que un escritor puede transportar sus convicciones políticas en una forma coherente y lógica a sus trabajos de literatura. Ellos, por lo tanto, proponen ciertas reglas y normas para la creación artística y literaria. Estas reglas y normas, según VLL, pretenden eliminar la espontaneidad de la creación literaria, "factor que puede intervenir y contradecir las ideas ortodoxas revolucionarias sobre el progreso y el cambio". El *realismo socialista* es, en su opinión, un ejemplo de la tentativa de resolver el problema de un posible divorcio entre el hombre de izquierda y el escritor y proponer la unión entre los dos. También considera que los resultados han sido deplorables en el caso del *realismo socialista*.²²

Hemos observado anteriormente cómo VLL establece su set de *reglas y normas* flexibles para su propia producción literaria. Como crítico de otros novelistas, sus *reglas y normas* no dan cabida a la relatividad, ni la flexibilidad, ni con-

22. Mario Vargas Llosa, 1970; Ricardo Cano Gaviria, 1972.

cede calidad o valor alguno a los subgéneros que rechaza. En este tipo de crítico hay un rechazo dogmático de la totalidad de una larga serie de novelistas y novelas de Hispanoamérica y otros lugares. VLL no muestra inclinación a considerar las posibilidades de que el *realismo socialista* pueda ser una tendencia en un proceso evolutivo sobre un período de tiempo.

La oposición entre crítica de contenido y crítica formal está igualmente presente en el rechazo que VLL hace de otro subgénero de la novela al cual denomina la *pseudonovela*. Estas son las novelas *folklóricas* o *pedagógicas* que pretenden ser *testimonios objetivos* de la realidad. Estas no son vistas como *literatura* porque carecen del *elemento agregado* que le da a la obra autonomía, vida propia. Los escritores mencionados como representantes de este tipo de trabajo son Oscar Lewis y Miguel Barnet. Sus trabajos son, según VLL, valiosos en su comparación con la realidad pero no son *literatura*. Están, en realidad, subordinados a la realidad y esto es contrario a lo que ocurre en una *obra de literatura*. La *pseudonovela* de VLL es aquella novela denominada comúnmente la novela *sociológica* o *antropológica*. Un caso temprano es Ricardo Pozas Arciniega, y ha sido desarrollada por Oscar Lewis y Miguel Barnet y otros escritores en Perú, Bolivia y Guatemala. La intención de Oscar Lewis y Miguel Barnet, es decir su objetivo principal —que yo sepa—, es dar una representación auténtica de y por las personas comprometidas en el experimento. Por lo que el *elemento agregado*, utilizando por un minuto el término de VLL, no le pertenece ni al antropólogo ni al sociólogo. El estudioso se *retira* y deja el campo libre al narrador quien puede *colorear* la narración con su visión del mundo, del hombre y de la literatura. Este subgénero ha sido tratado de manera más positiva por críticos e historiadores literarios. Seymour Menton sostiene que por lo menos dos libros de Miguel Barnet han sido tan importantes en el desarrollo de la novela cubana como los trabajos de José Lezama Lima.²³

23. Ricardo Cano Gaviria, 1972, p. 52; Oscar Lewis, 1959 (traducción española, 1961), pp. 16-32; Miguel Barnet, 1970, pp. 125-150; Seymour Menton, 1978, p. 90.

VLL parece dejarnos, entonces, con cuatro tipos de novelas realistas: la *creativa*, la *derivativa*, la *primitiva* y la *pseudonovela*. De estas categorías sólo una merece la más grande ovación y es situada en la cima de la pirámide jerárquica. La crítica de VLL rechaza la pluralidad heterogénea en el desarrollo y situación presente de la ficción hispanoamericana. Por exclusión y limitación solo un subgénero es elegido como *literatura*, como *novela* y como *arte*.

Luego de rechazar aquellos subgéneros que normalmente están asociados con el compromiso, VLL afirma que toda la "*literatura buena es revolucionaria*" y que toda "*la literatura buena favorece el cambio, el progreso, lo que es humano*".²⁴

Parece haber dos problemas de claridad en la afirmación. Primero está la *literatura buena* que en apariencia es un término amplio y general. Sin embargo, está en realidad limitada a la novela *creativa* cultivada por VLL. Segundo, está el término *revolucionario* que es un término socio-político con implicaciones radicales y se refiere a la transformación radical de la sociedad. VLL, sin embargo, califica al término con palabras como *cambio*, *progreso* y *lo que es humano*. El término *revolucionario* se convierte, entonces, en relativo, en apolítico y en abierto a redefiniciones y reafirmaciones, las veces que el novelista lo encuentre necesario.

En nuestro autor, entonces, hay una necesidad de defender su obra como *revolucionaria* pero, más importante aún, hay una necesidad de defender la libertad y la independencia del escritor, de su profesión y de su vocación, en cualquier tipo de sociedad posible. VLL también reclama para él mismo esta libertad e independencia cuando asume el rol de lector de la literatura y de crítico literario. En una declaración de 1972, hace una distinción interesante entre el *crítico crítico* y el *crítico practicante*. El primero debe aspirar a la objetividad, mientras el segundo, el caso del autor-crítico, está libre a ser subjetivo en sus juicios y evaluaciones.²⁵

24. Ricardo Cano Gaviria, 1972, p. 52.

25. Ricardo Cano Gaviria, 1972, pp. 22-25.

En 1971, Carlos Rincón publicó un artículo crítico sobre las implicancias teóricas y metodológicas del artículo *Tirant lo Blanc* de

Esta es una distinción interesante porque conscientemente reduce la importancia del *lector implicado* de sus novelas y conscientemente reduce el rol del *crítico crítico*. Al mismo tiempo, se acuña a sí mismo el término de *crítico practicante* llenándolo con toda la libertad e independencia que pueda necesitar para ser subjetivo como lector y crítico de literatura. Hay una fuerte defensa de la subjetividad en el escritor cuando actúa como crítico de literatura. Esto, definitivamente, sitúa al escritor en una posición muy especial y selectiva en relación a otros críticos y lectores de la literatura, los que serán relegados a posiciones secundarias y terciarias en la jerarquía de lectores y críticos. Esta posición especial del autor, la novela y el crítico-escritor es la que VLL se reserva para sí mismo y unas pocas otras personas.

CONCLUSION

Este trabajo ha señalado algunos de los elementos centrales de la teoría de la novela de VLL y algunos de los problemas de su aplicación a la crítica. Cuando VLL escribe sobre su propio trabajo como novelista y establece una teoría sobre su trabajo, resulta interesante e inspirador para el lector y el estudiante de literatura, como una introducción a su método de producción, como lo ha observado la mayoría de los críticos. Por otro lado, cuando aplica su teoría a la crítica de trabajos de otros autores, se encuentra en la necesidad de distinguir por lo menos cuatro categorías de novelas "realistas" y por lo menos dos categorías de críticos, y dos conjuntos de normas para la práctica crítica. Generalmente reserva para el autor un grado máximo de libertad que no está disponible a otros entes. Este concepto corresponde a su idea central del que impregna todo el corpus de su obra teórica. Desde esta posición elevada, los novelistas y las novelas y las épocas y los movimientos son evaluados de una manera que sirve, otra vez, para presentar sus nove-

Mario Vargas Llosa. En 1972, Angel Rama publicó un artículo criticando a Mario Vargas Llosa como crítico literario de Gabriel García Márquez. Es posible entonces, que la distinción introducida por Mario Vargas Llosa en 1972 haya sido provocada por una crítica fuerte y adversa.

las favoritas en una categoría superior como *buena* literatura. Con la falta de flexibilidad, y la subjetividad y crítica impresionista que le siguen, no hace justicia a épocas, géneros, novelistas y novelas que colaboran a crear y presentar la ficción hispanoamericana como un conjunto de tradiciones heterogéneas y complejas, pero sí se reserva un lugar privilegiado, independiente y supremo a sí mismo.

Universidad de Bergen, Noruega
(Traducción al español: Ana María Escobar)



POEMAS / ANTONIO CISNEROS

REQUIEM (4)

*Sea este cordero a la norteña
alegre y abundante
como los bares el viernes por la noche.*

*Siempre esté con nosotros, es decir
en nuestro corazón
pero también en nuestro calmo vientre.*

*Compasivo y sabroso sepa ser
en el lecho de muerte,
donde cesan la gula y la memoria.*

*Sea el cordero
símbolo y consuelo. Agnus Dei.*

*Sea eterno el cordero
con sus papas doradas partidas en mitad.*

*Mas no se tenga
por cosa de comer o digerir.*

*Sea sólo un farol, una bengala
en medio de los fondos submarinos.*

*Algo en la mano para esa travesía
tan oscura y feroz como un mandril.*

LAS ESTACIONES

1. PRIMAVERA

*Cuando lleguen los tiempos
de la fiebre del oro, qué felices
seremos los pastores.
Sin tormentas de arena.
Prósperos en el comercio del tocino
de fina calidad
y bajo precio.
Inmortales seremos los pastores.
Admirados.
Hasta el fin de los siglos.*

2. VERANO

*El jugo de naranja era tan rojo
como el casco de un barco.
El jugo de naranja que bebiste
en pleno malecón
el mismo día
que el mar se retiró
40 millas
antes de desplomarse.*

3. OTOÑO

*Amo la soledad de estos parajes,
los bien cocidos alimentos
que no he de compartir.
Aleluya.
Es la hora
en que el ferry de Dover
se aproxima a Calais
bajo un cielo sin aves.
La hora en que el océano
carece de importancia.*

4. INVIERNO

*Es el aire
lila y helado, revuelto
por la proa del avión
que avista el aeropuerto
ya repleto
de luces y animales.
El aire de Ayacucho.
Ningún otro.*

FUNERALES EN LA CASA DE TE DE YUTAI EN PEKIN

Para Kike Polanco

*Las ofrendas son tiras de papel con un par de ideogramas
pintados en rojo (o a lo sumo en azul).*

*La caligrafía es variable según las latitudes y linajes. Pero
a la larga depende de la cambiante mano de los dioses.*

*(Por lo que Mao Tse Tung desaconseja esta vieja escritura
a los jóvenes chinos).*

*El arco de la entrada debe ser brillante y verde como el
esmalte marino de los barcos o la puerta del cielo.*

*El zaguán más bien azul. Las columnas doradas. Los bra-
seros de bronce. La neblina muy baja y principal.*

*En las mesas de palo los borrachos alegres y letrados
adivinan su suerte con las tablas del templo de
Kon Li. Y entonan rancheras mexicanas.*

*Sólo duerme la grulla. Tensas son las fronteras entre
el ocaso y el apogeo de la noche oscura.*

*Es cosa de picar las tiras de papel (billetes de 100 yuanes)
y dispersarlas por todo el pabellón.*

*Sobar el cerdo de Indias en la frente de cada parroquia-
no. Ofrenda de difuntos.*

*Los responsos pintados en el techo de la casa de té. Pas-
to de las arañas sigilosas.*

*Las columnas doradas, las rancheras. Beben y lloran por
sus muertes en vida.*

*Caen los papelitos recortados como copos de nieve o el
polvillo de las polillas muertas.*

Caen sobre todas las cabezas.

*En la tensa frontera amarilla y morada igual que el aji
limo brilla Venus por un preciso instante.*

*Y luego el cielo negro de botellas se hunde en las venta-
nas, bufa y deambula como una res sin dueño.*

Brama en la casa de Yutai.

UNA VIEJA SERIE DE TELEVISION

*Si mi hija mayor ordeñara una vaca
y mi hija pequeña ordeñara una cabra
habría leche fresca y fino requesón
todos los días.*

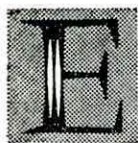
*Si mi mujer horneara pasteles de maíz
y calabaza y yo cortara leña
en el bosque vecino tendríamos comida
y un buen sol
contra el invierno
que hiela las colinas.*

*Seríamos felices correteando
detrás de las ovejas remedando
el canto del tordillo
y el zorzal felices celebrando
los sembríos azules
y el salto del salmón.*

*Si así fueran las cosas mi familia
sería otra familia:
ni más ni menos que la familia Ingalls,
y mi casa sería la casita
en la verde pradera.*

*Y no habría más muertos que los muertos
por dolor de costado
por vejez
o por las pestes
que nos envía Dios.*

EL ENCANTO DE LA INDECISION / FRANCO MORETTI



N las dos últimas décadas ha habido un cambio completo en la actitud dominante de la crítica marxista hacia el Modernismo. Esencialmente, las lecturas marxistas de la literatura de vanguardia se basan cada vez más en teorías interpretativas —el formalismo ruso, los trabajos de Bakhtin, las teorías del texto “abierto”, la de construcción— que, de una forma o de otra, pertenecen al propio Modernismo. Esta súbita pérdida de distancia ha desembocado inevitablemente en una suerte de círculo vicioso interpretativo. Pero lo que me parece más significativo aún es la transformación que ha ocurrido en el campo de los valores y de los juicios de valor, donde la más reciente crítica marxista no es más que una “apología” de izquierda del Modernismo. Si pensamos en los trabajos marxistas pioneros de Benjamín o Adorno, los alcances de este volatín cultural son evidentes. Benjamín y Adorno asociaban los textos “fragmentarios” con la melancolía, el dolor, la falta de defensas y la pérdida de la esperanza; hoy día, tales textos evocan los más exhilarantes conceptos de libertad semántica, destotalización y heterogeneidad productiva. En la deliberada oscuridad de la literatura moderna, Benjamín y Adorno vieron el signo de cierto tipo de peligro; hoy, se toma más bien como la promesa del juego de la libre inter-

pretatividad. Para Benjamín y Adorno el novelista clave del mundo moderno era, claramente, Franz Kafka; hoy, con la misma claridad, Kafka ha sido reemplazado por James Joyce, cuya obra es igualmente grande, pero ciertamente menos urgente y misteriosa.

En general, estoy de acuerdo con el énfasis en los elementos antitrágicos o no-trágicos del Modernismo. Lo que no me convence en absoluto, sin embargo, es la extendida idea de que lo que podemos llamar la dominante 'irónica' de la literatura modernista sea una forma de subversión de la visión del mundo burguesa moderna. Los textos 'abiertos' subvierten y contradicen las creencias organicistas, no hay duda sobre esto; pero falta ver si en el siglo pasado el marco conceptual hegemónico no había abandonado ya el organicismo y lo había reemplazado con la "apertura" y la ironía. Trataré de probar que en efecto tal es el caso y que, a pesar de que la ironía es un componente indispensable de una cultura crítica, democrática y progresiva, su versión Modernista tiene un lado oscuro con el cual no estamos lo suficientemente familiarizados, y que puede ser mucho más relevante para la cultura marxista que aquellos aspectos resaltados en el pasado reciente.

Comencemos con un pequeño clásico de la imaginación modernista (que creo se lo debemos a Lautréamont): el paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de operaciones. El Dadá, el surrealismo, Pound, Eliot y varios otros han producido incontables variaciones sobre este patrón básico que, sin duda, irónicamente niega cualquier idea de 'totalidad' y cualquier jerarquía de significados, dejando el campo libre para un juego interpretativo virtualmente ilimitado. Y sin embargo: ¿es ésta una imagen subversiva? Parecería que el sueño de Lautréamont fue compartido, no sólo por sus compañeros poetas, sino también por los propietarios de las primeras tiendas de departamentos. Describiendo sus vitrinas, D'Ávenel escribió en 1894 que "los objetos más disímiles se brindan apoyo mutuo cuando se colocan uno junto a otro". "¿Por qué es esto así?" se pregunta Richard Sennett, a quien le debo la cita. "El carácter de uso del objeto" responde "fue temporalmente suspendido. El objeto se convirtió en 'estimulante'; uno quería comprarlo porque tem-

poralmente se volvió inesperado, se volvía extraño".¹ Un objeto común transformado en algo inesperado y extraño: ¿No es ésta precisamente la desautomatización de la percepción cotidiana defendida por ese principio crucial del Modernismo, la *ostranenie* del formalismo ruso? ¿No es acaso también la técnica básica de la publicidad moderna, que despegó justo después de la edad de oro de los movimientos de vanguardia, y cuya tarea es la de imbuir a las mercancías de un aura estética sorprendente y placentera?

Estas son tan sólo afirmaciones locales, así que trataré de ampliar un tanto el campo de la investigación. A comienzos de siglo, Georg Simmel escribió un ensayo —“La metrópolis y la vida mental”— en el cual mantenía que el problema psicológico principal del habitante urbano se encuentra en “el rápido y continuo cambio de estímulos externos (...) la veloz progresión de imágenes cambiantes (...) lo inesperado de los estímulos violentos”.² En este texto típicamente modernista que es la metrópolis de Simmel, los estímulos pueden ser peligrosos, pueden ser chocantes, tal como dice Benjamin escribiendo de Baudelaire. Uno debe protegerse de ellos. Pero uno no puede hacerlo cegándose a ellos, porque ellos constituyen lo mejor que el mundo moderno puede ofrecer y sugerir: objetos que deben apropiarse, roles sociales que deben encarnarse, situaciones fascinantes que deben experimentarse.

Uno debe entonces ver y no ver, aceptar y desconocer al mismo tiempo. Es un predicamento contradictorio, y para hacernos “sentir como en casa” en la metrópolis burguesa —un sentimiento que está necesariamente cercano al meollo de lo que llamamos una “visión del mundo hegemónica”— tanto el estímulo externo como la percepción subjetiva deben poseer atributos peculiares, que, una vez más, resultan ser prácticamente indistinguibles de aquellos usualmente asociados con el Modernismo literario. En cuanto al estímulo, éste debe ser “evocador” más que “significativo”: debe ser lo menos determinado posible, y por lo tanto debe estar

1. Richard Sennett, *The Fall of Public Man*, Cambridge, 1976, p. 144.

2. Georg Simmel, ‘Metropolis and Mental Life’, en *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, Chicago, 1971, p. 325.

abierto a, o mejor aun debe producir una pluralidad de asociaciones tal que todo el mundo sea capaz de "encontrar algo" en él. Puesto de otra forma, debe centrarse en esa palabra —clave del Modernismo—: la ambigüedad. Por otra parte, lo que debe desarrollarse del lado del sujeto es la idea de que esta galaxia de asociaciones es valiosa *como tal*; no como un punto de partida hacia una elección definitiva —ya sea ésta la de un objeto específico, en publicidad, o una de carácter semántico, en la lectura de un poema— sino como un "campo de posibilidades" cuyo encanto consiste precisamente en su creciente irreductibilidad al campo de lo "actual".

La ironía romántica

La actitud irónico-estética, cuya mejor definición todavía se encuentra en una vieja fórmula: "la voluntaria suspensión de la descreencia", muestra cuánto de la imaginación modernista —donde, en efecto, nada es increíble— tiene su origen en la ironía romántica. Y la ironía romántica —tal como observa uno de sus más agudos críticos, Carl Schmitt, en *Politische Romantik*— es un marco mental que ve en cada suceso nada más que una "ocasión" para el libre juego intelectual y emocional, para una deconstrucción mental y subjetiva del mundo tal como es. Dedicada a la categoría de "posibilidad", la ironía romántica es por lo tanto incapaz de una decisión, y hasta hostil a cualquier cosa que se le parezca. Pero la decisión —dejando de lado el desarrollo reaccionario de este concepto por Schmitt— es inseparable de la praxis y de la historia. Decisiones deben tomarse todo el tiempo; inclusive, paradójicamente, para asegurar la existencia del reino de la posibilidad y de la indecisión al cual tanto el Romanticismo como el Modernismo le han conferido un significado central. Para poder convivir con esta paradójica coexistencia de la decisión y la indecisión, la literatura moderna ha desarrollado una de sus más poderosas metáforas, de la cual ahora esbozaré brevemente tres diferentes etapas.

En el primer capítulo de *La Peau de chagrin* de Balzac el héroe acaba de perder sus últimos francos en la ruleta. Esta noche se va a arrojar al Sena, y mientras tanto vagabundea por una tienda de curiosidades, mucho más que eso real-

mente, digamos algo : mitad de camino entre el Louvre y Bon Marché. Está hechizado por la heterogénea, casi surrealista colección de objetos que lo rodean. Su imaginación se sobresalta en una ensoñación perfectamente romántica y, de repente, su sueño se hace realidad gracias a esa metáfora que he anunciado: el pacto con el Diablo. El Diablo es un personaje altamente popular en todas las culturas, así que no voy a tratar de criticarlo, pero simplemente anotaré el precio del pacto. "¿Y cuál será mi servicio?", pregunta el Fausto de Goethe; y Mefistófeles: "El tiempo es largo; no necesitas insistir". El tiempo es largo: más de un siglo más tarde, el Mefistófeles de Thomas Mann hará eco de esta frase: "Vendemos tiempo (...) es lo mejor que tenemos para ofrecer..." (*Doktor Faustus*, cap. 25).

Vendemos tiempo: y también lo compramos. Lo que ocurre es que Fausto y Mefistófeles, por así decirlo, intercambian tiempos: para Fausto, las ilimitadas posibilidades del futuro; para Mefistófeles, no la eternidad (el alma de Fausto, al final, irá al Cielo) sino el presente. La frase que acabo de citar —"El tiempo es largo; no necesitas insistir"— no difiere el pago de Fausto: lo sanciona. Precisamente al no preocuparse "por el presente", Fausto termina rindiéndose completamente a Mefistófeles. En Goethe, entonces, el tiempo se escinde: está el tiempo de Fausto, dedicado a experimentos y exploraciones, siempre pleno y espléndidamente a la vista; y está el tiempo de Mefistófeles, casi siempre invisible, pero dedicado precisamente a aquellas despiadadas acciones que son necesarias para realizar los deseos y visiones de Fausto, acciones, sin embargo, de las que Fausto prefiere mantenerse al margen. "No te crítico el placer/de mentirte a ti mismo con moderación" es la respuesta veraz y sarcástica de Mefistófeles a Fausto en la crucial escena de la tragedia de Gretchen (y un intercambio similar ocurrirá otra vez en el episodio de Filemón y Baucis).

Uno de los resultados importantes del pacto es entonces un creciente sentido de irresponsabilidad de parte de Fausto: el goce de "todos los tesoros de la tierra" desconectado, aunque no completamente, del conocimiento de lo que es necesario para su producción: "Ante castos oídos uno no puede nombrar/lo que corazones castos no pueden olvidar".

Es claro que el asunto de la decisión aquí no ha sido borrado sino más bien encargado a alguien que, como el Diablo, actuará de manera inescrupulosa. La decisión no ha sido eliminada: eso no puede ocurrir. Se ha vuelto mucho más cruel, precisamente porque Fausto se la ha dejado a Mefistófeles; pero también se ha vuelto menos visible, y casi es posible no sentir su peso.

En nuestro segundo texto —*L'education sentimentale* de Flaubert— Mefistófeles se ha convertido en un diablo escondido. Frédéric Moreau ya goza los dones tradicionalmente ofrecidos por Mefistófeles —juventud, belleza y dinero— sin tener que firmar ningún contrato. Un viejo tío rico muere, y ya está: en realidad no hay ninguna responsabilidad de parte de Frédéric. La distribución del poder social es el producto de un mecanismo enteramente autónomo que, por lo mismo, es completamente impredecible. El curso de la historia no es contradictorio y cruel (como en Goethe) sino inescrutable y errático. Potencialmente, es más catastrófico, pero se ha vuelto tan remoto que Frédéric puede verlo —y de hecho lo ve, en los primeros días de la revolución de 1848— simplemente como un espectáculo para ser contemplado.

La actitud estética hacia la vida y la historia es la clave de otra novedad en la obra de Flaubert. El dinero deja de ser el medio por el cual se satisface el deseo, como Marx señaló que ocurría con el Mefistófeles de Goethe. En *L'education sentimentale* el dinero es deseable porque permite, no la satisfacción, sino la postergación. Ahora que es rico, Frédéric puede finalmente gozar de sus sueños como sueños: ya que sabe que puede realizarlos cuando quiere, no hay necesidad de hacerlo ahora: "Y de hecho habrá tiempo (...) Y tiempo aún para cien indecisiones, Y para cien visiones y revisiones..."

La vida de Frédéric es en realidad un monumento a la indecisión irónica: tanto que se las ingenia para permanecer indefinido aún en esos años cruciales —entre 1848 y 1851— cuando todo el mundo debe tomar partido. Tal vez recuerden la última página de la novela: "lo mejor" dice un envejecido Frédéric a su amigo de toda la vida, Deslauriers, fue la huida del burdel, en la temprana adolescencia, cuando "la sola visión de tantas mujeres, todas a su disposi-

ción" paralizó la capacidad de tomar una decisión en Frédéric. Lo mejor fue una experiencia que, no habiendo ocurrido, puede ser reexperimentada de forma completamente libre y subjetiva. El encanto romántico de la indecisión ha encontrado su más adecuada expresión temporal: ya no el violento deseo de Fausto por el futuro, sino la ensoñación, que puede manejar libremente pasado, presente y futuro. La escisión en dos tiempos diferentes y dos vidas paralelas, ha dado un paso adelante.

El flujo de conciencia

La ensoñación es el meollo del "simple" flujo de conciencia de Bloom en el *Ulysses*, que es nuestro tercer texto. El flujo de conciencia, lo sabemos, trata no con el consciente sino con lo que usualmente llamamos pre-consciente, que contiene los innumerables "yos posibles" de cada individuo: lo que él/ella quisiera ser pero que, por cualquier razón, no es. Desde este punto de vista, la ensoñación de Bloom completa la separación entre tiempo "objetivo" o "público" y su versión "subjetiva" o "privada". Este último, como es obvio, se considera ahora el más interesante de los dos: la vida como "actualidad" se ha vuelto mucho menos significativa que la forma paralela de vida, la vida como "posibilidad".

Pero la innovación más significativa y más típicamente modernista de Joyce se encuentra en el hecho de que ha logrado romper la conexión entre "posibilidad" y "ansiedad". La conexión todavía era fuerte en Goethe (en el juego entre *streben* y *Sorge* en el Fausto), en Kierkegaard, y en esa gran y dolorosa exploración de la segunda vida posible que fue la novela de adulterio del XIX (de la que Flaubert fue, predeciblemente, el maestro). En el *Ulysses*, el adulterio se ha convertido en un pasatiempo inofensivo, y aun los más extremos experimentos de su imaginación modernista pueden producir estupefacción pero ya no amenaza.

¿Cómo es que ocurrió esta desconexión entre "posibilidad" y "ansiedad"? El remarcable debilitamiento de los sentimientos de culpa que ha ocurrido en nuestro siglo es, sin duda, parte de la respuesta, pero quizá también algo más ha entrado en juego. Las "posibilidades" de una "segunda" vida producen ansiedad porque constituyen un reto a lo

“real”, y fuerzan a todos a repensar sus “primeras” vidas. La imaginación, por así decirlo, fue tomada muy en serio: al tiempo que era una promesa también era una amenaza. Esto generó una buena dosis de incomodidad —y de ansiedad y de culpa también— pero precisamente porque los productos de la imaginación eran una fuente de inspiración y de transformación para la “primera” y “actual” vida del hombre y la mujer.

Es esta retroalimentación la que ha dejado de funcionar en nuestro siglo. La imaginación modernista se ha vuelto inmensamente más irónica, libre y sorprendente de lo que fue en el pasado, pero al precio de dejar a nuestra “primera” vida completamente huérfana de estas cualidades. Desde este punto de vista, el Modernismo aparece una vez más como uno de los componentes cruciales de la gran transformación simbólica que ha tenido lugar en las sociedades occidentales contemporáneas: el significado de la vida no se busca más en el dominio de la vida pública, la política y el trabajo; ha migrado al mundo del consumo y de la vida privada. Esta segunda esfera se ha vuelto increíblemente más prometedora, excitante y libre y es dentro de sus fronteras que podemos regocijarnos en nuestras interminables ensoñaciones. Pero son simétricas en efecto, le deben su existencia misma a la aburrida y ciega indiferencia de la vida pública. Las ensoñaciones —aún las más subversivas— en realidad no tienen ningún interés en cambiar el mundo, porque su esencia consiste en correr paralelas a él; y como el mundo es una mera “ocasión” para su desarrollo, puede muy bien quedarse tal como está. El Romanticismo, observa Carl Schmitt, se las ingenió para coexistir con una serie de regímenes políticos y creencias: esto es mucho más cierto en el caso del Modernismo, cuya extensa gama de elecciones políticas sólo puede explicarse por su indiferencia política básica.

Existe una complicidad entre la ironía modernista y la indiferencia hacia la historia. Una de sus más perfectas expresiones se encuentra en la elección retórica de Joyce de reescribir lo que es prácticamente el mismo pasaje en dos o más estilos diferentes: un mecanismo enfatizado en varios capítulos del *Ulysses* y presentado en el texto como un todo. Casi nunca “motivada” (por la personalidad del hablan-

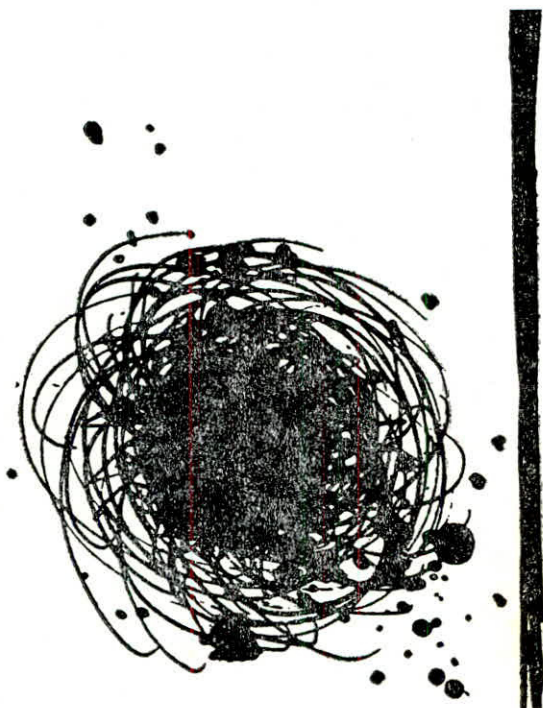
te, por ejemplo) esta técnica es presentada al lector como un penoso ejercicio de competencia literaria y, debemos añadir, de ironía literaria, ya que la raíz de la ironía se encuentra precisamente en la posibilidad de ver algo desde más de un punto de vista. Aun así, esta elección retórica tiene una consecuencia más bien evidente para nuestra percepción del tiempo y la historia. El estatuto de la historia en el *Ulysses* es intrínsecamente más bien bajo: para decirlo claramente, muy poco sucede en el libro. Pero más que eso, la multiplicidad de estilos en el *Ulysses* desvía nuestra atención de lo que está sucediendo y la dirige más bien a las varias formas en que podemos ver un suceso. Para usar términos corrientes de la narratología, Joyce radicalizó esa tendencia narrativa que consiste en sobredesarrollar el nivel del "discurso" a expensas de la "historia". Lo que es realmente significativo no es lo que sucede —la lógica de los sucesos y las decisiones— sino las inmotivadas y "libres" reacciones subjetivas a ellos. Y para poder ser enteramente libres, la historia debe ejercer la menor presión posible: si se mantiene inmóvil en eterna repetición —como será el caso en el *Finnegan's Wake*— tanto mejor.

Las novelas, por supuesto, pueden detener la historia pero no la Historia, y las formas en que nos representamos el movimiento Histórico son cruciales para el modelamiento de nuestra identidad. Una vez que la literatura de vanguardia abandonó la trama, el vacío fue inevitablemente llenado por un sistema paralelo —literatura de masas— que ha adquirido, inevitablemente también, una relevancia creciente. El atractivo de la literatura de masas es que "cuenta historias", y todos nosotros necesitamos historias: si en lugar de *Buddenbrooks* tenemos *The Carpetbaggers* entonces será Harold Robbins. Ciertamente no se trata de un progreso en nuestra percepción de la Historia, pero es un hecho que, en este siglo, las formas narrativas capaces de tratar con las grandes estructuras y transformaciones sociales han pertenecido casi siempre a los varios géneros de literatura de masas y, más extensamente, de cultura de masas.

Creo que la crítica marxista no sólo ha subestimado la relevancia de la cultura de masas en nuestro siglo, sino que ha sido ciega a sus sistemáticas conexiones con las experiencias de vanguardia. Si el estudio del Modernismo es

un estudio de la cultura moderna y de su papel en la Historia —y no sólo de una parte de ella— deberá darse cuenta de que el silencio del Modernismo es tan significativo como sus palabras, y que éste ha sido cubierto por otras, muy diferentes, voces. Finalmente, lo que un siglo de Modernismo nos ha enseñado es que la ironía, siendo, como es, un extraordinario logro cultural, debe recobrar cierto tipo de relación problemática con la responsabilidad y la decisión o, si no, deberá olvidarse por completo de la Historia.

(Traducción de Mario Montalbetti)



UNMSM

UN ESCANDALO EN BOHEMIA /
TRECE ESTROFAS DE COMENTARIO SOBRE EL
EQUILIBRIO, A PARTIR DE LA OBSERVACIÓN DE
UNA JARRA / MIRKO LAUER

*Las flores aglomeradas en ramos intentan decir algo;
allí donde los libros cuelgan con la lengua afuera,
la gravedad vacila en el imaginario filo de calor
y ondula jarra adentro. El horizonte al ras
es naípe tallado y carta barajada,
y el salto de agua cae por el brazo
hasta la mano que hiede a papel y suena a plasma.*

*Ni un susto sangriento la podría desviar de su caída
a través de los rigores de su desequilibrio.
En el trasluz de su flanco somorgujan crisantemos
explosivos,
alados y en el fondo benévolos, dispuestos a perderse
claridad adentro
hacia su esencial fragilidad de jarra,
bajo palos que relumbran de trece distintas maneras.*

*Los crisantemos son explosivos porque son ornamentales:
volverse añicos no los puede partir, no lo toleran su rígida
tensión,
su nuca anudada, su oreja de viejo prendida del asa
supernumeraria
que sostiene toda esa evidencia inestable desde la cónica
base.*

*Pero el agua vertida no lavará el asa rojiza,
la flor despeinada no alargará la tabla periódica de los
elementos.*

*Aprendamos a tiempo lo que nadie sospecha todavía:
sobre la mesa nada más peligroso y más certero
que las formas sutiles de lo obvio: el dulce centro espiral
del despionono
se ha enroscado en torno al polo nulo, y Yamamoto practica
un desensushi;
mientras el agua fuga en una dirección indiferente,
hacia la noche inconstelada del anticometa.*

*Ya arrancan hacia Nínive los carros de guerra de Sumer,
sobre los cuatro cascos desinflados, sobre los dobles aros
sin rachmones.
Henchidos de caballo y de león, pájaros tiznados cantan
arias de bario,
silenciosos madrigales de mercurio
anotados en sus libros transparentes. Avanzando
hacia vientos helados de Nínive, bajo ruedas dentadas de
Sumer,*

*al galope tártaro sobre la carne violeta de los crisantemos,
despertando al espíritu de una siesta exiliada de la realidad
imaginable,
mientras dura la higiénica tarde con su amor infantil
pinzipinzudo
y sus veintemil leguas de sueños bajo el agua que corre
intermitente, como tiempo que golpea sobre espacio
embrutecido
a boca de jarro.*

*La veo caer, la veo caer; zumban latosos sus trompos y
run-runes.
Vuela su canga letal por las alturas,
en el cristal de traslúcida bohemia
que es siempre el aire de otro lugar y de otro tiempo,
praderas de un no-decir reconocido
en el plagio del verso y en el núcleo espiral de la masacre.*

Ya parten hacia Ninive, etc., etc., etc.

*Mucus et culicunmustiis atre aqqe cuqqe manqqe
Que no quiere decir absolutamente nada,
en la hora de la reconstrucción transitoria de la fragmenteria,
bajo la secesión sin lacrimales de la
electroencefaloelefantiasis,
que saca manteca de su corazón interdisciplinario,
de sus dendritas quebrantadas,
hijas de la dura maternidad de un quechua personal que
nadie sabe.*

*Crisantemos a su seno compacto y lacustre,
a su crepúsculo pasado inadvertido,
a su hipnótico ramillete de rapiña, a su zona umbria
a hacer coles con las alas, a hacer salón lustroso con las
colas,
bordados de inconclusos manteles huancavelicanos,
con los destellos de quince mil zircones arracimados en la
pura,
la centelleante, la deslumbrante chafalonía.*

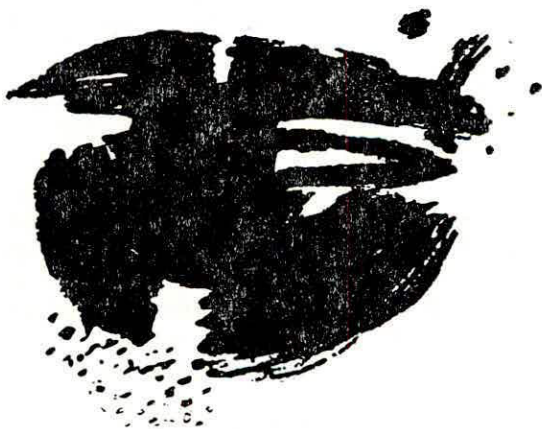
*Como anémonas en torno de su cuello,
la forma olvidada babea sobre la forma recordada.
Alzada del cieno caldeo como una sociedad sin nombre,
la jarra está volando de la fundación a la arqueología,
la horda dorada galopa haciendo clang sobre el mismo
golpeadero,
con cabezas de payasos entre los dientes,
y bajo los pies una tierra que se calienta, entre los
piramidones,
dibujando rugosidades fractales del paisaje cerebral
originario:
40 c. envueltos en un invierno enchichado de sangre
morada.*

*En el invierno de la página metropolitana cinco litros de
sangre centrífuga
se tambalean de idea en idea como de puerta en puerta,
en una ola más complicada que un gimnasio,
sostenida por extrañas nervaduras de panca,*

*por esa parte de lo obvio compuesta de cosas
incomprensibles,
de lugares perdidos bajo los afilados cuernos del monstruoso
felino,
bajo trompas de bicornios,*

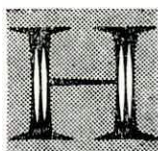
*ahora que empiezo a estar dos veces viejo,
y mi mano pesa sobre el mundo como la de un títere,
y la juventud va y viene a través de mí,
hecha un rígido torrente de Porfirio,
siento la luz suspendida en el trapecio de los prismas,
como la sombra detrás de la experiencia,
y advierto los gestos legibles como naipes maduros,
y empiezo a encontrarme con el poema.*

*Tengo miedo. Miedo por la jarra y por lo que contiene,
miedo al evidente escándalo en bohemia que no conozco,
mientras trato de acariciar un antepenúltimo corazón de mi
madre,
que se va formando, con lisura de pepa de lúcumo frotada
mientras sostengo un silencio frente a otro
en las tierras amargas del salmo número 137.*



UNA MINERVA EN RETIRO.

ENTREVISTA A JAVIER SOLOGUREN / H. H.



UESO HÚMERO: Javier, ¿cuál fue el comienzo del proyecto que después se convierte en "La Rama Florida"?

JAVIER SOLOGUREN: El comienzo del proyecto puede ubicarse a partir de la lectura de la primera antología de poesía española de Gerardo Diego. Al enterarme de que un poeta como Altolaquirre componía e imprimía los versos ajenos y los publicaba en su imprenta La Verónica. Me entusiasmé realmente ante esa posibilidad de que uno pudiera componer manualmente sus poemas y los ajenos, imprimirlos y hacerlos conocer. Pero eso quedó allí, pasaron los años, y en Suecia, en los años 50 se despertó nuevamente este deseo. Compré una maquinita, una Minerva accionada por palanca...

HH: ¿Cuánto costó?

JS: No recuerdo, pero no era nada caro, la tuve allí sin usar porque, en realidad, en Suecia una empresa de esa índole era lo menos indicado. No solamente por el problema del idioma y el de conseguir traductores de poesía precolumbina, que es lo que yo quería difundir allá: quería difundir la poesía quechua, la aymara, la guaraní, la azteca. Tenía algunos textos y no faltó una traducción de un *Canto a Netzahualcoyotl* hecha por un nahuatlista sueco. Las ediciones se iban a llamar El Canto Errante; después cambié

—todo esto era una cosa mental— cambién por La Rama Florida porque había visto en ceramios, en representaciones gráficas aztecas, que de la boca de ciertos personajes salía una especie de vírgulas, unas ramitas con flores, que eran símbolo de la palabra, del canto, de la poesía: entonces qué mejor que *La Rama Florida* para cubrir toda esta pequeña empresa de difusión de la poesía, ¿no?

HH: Y hablando de este nuevo tallo que le sale a la máquina, ¿la compraste nueva?

JS: La compré nueva, sí.

HH: ¿Qué máquina es?

JS: Es una Minerva. Son accionadas a mano, una palanca que se acciona con la mano izquierda, *presse à bras* dicen los franceses, prensa de brazo, con un disco entintador, dos pequeños rodillos y una rama (es decir el marco rígido donde se ajusta la composición) con superficie de impresión de medio oficio. Es una de las llamadas tarjeteras.

HH: ¿Allí, en la rama, iban los poemas?

JS: Así es. Coincidencia, ¿verdad? La rama florida.

HH: ¿De qué marca era esa prensa?

JS: Una Heidelberg. Una máquina de fabricación alemana, realmente muy primitiva, cercana a la que hace cinco siglos accionó Gutenberg, y con problemas de calibramiento bastante serios. Tuve que acudir a algunas personas para que me ayudaran con sus consejos técnicos, como Paco Campodónico. Me es muy grato recordar sus sugerencias para la elección de los tipos y también sus revisiones de la máquina cuando no imprimía parejamente: una parte acen-tuada y la otra pálida.

HH: Estábamos con tu máquina. . .

JS: Sí, sí, continuamos con la máquina. Es, como les cuento, una máquina sumamente sencilla, pero tiene la enorme ventaja, reconocida por tratadistas de estas cuestiones, de la flexibilidad en la composición, y las mismas, digamos así, imperfecciones, un poco en la estética zenista, acusan la perfección de un trabajo. Cómo en una cerámica zen, si fuera totalmente perfecta, no habría nada que indicara que hay algo que recuerda a la perfección. Entonces el artista deja una impronta, introduce cierto disturbio. ¿Qué cosa curiosa, no? Bueno, esto lo da la máquina, de todas maneras, ¿qué iba a hacer? ¿Tener la fría perfección de una offset

o de cualquier máquina impresora de los grandes establecimientos gráficos? Pues no. Esa flexibilidad, esa posibilidad de hacer que en el texto impreso se perciba, en cierto modo, la cálida huella artesanal fue un gran atractivo que, me parece, se añadía a la expresión poética, una vibración más.

HH: ¿Cómo la elegiste?

JS: Bueno, en realidad no tuve mayor problema, porque era lo más sencillo que se podía dar. Una tarjetera, ya no solamente para hacer tarjetas de visita sino hasta partes de matrimonio. La superficie de impresión, medio oficio —no fue problema. El problema fue que en Suecia los obreros están muy bien pagados, no van a dedicarse jamás a una tarea como ésta sin horizonte económico; y al volver de Suecia en el 57...

HH: No funcionó, entonces.

JS: No funcionó. Absolutamente no se hizo nada, salvo el proyecto, cuyos papeles he conservado, así como la traducción del poema del que les hablaba. Pero se quedó en papeles, y al llegar acá, transcurrió un año más o menos, entre problemas de adaptación, de conseguir trabajo en la enseñanza, que era lo único remunerado que por vocación yo podía hacer.

HH: ¿Y la máquina?

JS: Llegó con nosotros, con mi familia y se instaló en el garaje de mi hermano José, en Miraflores. Pasó un buen tiempo y no faltaron amigos, Luis Alberto Ratto entre ellos, que me dijeron: "Tú tienes una prensa. ¿Por qué no la utilizas? ¿No? Bueno, a mí se me hacía un mundo, la verdad, trasladarla. Mis ingresos en ese momento eran tan pequeños que alquilar un camión, o un carro para que la trajera, rompía con el presupuesto familiar. El hecho es que no se hizo nada; cuando fuimos a traerla, los rodillos estaban... deshechos por los insectos. Como son de una pasta parecida a la gelatina, quedaron como una curiosa escultura Giacometti, materia deteriorada en torno a un eje metálico. Cuerpos y manos. Todo informe, todo sugestivo. La imprenta se puso en marcha ya estando en Los Angeles de Chacacayo. No sé si recordarán, en la azotea de mi casa donde había dos cuartos pequeños. Uno de ellos fue, pues, el Taller de Artes Gráficas Icaro, así como tan formalmente suena.

HH: ¿Antes no pasó un tiempo depositada en un haras de Chaclacayo?

JS: No, fue que un pariente político mío, que tenía un haras y hacía un recorrido rutinario Lima-Chaclacayo, transportó la prensa. Y entonces comenzó mi trabajo de consultas previas a Paco Campodónico sobre cuántas pólizas (así se llaman los paquetes de caracteres movibles) se necesitarían y qué diseño de letras sería el más adecuado. Me acuerdo de que estaban, entre otros, los *bodoni*. Paco me dijo que sus perfiles eran sumamente delicados, que se me dañarían con facilidad y que mejor sería la postmedieval, una letra inusitada aquí, y que fue, creo, uno de los atractivos mayores de los textos salidos del taller. Aunque no se perciba *prima facie*, pero de hecho está actuando el encanto de una letra bonita. Me dijo que comprara tipos de diversos tamaños: de diez para textos, de doce para notas y para títulos de dieciocho.

HH: ¿Y mantuviste la fuente postmedieval hasta el final?

JS: Ah, sí, hasta el final. Compré otras, de tipo cursiva y de tarjeta que me sirvieron para alguna cosa ocasional como breves programas e invitaciones. Luego comencé a idear colecciones; la primera se llamó Ediciones La Rama Florida, pero eso pasó a ser después la denominación general de los libritos que salían del taller, y que, por otra parte, se agrupaban en diversas series o colecciones, cada cual con su nombre específico: Cuadernos del Hontanar, El Timonel, Travesía, Breve Follaje, etc.

HH: ¿Y dónde la instalaste?

JS: La instalé en uno de los cuartitos de que les hablé, en la casa que ocupaba en Los Angeles, uno de los cuartos destinados a la empleada.

HH: La casa letra I...

JS: La letra I. I latina. Después pasé a la Y. Ya allí fue en el garaje donde funcionó el taller. En la I tenía una linda vista, había una buganvilia que llegaba al parapeto, en esa especie de terraza. Deseaba que esta buganvilia cubriera el techo. Había que tenderle las guías para que creciera en esa dirección y lograr una especie de resplandor vivo ahí. Bueno, yo he vivido estas cosas, pequeñas experiencias que muchas veces no se dicen por parecer un poco bobas,

¿no?. Pero a mí me embelesaban y el hecho es que trabajaba con mucho placer, con mucha entrega.

HH: ¿Con qué libro comenzaste?

JS: El primero fue *El arte poética* de Roger Caillois. Bueno, y eso fue curioso, porque Caillois quedó muy impresionado. Primero, le escribí pidiéndole autorización para poder traducir e imprimir ese texto, dándole cuenta de que se trataba de unas ediciones no venales y en muy pequeña tirada. La idea de que esto era compuesto a mano, un trabajo íntegramente artesanal, me valió dos cartas de Caillois muy cordiales. Y me envió un ejemplar del libro del que yo había tomado y traducido "Art poétique", libro que lleva el mismo título. Así que tuvo un comienzo bastante auspicioso. Después siguió, "Ijmacha", elegía quechua traducida por José María Arguedas, con una nota preliminar del mismo. Y luego, *Canción y muerte de Rolando*, de Jorge Eduardo Eielson. Y siguieron otros títulos, *El otoño, otra vez* de Rafael Alberti. Sebastián Salazar estaba en Buenos Aires y me consiguió el poema. A Alberti también le gustó muchísimo y me envió una carta con una paloma y flores dibujadas por él mismo. Además, *América* de Allen Ginsberg *Anita* de Jorge Guillén y *Condición del poeta* de Raimundo Lida, entre otros títulos.

HH: ¿Y cómo nace el proyecto de la colección, quiénes intervienen...?

JS: En realidad, la idea central era muy simple, es obvio decirlo: era dar a conocer, en primer término, la poesía peruana. Yo ya no tenía la ambición de difundir la poesía precolombina. Y además de la poesía peruana, quería difundir la hispanoamericana y la escrita en otros idiomas, en buenas traducciones. Había que conformar una colección destinada a los poetas noveles, como fue el caso de Javier Heraud. Fue Luis Alberto Ratto quien vino a verme muy emocionado y me dijo que me iba a mostrar un poema y quería saber qué me parecía. Leí "El Río". Magnífico. Y allí surgió la colección Cuadernos del Hontanar. Fue el primer título de la colección que más títulos tuvo: 17. En realidad Cuadernos del Hontanar fueron 16. Y luego el décimo-sétimo, unos años más tarde, que salió bajo el rubro de Cuadernos de Javier Heraud. No hubo más que uno. De Rafael Drinot Silva. Los más jóvenes, los poetas primerizos,

eran publicados dentro de la colección "Cuadernos del Hontanar". Ahí aparecieron Antonio Cisneros, Javier Heraud, Luis Hernández, y en segundas publicaciones pasaban a la colección llamada El Timonel. Cuadernos del Hontanar los codirigía con Luis Alberto Ratto, El Timonel estaba a cargo de Paco Bendezú. Tengo siempre la idea de que el desorden es lo peor y de que las improvisaciones son dañinas. Entonces, me había hecho un esquema, tal vez muy ambicioso, muy bien montado desde el punto de vista conceptual, y que se fue realizando más o menos. Una colección tuvo, digamos, larga vida; otra se quedó en dos o tres títulos; otra no tuvo más que un solo título y allí quedó. En total, me parece que diseñé, desde el punto de vista de ciertas características gráficas comunes, unas dieciséis colecciones.

HH: Dieciséis colecciones... Estaba bien... Compíte con el número de libros de una de ellas. Ahora, antes de seguir por ese lado, que apunta al contenido, ¿cómo te metiste, una vez esbozado el proyecto editorial, en la tarea?

JS: De acuerdo. Mi *modus vivendi* era la enseñanza. Obtuve una plaza a tiempo completo, la única que me permitía poder mantener a mi familia. Eramos cuatro. Gerardo, que nació en Suecia y lo trajimos acá cuando contaba un año, luego nació Claudio y luego Viveka. Y entonces quedaban los sábados —sábados y domingos— vacaciones inclusive... Porque los días laborables volvía de la universidad, me metía al taller y trabajaba. Al comienzo, lo hice casi todo yo, con la ayuda de Kerstin. Ella cosía los libritos; después fueron algunos jóvenes, entre ellos Cirilo Espino, hijo del jardinero de lo que fue el Hotel Los Angeles donde yo vivía. Bueno, Cirilo aprendió a componer, armar e imprimir. Me ayudaba. Y yo lo remuneraba de lo que daban los autores.

HH: ¿Cómo se financiaba la operación editorial?

JS: Es muy simple. El autor cubría los gastos del material y de la mano de obra. Estos pasaban directamente al ayudante. Para mí no hubo realmente ingresos. Ni para el local y la luz eléctrica, ni para —lo más importante— mi tiempo. Pero es que yo también me pagaba este lujo. Me daba esta satisfacción. Nunca me arrepentí de esto. A veces he pensado que tal vez los diez u once años muy densos de

dedicación a esta tarea, porque después de la enseñanza no tenía otra, recortaron aun más mi tiempo de escritura en esa época, aunque nunca fui prolífico. Mi tiempo libre era la imprenta.

HH: Bien, o sea que el autor cubría los costos básicos de la edición.

JS: Así es. Pero nunca supe, desde el punto de vista económico, administrar esa pequeña empresa. Sólo sabía que lo que yo debía cobrar, eran los insumos —papel, tinta, cartulina, etc.— y la mano de obra. La edición íntegra pasaba a manos del autor. Se entregaba toda.

HH: ¿Y él la comercializaba?

JS: Así es.

HH: ¿Y eso no producía...?

JS: Claro. El autor podía, en principio, recuperar el costo de su edición.

HH: Pero ¿qué ocurría con aquellos autores que no estaban acá? Tú ponías a la venta los libros de ellos, por ejemplo.

JS: Ah, bueno, tienen razón. Ese es otro sistema.

HH: Paul Eluard, por ejemplo.

JS: Con *El otoño, otra vez* de Alberti, pongamos por caso; a él le envié un número de ejemplares como retribución a sus derechos de autor; el resto de la edición pasó a librerías o los fui obsequiando a los amigos.

HH: ¿Te compraban las librerías?

JS: Sí, los libritos quedaban en consignación, y no siempre se efectuaban las liquidaciones. Por otra parte iban a visitarme al taller muchas personas interesadas en la poesía y en mis ediciones, peruanos y extranjeros, y yo no podía menos que obsequiarles ejemplares. Esta fue una práctica constante y que aún sigo ejerciéndola con mis ejemplares de autor.

HH: ¿Y cada autor era el responsable de vender su libro? Y esto era un gran desorden para los títulos de la editorial, supongo, porque a los librereros les llegaba todo tipo de gente con diversas expectativas...

JS: Sabes, al comienzo se publicaron muchos títulos, si se piensa que eran hechos a mano, aunque fueran de muy pocas páginas y de pequeño formato. Fueron muchos títulos. Creo que el año 60-61, trabajé como un negro, realmente.

HH: Javier, si tuvieras que elegir un libro, no por su contenido necesariamente, sino en el aspecto tipográfico, ¿qué libro te dejó más satisfecho de todas las series?

JS: Bien puede ser *Yaravíes* de Mariano Melgar, edición que traía un retrato xilografiado del poeta y una viñeta, también otra madera, de José Sabogal. Ambos grabados impresos con sus tacos originales. Muy logrados y atractivos. Después, creo que ha sido el de Jorge Eielson. Cuando se imprimió *Mutatis mutandis* Jorge se hallaba en Lima, estuvo en mi taller, y se le ocurrió que debía numerar a color cada uno de sus poemas que se imprimieron en un papel blanco y bastante grueso. Además, por si no fuera bastante, la hoja por imprimir era de doble página y había que tener sumo cuidado para que en la impresión no fuera a chocar con el disco entintador, lo que sucedió muchas veces... La tirada no llegó a los ochenta ejemplares. Pero, en fin, Jorge quedó muy contento y yo también, por cierto. Después otro de los libros que realmente me han gustado fue *Especialmente cuando el viento de octubre* de Dylan Thomas. En varios casos, conté con ilustraciones, hechas especialmente para La Rama, por Fernando de Szyszlo y otros conocidos artistas nacionales.

HH: ¿Y los tirajes?

JS: Los más frecuentes eran de trescientos. Ir más allá era muy difícil.

HH: ¿Y cuál fue el mayor?

JS: Cuatrocientos, con *Y eramos inmortales* de Pedro Lastra.

HH: El menor debe haber sido *Mutatis mutandis*...

JS: Podría ser, pero también está el caso de un pequeño texto en prosa de Eguren, *Campestre*, de tirada mucho menor inclusive. Y el ya citado poema de Dylan Thomas, en cincuenta ejemplares. Imprimir más de trescientos era sentirse un poco como un galeote, porque realmente, la composición, la impresión, la encuadernación: todo demandaba mucho tiempo y esfuerzos.

HH: Ahora, Javier, los primeros libros, como nos has dicho, tú los buscaste. Pero después esto creció. ¿Cómo empezó la ósmosis entre los poetas jóvenes y la editorial? Porque evidentemente, además de la fama tipográfica, el prestigio de la editorial está en haber sabido insertarse den-

tro de una corriente poética que comenzaba. ¿Cómo fue ese primer contacto y cómo se desarrolló?

JS: Surgió muy fácilmente. En el momento en que publiqué el poema de Javier Heraud, que siempre fue tan querido...

HH: ¿Fue el primer poema de poeta joven que imprimiste?

JS: El primero, sí. Y además, si no me equivoco, el primero de sus libros, porque la serie era justamente para los que se iniciaban. Lo importante es esto, fijate: en ese librito te das con que fue auspiciado por el Centro Federado de la Facultad de Letras de la U. Católica. Cubrió los gastos. Entonces a los amigos de Javier y a otros poetas, naturalmente jóvenes, ¿no? se les abrió el camino. Pensaron, no sin razón: "Ha publicado a un poeta joven. Llémosle nuestras cosas para que las lea". Entonces llegaron más —a la sazón yo ya enseñaba también en la Católica— me mostraban sus poemas; me parecía pues, en general, que todos ellos poseían un encomiable nivel. Pero no todo lo que, a lo largo del tiempo, se me fue presentando, era, como es de esperar, aceptable. He rechazado, por cierto; hasta he tenido gente que tomó mi taller como algo venal. Recuerdo a un tipo, de cuyo nombre... bueno, un hombrón, salido de no sé qué rincón de la tierra, que fue a casa. Me dijo que era un escritor muy conocido, y que venía para que le publicara un libro. Así, tajantemente. A mi rechazo, se fue furioso. ¡Cosa increíble! Cosas que se dan en esta realidad nuestra; las ínfulas de este hombre, oye, y su ira cuando le dije que mi imprenta no era de las que pueden recibir y hacer cualquier trabajo. Y el hombre me miraba contrariado: "Cómo, yo, un autor...". No le quedó más remedio que largarse.

HH: Pero hablando de presencias más gratas que esa, ¿cómo llega Javier Heraud? Danos una especie de semblanza de cómo aparece, cómo se vincula él con la producción de su primer libro.

JS: Yo vivía cerca de la casa de Ratto. Ratto enseñaba en la Católica. Y un buen día, un sábado, me acuerdo mucho, me dice, "mira, te voy a enseñar un poema de un joven que tiene apenas dieciocho años". Lo leí en el momento. Dije: "Es un magnífico poema". "Entonces, qué tal...", ahí vi-

no la idea de crear la serie Cuadernos del Hontanar, inaugurándola con el poema de Javier.

HH: Pero él como persona, ¿en qué momento aparece físicamente?

JS: Ah, claro. Cuando ya comenzaba la obra, Javier iba a casa a ver cada detalle, y era algo maravilloso, realmente. Pero no se limitaba a eso, sino que compartió, siempre cordial y alegre, un poco mi vida familiar. Jugaba con Gerardo, que contaba tres años, lo levantaba y lanzaba al aire, para luego recogerlo con sus grandes manos, con espanto de mi parte, y gozo de Gerardo. Son realmente muy hermosos recuerdos, porque el vínculo entre el editor y el poeta editado no se quedó en eso, sino pronto devino amistad. El librito nos vinculó mucho, como comprenderás, y los amigos, los otros poetas, venían a verme, los sábados, generalmente a conversar y ver la imprenta y la marcha del trabajo. Me acuerdo que la cerveza circulaba, y estaban reunidos allí en el garaje y antes en la azotea y el cuartito ese del primer chalet. Y fueron sucesivas y alegres reuniones ...

HH: ¿Qué hacía Luis Alberto Ratto en relación a la editorial?

JS: Luis Alberto, aparte de haberme llevado ese poema, venía —como codirector de la serie Cuadernos del Hontanar— a veces a hablarme de determinados textos poéticos que juzgaba interesantes. Es probable, pues no lo recuerdo con seguridad, que fuera él quien me dió a conocer *Orilla* de Lucho Hernández. En todo caso, él escribió la nota de presentación de ese librito.

HH: Y él era bastante protector de los jóvenes poetas, ¿no? Me acuerdo mucho de una discusión que hubo con José Miguel Oviedo en el Dominical de *El Comercio*, que había acogido un conjunto de jóvenes poetas y los criticó con aguda dureza, como solía hacer. El artículo se llamaba "Poetas que apuntan". Y una respuesta de Ratto, la semana siguiente, que decía "Poetas que apuntan y críticos que disparan", defendiendo a los nuevos valores, algunos de los cuales eran o habían sido justamente publicados por La Rama Florida.

JS: Creo que a Oviedo, que indudablemente apoyó mucho las ediciones, comentándolas, le pareció que había un exceso de publicaciones poéticas juveniles, que se lanzaba un tí-

tulo tras otro sin la necesaria selección. Indudablemente, La Rama Florida estaba involucrada. Después José Miguel se excusó en cuanto a lo que pudiera tocarme de esa crítica.

HH: Toda esta tarea te vinculó mucho con la poesía joven. Y con el desarrollo de una nueva poesía en el Perú. ¿Cuál era tu visión, en ese momento, de ese desarrollo? ¿Cómo la confrontabas con tu poesía, con la poesía de tu generación? ¿Cómo veías eso? ¿Qué de nuevo encontrabas?

JS: Creo que, en parte, no tengo un temperamento, un carácter intransigente, y a veces creo que soy bastante permeable. La gente que publicó en La Rama Florida, los jóvenes, eran de la llamada generación del 60 que comenzó a alimentarse o exponerse a las influencias anglosajonas mientras que nosotros, los de la del 50 nos alimentábamos, es bien sabido, de los españoles y de los franceses. Esquematisando mucho la cosa, se puede decir que era así. Pero en los primeros poemas de Toño Cisneros, por ejemplo, no había ingresado aún el discurso coloquial y, de haberse producido, hubiera imposibilitado su publicación en La Rama Florida. Pues los versículos, ¿no es cierto?, los versos muy largos, y además los poemas de muchísimos versos, me habría obligado a rechazarlo —a pesar de la calidad que pudieran tener, como la ha demostrado Toño, por ejemplo. La razón estribaba en lo limitado de mis fuentes de tipos y, en general, de mis recursos materiales y técnicos. Pero esa fue la primera etapa. Todavía no estaba configurada la dirección que pudieran tomar esos nuevos poetas. Toño Cisneros, Javier Heraud, Luis Hernández. Lucho más bien se mantuvo en poemas pequeños. Pero los de Toño habrían planteado problemas. Como sucedió cuando Georgette fue a visitarme a Los Angeles, vio el tallercito, se quedó muy impresionada y me dijo que dispusiera para su publicación de *Poemas Humanos* y de *España, aparta de mí este cáliz*. Para que los sacara allí. Le tuve que decir a Georgette que era una tarea honrosísima pero la verdad es que me era imposible hacerlo, porque sí para componer los poemas de los jóvenes contaba con los tipos necesarios, para poemas más extensos éstos no bastaban. Porque si se agota la *e* por ejemplo, ya no se puede componer otras palabras que lleven esta letra. Esto es, pues, un factor limitante de una estrictez terrible. ¡Y lo que costaban las pólizas!

HH: ¿Qué es una póliza?

JS: Pólizas son los paquetes de tipos en cantidad suficiente para componer un número de líneas; traen tantas aes, tantas ees, tantas íes, y las consonantes y signos de puntuación proporcionados a su promedio de frecuencia de recurrencia. Y bueno, tuve que rechazar esa oferta.

HH: ¿Vallejo rechazado por La Rama Florida?

JS: ¿Se podría decir, no? Con la enorme satisfacción de ser depositario de un ofrecimiento semejante y la imposibilidad real de llevarlo a cabo...

HH: Y dentro de estas limitaciones polizales, ya que no policiales, ¿cuál es el texto más largo hecho en La Rama Florida?

JS: Todos han sido, en general, de pocas páginas y de formatos más bien pequeños. Recuerdo (para seguir con esta cuestión de limitaciones de caracteres) un día en que se me presentaron en la Universidad Agraria unos jóvenes, uno de barbita, sociólogo, hijo de un conocido sicólogo o siquiátra.

HH: Baltasar Caravedo.

JS: Y otro que se llamaba Enrique Verástegui. Se acercaron y me dijeron que sabían que yo imprimía y que era editor de poesía y "aquí Enrique Verástegui, es poeta", y "tanto gusto". Y "¿cómo se hace para ser publicado?, mi libro tiene... cosa de 100 ó 200, bueno, un montón de páginas." Entonces les dije: "imposible", "lo lamento muchísimo, pero es imposible...".

HH: Ni los lectores tienen tanta póliza.

JS: Es probable que Enrique, que seguramente no entendía de esos asuntos, pensara en una negativa caprichosa. Años más tarde, vería a Enrique de vez en cuando.

HH: ¿Qué balance sentimental te queda de tu relación de diez años con la editorial? ¿Cuál fue tu mayor satisfacción? ¿Qué resabios guardas?

JS: La satisfacción profunda de haber servido. No ha sido inútil, me digo al ver los ciento y pico de títulos que salieron. Pero esta satisfacción no provenía exclusivamente de la cantidad de obras editadas por mí, sino, sobre todo, por la calidad y originalidad de parte de ellas. De Carlos Germán Belli, nada menos que cuatro títulos; dos de Jorge

Eduardo Eielson; uno de Washington Delgado, tres de Francisco Bendezú; de Sebastián Salazar, de Blanca Varela, de Juan Gonzalo Rose, de Pablo Guevara y la primera edición de *Noé delirante* de Arturo Corcuera. Si me olvido de otros, el catálogo lo dirá. En total, publiqué 143 libros, pues algunos se imprimieron en imprentas de Lima. Mi rol en esos casos fue únicamente de editor.

HH: ¿En qué sentido?

JS: Como intermediario entre el autor y el establecimiento gráfico. El que aconseja sobre la calidad del papel, los tipos por emplear, el diseño del libro. Pero con la Minerva fueron diez años exactamente de trabajo en el taller, pero doce en realidad, hasta trece se puede decir, desde el punto de vista editorial, porque yo salí para estudiar comunicación social en la Universidad de Lovaina en los años 70-71. Al volver, yo ya era simplemente, como les cuento, editor. Con estas ediciones, mi catálogo alcanzó algo más de 140 títulos.

HH: Poco más que un libro al mes...

JS: Sí, pues, ese vendría a ser el promedio.

HH: ¿Recibiste apoyo pecuniario?

JS: Al reseñarse los libros de La Rama Florida, siempre se hacía mención al esfuerzo, a su continuidad, a la calidad del trabajo. Fue una actitud que siempre he agradecido, generosa y plural. Tú, Mirko, por ejemplo, diste, en varias ocasiones, una mano útil en el taller. Y Abelardo siempre alentó mi trabajo. Están también las exposiciones en Lima y en diversos lugares del país y del extranjero. Recuerdo con especial placer la realizada por el Instituto Italiano de Cultura, en Lima y en 1985, en el marco de la excelente muestra "En la huella de Ricardo, de la prensa a la impresión electrónica". Siendo José María Arguedas director de la Casa de la Cultura del Perú, en 1964, se me otorgó un subsidio, por una sola vez, de 20,000 soles "para contribuir a la sustitución del material deteriorado" del taller, haciéndose eco de la petición de un grupo importante de escritores y artistas.

HH: ¿Y por qué y cómo termina La Rama Florida?

JS: ¿Cómo termina? Como terminan todos los hechos vitales. Porque se agotan. Se fue agotando. Claro, este asunto sería cuestión de un análisis más detenido. Pienso que el gusto por las ediciones finas, si quieren, esmeradas, ya no

era una atracción. Entonces surgían las ideas de contracultura y de la cosa prosaica y basta.

HH: ¿Cuándo y cómo tomaste la decisión de no imprimir más?

JS: Al volver de Bélgica, ya graduado en comunicación social. En 1971. Mi estancia europea no se limitó a esos estudios, se abrió a múltiples incentivos culturales, tenía mucho por leer, por traducir y comentar, y el tiempo libre que me dejaba la Universidad me resultaba muy corto. Eso, por una parte, por otra, ya no se presentaban las mismas condiciones y los mismos gustos de antes. Lo cual es, sin duda alguna, algo previsible y decisivo.

HH: ¿Y el último cuál fue?

JS: El último libro que llevó el sello de La Rama Florida, pero que no se imprimió en el taller sino se hizo en Tübingen en 1972, fue *Juegos para soñar* de Heinrich Helberg. Un libro hecho íntegramente a mano, muy curioso e inventivo.

HH: Y, en la Minerva ¿cuál es el último libro?

JS: El último libro salido de mi taller fue *La sala ambarrina* de José María Eguren. Su tirada fue la más corta: sólo 50 ejemplares. Luego, como les digo, siguieron otros impresos en Lima: *La siesta de un fauno* de Mallarmé, un poema latino anónimo: *La vigilia de Venus* y *Cantos de Paco Bendezú*. Todos en 1971. Todos salían con el sello de La Rama Florida, porque yo participaba directamente en su edición.

HH: Y, desaparecida La Rama Florida, ¿qué pasa con la prensa? ¿Dónde va Minerva?

JS: Pasó, en buena hora, a manos de Jorge Puccinelli, cuyo vasto saber y amor por los libros son bien conocidos. Me es grato pensar que tanto la Minerva como las fuentes de tipos y demás accesorios, que fueron el núcleo material de mi taller, tienen asegurada su conservación.

HH: ¿No lamentas no haber publicado a más poetas de las anteriores generaciones, particularmente de la tuya?

JS: Voy a contestar con el catálogo en mano. Fui el primero en publicar *La Agonía del Rasuñiti*, gracias a la generosidad de ese gran escritor y amigo que fue José María Arguedas. De Emilio Adolfo Westphalen no podía sacar nada, pues nada inédito tenía. Xavier Abril, no se hallaba en el

país. Jorge Eduardo Eielson, se había dedicado, al parecer, exclusivamente a la pintura. No quería saber nada de publicaciones. Pero, con todo, de él aparecieron su *Canción y muerte de Rolando* y *Mutatis mutandis*. Yo pensaba publicarle todo. En un momento dado accedió. Pero no llegó nunca a concretarse. Yo quería sacar su libro, lo cual era asumir una tarea difícil. Porque todo un libro no es lo mismo que una plaquette. Sucede que los poetas en plena producción eran precisamente los de mi generación y la siguiente. Razones diversas, ves. Además no faltaron poetas extranjeros del prestigio de un Neruda, un Alberti o un Jorge Guillén. Neruda, a través de Paco Bendezú, me dejó un fragmento de *La barcarola*, con sus correcciones de puño y letra, con esa tinta verde, y su firma. "Isla Negra, Pablo Neruda", que conservo. Ese es otro librito que me gustó mucho hacer. Como viñeta, me valí de un carácter tipográfico de gran dimensión, el correspondiente al signo de párrafo, colocándolo horizontalmente. Así, se tenía una suerte de caracola. De recursos como éste me valí también en *Creación y crítica*, la revista que codirigí con Armando Rojas y Ricardo Silva Santisteban.

HH: ¿Hay alguien que lamentes no haber publicado por diversas razones?

JS: Recuerden que al inicio de esta entrevista les dije que la idea original, el proyecto, de La Rama Florida era publicar, difundir, la poesía precolombina. Con la excepción de *Ijmacha*, nada pude hacer al respecto.

HH: ¿Y de los más jóvenes?

JS: Hubo mucha oferta, y un buen número de publicados, no sin previa selección de sus textos. De esa especie de almacigo textual, han surgido poetas con obra de valor reconocido. **Heraud**, **Cisneros**, **Hernández**, y **Antonio Claros**, **Livio Gómez**, **Abelardo Sánchez León**. También publiqué *En los cínicos brazos*.

HH: ¿Lamentas no haber publicado a algún poeta?

JS: Repito, hubiera querido publicar la obra poética de Jorge. Pero claro que sabía en lo que me metía tratándose de todo un libro. Y uno de los libros de Westphalen, por cierto.

DE LOS SEA-HARRIER EN EL FIRMAMENTO DE ECLIPSES / DIEGO MAQUIEIRA

I. VOLABAMOS COMO UN MAR MAREADO

*El cielo salió de noche como un contraeclipse
dejando de no creer a los espíritus insomnes
a las pocas mentes que aún soñaban
con parar la matanza en los enormes despachos
del convento de la Catedral de la Moneda
Mientras, los prisioneros de la luz, los celtas,
los boy george, los druidas y los hunos
levantábamos el vuelo y subíamos la luz
desde nuestros hangares fondeados
en el cañón del Urubamba, mama Perú
Volábamos en nuestros acojonantes Harrier,
volábamos como un mar mareado
jubilosos de perpetuar el ataque
a los Mig franceses de los milenaristas
que ni con todo el sopor de sus profecías
intuían esta vez la que les esperaba
Los íbamos a devolver a Dios a estos pendencieros.*

II. EN UN CIELO CON DOS MIL AÑOS DE VACIO

*Ya los Harrier fuera de pantalla
en un cielo con dos mil años de vacío,
parados esperando la consagración de las utopías
con nuestros abrigos de astracán puestos
y nuestros gorros de Rembrandt
recibí la venida a ver de un olvidado amor
La Sor clona Cósima que me zampó su belleza
y que ahora venía a incendiarme mi Harrier
acusándome de besar a Judas Iscariote
abandonado a su muerte por el Mesías,
de hacer cundir el desaliento en la florería
y de pasarme al bautizo de Gaetano Stampa
La dejé ir imaginándomela como un polvo perdido
sobre mi asiento descapotado, aunque sabía
que el tocarla haría reventar la cabina
y que el amor podría significar la muerte
arruinando el sueño de la guerra infinita
Pero como un inflado émulo de Garcilaso
apenas un momento antes de sucumbir
Me sobrepuse y le recité conmovido a sus ojos:
Estoy continuo en lágrimas bañado
Rompiendo el aire siempre con suspiros;
Y más me duele nunca osar decir
Que he llegado por vos a tal estado
Que viéndome donde estoy y lo que he andado
Por el camino estrecho de seguiros,
Si me quiero tornar para huiros,
Desmayo viendo atrás lo que he dejado;
Si a subir pruebo en la difícil cumbre,
A cada paso espántanme en la vía
Ejemplos tristes de los que han caído.
Y sobre todo, fáltame la lumbre
De la esperanza, con que andar solía
Por la oscura región de vuestro olvido.*

III. CON NUESTRA LENGUA ADVERSA DE REGGIO CALABRIA

Ya ahí

*mientras yendo en Harrier por estas cabronas
y mamándonos el pedazo chupado a Garcilaso
con nuestra lengua adversa de Reggio Calabria
y nuestro malogrado medio hablar español,
seguíamos levantando vuelo como nubes a remezones
y armando un toldo de recepción acá arriba,
ma mientras esperábamos la llegada de Lacunza
aunque nuevos zarpazos nos devolvían la calma
Abajo se estaba armando una guerra de sórdidos
y ya no era cosa de salir del asombro
Capellanes fantásticos apegados a sus vírgenes
patronas se encontraban viéndoselas ahora
con unos dos mil Senderos Luminosos
que les salían por todos lados allá
en esos rayones del desierto de Nasca
De no creer que esos meandros desfachatados
intentaran levantarnos el botín sagrario
Decidimos ma mientras excitados darles puntada
Les enviamos unos Harrier con bombas de racimo
y unos cuadros de exposición de Mussorgsky
como regalo previo a la masacre, al año nuevo
que les íbamos a dar a nuestros hermanos de luz,
aunque la luz se la íbamos a llenar de humo
Cuando nuestro radar se fue copado en sombras
dándonos la señal para la emboscada del cielo
Ataque jamás pensado antes allá en Chile
por ninguna mente de espíritu de esta centuria
Ma mientras dejamos caer nuestros cuarenta cables
lanzados desde los flaps de los Harrier
atravesando los cinturones de Van Allen
y ahorcando a los Mirage escoltas milenaristas
no caídos, no bombardeados, no redimidos
sino subidos para acá arriba como Pentecostés,
como claraboyas para no perderse el vacío eterno.*

NUESTRO PORTAVIONES A VELA
EL ATOLON LUCIFERINO

*Después de haber dejado sollozos a los milenaristas
columpiándolos por un rato sobre los decorados
enfriamos los Harrier rumbo a guardarlos
a nuestro lujoso paquebote en medio del mar
El Atolón Luciferino con sus novecientos
metros redondos de telones
abrían los ojos a la belleza*

*Fue una recepción sin atentados y sin represalias
Llegamos con atados de clonas y con sacos de alcohol
Yo traía mi reposacabeza y mi sillón ampliado
para regalárselo al ministro Coritani
que nos esperaba con animales salvajes sueltos
en cubierta que parecía un desfile de abrigos
de pieles. Fue una gentilidad del Premier
habernos puesto un coche con capota de seda
tirado por cañones españoles que los druidas
usaban como monopatines.*

*Nada raro seguíamos chupando como feligreses
y bajábamos a abrazar a nuestros aliados
Entramos besando y festejando a las nobles familias
Genovese, Gambino, Lucchese, Colombo, Bonanno
Los alojados estrella a bordo del Luciferino
y de una alegría que los bolas milenaristas
desconocían y le temían como a sus demonios
Ma mientras nos venían rastreando unos buzos
que entonces interceptamos con esparcimiento
y les dejamos ver el momento en que saltamos
en mulas por los lados del portaaviones al mar
a bautizar a las clonas y a llenarlas de gozo
Nos quedamos ahí montándolas en medio del mar
hasta que subimos a echarnos a los toldos
de la privacidad.*

EL PURPURADO DE CHAROL

*No parábamos nuestra alegría de bacanal,
 nuestro delirante cortejo de matanzas
 y desórdenes continuos
 allá abajo en el hoyo del mundo
 Veníamos saliendo del Les Assassins
 del restaurant Les Assassins en Chile
 muy curados, curados como frambuesas,
 veníamos los Giorgio Armani, los Gianni Versace
 y los también Gianfranco Feltrinelli,
 ya de regreso a subirnos a los Harrier
 parados afuera frente a La Merced
 cuando nos topamos con la abadía falsaria
 Demonios,
 Demonios, pero si es Georgie Boy otra vez
 trayendo a sus fiambres devotos del Ayuntamiento
 No sé qué infinita mala raja
 lo traería hasta nosotros
 pero fue precioso verlo paseándose de noche
 con su sotana que parecía el acantilado.*

 MUERTE EN EL CIELO DE PHILLIP RASTELLI
 SOBRE UN MARMOL REMOLCADO POR LOS HARRIER

*Despegamos del portaaviones Ninguna Esperanza
 con los Harrier flameando
 Por primera vez los hacíamos flamear
 y navegábamos con el ancla abajo
 para enterrar al mar hasta secarlo
 Fue la impiedad
 Subimos la poca vida que le quedaba a Rastelli
 a un tablón de mármol y lo amarramos
 Maluego amarramos el mármol a cuatro Harrier
 y remolcamos a otros nueve que iban de escolta
 subiendo para atrás frenados y dando elipses
 en largos relevos taciturnos y eclipsando
 Porque ya eclipsados desaparecían del cielo*

y el mármol se movía como la marea,
mientras las Burroughs metían mente
en la coordenada subida de los Harrier
No era el momento de empezar a funerarlo
y arruinar su sueño de morir en el cielo,
pero ahí iba Rastelli despachado en el mármol
y con la mama alcohol en el abrigo
hiriendo de muerte a los poco intensos
que se quedaban ahí sollozando como
el infinito escarnio que les sacaba
Rastelli ya casi debajo del mármol
Más al cielo nos esperaban unos Harrier-Cargo
montando unos cortinajes rojos gigantes
que le habíamos pèdido al coreógrafo Toesca
y que hacían entrar al cielo en penumbras
En ese parqueadero le untamos la pasta macabra
mantenida en celo por los iniciados celtas
dejándolo embalsamado en estado de explosión
Porque Rastelli iba a volar como una bandada
cuando se desmoronó sangrando en el mármol
Pero el búho infausto intuyó que venía el eclipse
y se desbandó del cortejo y apartándose zumbado
hizo cavar su alma en el tablón de mármol
para hacerles un radar a los milenaristas
y esbozarles un sueño que a sus demonios
no se les daba ni en pesadillas.

SERMON DADO A PHILLIP RASTELLI ANTES
DE MORIR

*A la balada de Cable Hogue
A Sam Peckinpah*

*Predícame un sermón de muerte, Luchino
No me hagan un santo
Pero no me arrojen tan profundo*

*Estamos reunidos aquí
Ante la vista de Dios
Y de toda su gloria
Para que descanse Phillip Rastelli
Nuestra oración es por este hombre
Compáralo con los ángeles
Si lo invitas a un buen bautizo
Pero tú sabes Señor que aun así
Podría ser uno de ellos*

*Como todos
Phillip Rastelli vino al mundo
Nadie sabe cuándo ni dónde
El vino tropezando en Calabria
Como un profeta antiguo
Qué bien suena eso
Pero sería mucho peor
Si no acogieras con bondad
A Phillip Rastelli*

*Mataba demasiado
Era codicioso como pocos
Tal vez no respetó a nadie
Pero era impecable en eso
Ricos o pobres
Recibieron sus atentados*

*Cuando Phillip Rastelli murió
No hubo un restaurant en Calabria
Que él no cerrara
No hubo una estrella en el firmamento*

*Que él no financiara
No había un hombre
A quien él temiera*

*Ahora la sangre que él venció y amó
Lo ha cubierto finalmente
Ya se ha ido hacia el gran torrente
De los años
De las almas que pasan
Y jamás se detienen
En varias formas él fue uno de tus reflejos, Señor
Pero si piensas que no lo es
Debes recordar que Rastelli
Vivió y murió aquí en Calabria
Y estoy seguro de que el infierno
No es tan caliente para él*

*Jamás fue a la cárcel de Champ Dollon
No pudiendo hacerle eso
Todo Reggio Calabria fue su mamá*

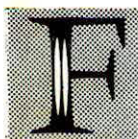
*Levantó su cabrón Imperio
Pero fue bastante hombre
Para abandonarlo
Por el amor
Cuando llegó el momento*

*Señor, como el día va hacia la noche
Esta vida llegará al final para todos
Decimos adiós a nuestro amigo
Y como dice la familia
Encontró a Dios donde no lo había
Pero conociendo a Phillip
Te sugiero, Señor
Que no lo tomes a la ligera.*

LA LIMEÑA DE HENRY JAMES / LUIS LOAYZA

[A diferencia del gran Melville, en cuyos libros abundan las menciones del Perú, y aun de Lima y las limeñas (un solo ejemplo: "¡Qué cautivadora una dama peruana, meciéndose en su hamaca de pita de alegres colores, y aspirando la fragancia de un buen cigarro!" *Type* XVIII), Henry James no estuvo nunca en América Latina y creo que *Watch and Ward* es la única novela suya en que aparece uno de nuestros países. Nos asegura que el viaje de Roger, el protagonista, fue largo y variado, pero lo cierto es que casi su único incidente es la visita a Lima donde, durante un instante, una limeña pone en peligro sus amores. Para escribir esta página el joven James debió inspirarse en el relato de un amigo suyo, o en un libro de viajes (a los que era aficionado) o quizá en una alusión al Perú encontrada en sus lecturas francesas. Es de agradecer que no exagere el color local ni incurra en graves disparates, como otros autores de Limas imaginarias. Decir que Teresa es una dama española significa sólo que su familia es de origen español y ella una criolla; el uso debía ser común y también el amigo limeño le dirá a su visitante norteamericano: "ustedes los ingleses...". En la primera edición de la novela (1871) hay un detalle en que se advierte cierto aire de realidad: "al terminar un día largo y caluroso, que dejara en Roger la fantasía enfermiza de una siesta interminable, agitada por una vaga confusión de sueños". Pensamos, en efecto, en nuestras siestas limeñas del verano, en el sopor de las tardes

asediado por el calor húmedo. Tal vez James se dijo que la siesta es un lugar demasiado común del tema sudamericano, pues suprimió esas líneas en la versión corregida de 1878 que hemos utilizado. Felizmente dejó la terraza, que debe ser el techo de la casa, uno de esos techos polvorientos de la antigua Lima, lugares misteriosos donde a veces ocurrían cosas. En cambio, el paisaje (el texto de 1871 decía: "la hermosa tierra") que bebe el fresco de la noche que cae es una linda observación pero podría aplicarse a cualquier país soleado. Si James hubiera estado en Lima, o consultado una imagen en un libro de estampas (como un grabado francés del XIX que tengo colgado en mi cuarto, una vista desde el San Cristóbal, con una palmera en primer plano, luego un Rímac extrañamente caudaloso y, al fondo, la ciudad en la dulce luz) sabría que de un techo limeño debían llamar la atención las torres y cúpulas de las iglesias, el cerro, quizá las huertas. En fin, la bella Teresita está retratada con economía y crueldad, como si James, conociendo el mito de la limeña vivaz, inteligente y coqueta, hubiese querido burlarse de él. La inteligencia de esta flor de la canela es de una exiguidad infantil (*the infantine rarity of her wits*) y, por si fuera poco, sus uñas no son impecables. ¡Qué curioso reparar en este último detalle, qué poco discreto mencionarlo! Teresita, ángel analfabeto, preciosura quieta y sonriente, no tiene coquetería alguna aunque, pensándolo bien, acaso esto sea una treta diabólica, el colmo de la coquetería, que estuvo a punto de dar resultado; tal vez Roger fuese más ingenuo de lo que parece. Para salir de dudas más vale leer la novela, que es la primera de su autor y, me temo, no de las mejores].



UE en Lima que las posibilidades de la pobre Norita sufrieron un eclipse momentáneo. Roger conoció en esa ciudad a una joven dama española cuya inocencia llena y rozagante le pareció divinamente amable. ¡Si la ignorancia es gracia, qué locura tan lamentable ser instruido! Había hecho la travesía de La Habana a Río en el mismo barco que el hermano de la muchacha, un mozo simpático a quien debió prometer que, al llegar a Lima, vendría a hospedarse en su casa. Cumpliendo es-

ta promesa, Roger pasó tres semanas bajo el techo de su nuevo amigo en compañía de la preciosa Teresita, quien lo obligó a reflexionar con cierta intensidad. Lo sedujo sobre todo que, careciendo en absoluto de coquetería, la joven no hiciese el menor esfuerzo por despertar su interés. Tenía el encanto de la *naïveté* total y cierta dulzura mansa y espontánea —la dulzura de un ángel libre de reminiscencias mundanas— para no hablar de unos ojos profundos de color avellanado y de una cabellera de rizos tan negros que parecían azules. Apenas si era capaz de escribir su nombre y desde la penumbra estival de su inteligencia, resonante con cantos amorosos de pájaros, dejaba caer una sombra de desdén sobre el posible cambio de condición de Nora. Roger pensaba en Nora, por contraste, como en una muñeca de lujo, a la que se da cuerda con una llave, y cuyas virtudes hacen un tic-tic que es posible escuchar si se aguza el oído. ¿Para qué viajar tan lejos en busca de una esposa cuando aquí había encontrado una hecha a la medida de su corazón, analfabeta como un ángel y fiel como un paje de balada medieval, y con esas dos luces perpetuas de amor bajo la frentecita tonta?

Día tras día, Roger se sentía más satisfecho al lado de la linda peruana. ¡El presente era tan feliz, tan descansado, tan seguro! Protestaba contra el porvenir. Se impacientaba con la figurita rígida que había dispuesto a lo lejos para mirarlo fijamente con esos ojos claros y monstruosos, que parecían crecer y crecer mientras pensaba en ellos. En otras palabras, se había enamorado de Teresa. Ella, por su parte, encantada de que la quisieran, lo acariciaba con sus miradas oscuras y cariñosas y sonreía en constante asentimiento. Un día, al caer la tarde, subieron juntos a la terraza en lo alto de la casa. Acababa de ponerse el sol; el paisaje meridional bebía el fresco de la noche. Estuvieron un rato en silencio; por último, Roger sintió que debía hablar de su amor. Se alejó al extremo de la terraza, tratando de encontrar las palabras justas. Era difícil dar con ellas. Su amiga hablaba un poco de inglés y él un poco de español pero, de pronto, lo invadió la certeza desconcertante de que la inteligencia de la joven era de una exigüidad infantil. Nunca le había hecho el honor de lanzarle un piropo, en realidad no había hablado nunca con ella. ¡No le tocaba hablar a él, era ella quien de-

bía darse cuenta de lo que ocurría! La muchacha se dió vuelta, apoyó la espalda en el parapeto de la terraza, y lo miró sonriendo. Siempre estaba sonriendo. Llevaba un viejo traje de mañana, de un rosado desvaído, con un gran escote y una cinta al cuello de la que colgaba una crucecita de turquesa. Una de sus trenzas se había soltado y la había llevado ante sí para volver a trenzarla con sus dedos blancos y bien torneados. No tenía las uñas escrupulosamente limpias. Fue hacia ella. Cuando volvió a cobrar perfecta conciencia de sus posiciones relativas, supo que la había besado tiernamente, más de una vez, y que ella había hecho algo más que permitirselo. Roger, ruborizándose, tenía las manos de la muchacha en las suyas; ella no se había alterado, apenas si su sonrisa se había vuelto más honda; se había soltado la otra trenza. La dulzura de la joven lo llenaba de una sensación de placer, templada por un vago dolor ante su conquista demasiado fácil. ¡A la pobre Teresita no había más que besarla! Recordó con una especie de horror que nunca le había dicho claramente que la quería. "Teresa", dijo, casi con cólera, "te quiero". "¿Me entiendes?". Por toda respuesta ella se llevó a los labios las manos de Roger, una tras otra. Poco más tarde se fue con su madre a la iglesia.

A la mañana siguiente uno de los empleados de su amigo le trajo a Roger un paquete de cartas que le enviaba su banquero. Entre ellas había una nota de Nora que decía:

Querido Roger: Tengo tantas ganas de contarte que he ganado un premio de piano. Espero que no te parezca una tontería escribirte tan lejos sólo para decirte esto, pero me siento tan orgullosa que quiero que lo sepas. De las tres chicas del concurso, dos tenían diecisiete años. El premio es un grabado precioso, "Mozart à Vienne", que debes haber visto. La señorita Murray dice que puedo colgarlo en mi dormitorio. Ahora me voy a seguir practicando, porque la señorita Murray dice que debo practicar más que nunca. Querido Roger, espero que estés disfrutando de tus viajes. Siguiéndote en el mapa he aprendido mucha geografía. No te olvides de tu afectuosa

Nora

Tras leer esta carta, Roger le dijo al dueño de casa que debía dejarlo. El joven peruano lo tomó a mal, se opuso, pidió una explicación.

“Bueno”, le dijo Roger, “me he dado cuenta de que estoy enamorado de su hermana”. Las palabras sonaron en sus oídos como si las hubiese dicho otra persona. La luz de Teresita se había apagado y su fascinación no era mayor a la de una lámpara todavía humeante que huele a petróleo.

“Mi querido amigo” le respondió el otro, “esa me parece una razón para quedarse. Tendré mucho gusto en que sea usted mi cuñado”.

“¡Imposible! Estoy comprometido con una joven de mi país”.

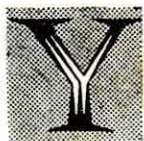
“Está usted enamorado aquí, prometido allá, y se va donde está prometido. ¡Ustedes los ingleses son gente muy rara!”.

“Dígale a Teresa que la adoro pero que he empeñado mi palabra en mi país. Prefiero no volverla a ver”.

Y Roger salió de Lima sin más comunión con Teresita. A su vuelta a casa recibió una carta del hermano, anunciándole que estaba prometida a un joven comerciante de Valparaíso, excelente partido. La muchacha le mandaba saludos. Roger, contestando la carta de su amigo, rogó que Doña Teresa aceptase, como regalo de bodas, una insignificancia que le hacía llegar —un pequeño prendedor de turquesa—. ¡Iría muy bien con el rosado!

EN LA MASMEDULA /
GONZALO PORTOCARRERO,
JEAN ROBERT, LEON FERRARI,
BIRGER ANGVIK

SATAN CRUCIFICADO



ES tal la velocidad de la vida que el pensamiento, impulsado hacia el vértigo, se desenreda de sus vueltas y, recto en sus certezas, sin esfuerzo, reúne fragmentos, encuentra sentidos, deshace misterios. Y, de pronto, entre la aceleración que sin remedio crece y el descontrol que ya se viene, la fugaz fiesta del deseo. La voluntad sonríe y se esconden los temores: es Dócil la realidad e infinito lo posible. Pero la conciencia de la gloria es la caída en el infierno. Como ser feliz es ofender a Dios, alzarse contra El, resulta que la felicidad es tentación y búsqueda y el encuentro castigo y desencanto. El fin de la subida es el inicio del descenso.

Y es tal la lentitud de la vida que la conciencia, rodeada por el absurdo, flotando en la nada, permanece dando vueltas, casi siempre muy triste y, a veces, desesperada. Sin fuerza, rumbo ni meta, ha perdido el sentido que ordenaba su experiencia. Y así, en medio de su estupor temeroso, se refugia solitaria, en la máscara lisa de su dolor orgulloso. Mientras tanto, en su fortaleza interior, mil fantasmas aparecen y la atacan con crueldad. Pero de pronto, sin buscarlo, la vida reencuentra su secreto. En el fondo del infierno, en

su sufrir exagerado otra vez surge la vida ignorando su pasado. (*Gonzalo Portocarrero*)

EL DERECHO A LA MUGRE

Recuerdo aquellos días en que presentaba yo mis letrinas como aparatos capaces de acelerar la circulación de las materias orgánicas. Entonces promovía el reciclaje y, mirando hacia atrás, veo que era lógico que pensara así. Desde temprano me habían inculcado que *scripta manent*, lo escrito sobrevive a quien lo dictó. Así me había acostumbrado a creer en la permanencia del pasado. Había aprendido a concebir la memoria como un pizarrón en el que se conserva todo, tal como fue.

Hasta que un día, oyendo a José Merlin contarnos por tercera vez la misma historia sobre Sabinillo, su pueblo en la Mixteca Baja, me dí cuenta que el recuerdo no tiene que ver con la memoria. El recuerdo recrea los hechos, siempre semejantes y nunca iguales. La memoria los embalsama, los canaliza y los circula. Y entiendo que esta memoria, la que conserva tal cual lo dicho, es producto de una tecnología: sin el alfabeto no existiría ni se podría imaginar. Desde entonces, pienso que es así con todos los desechos. Lo que ustedes llaman el desecho es el análogo materializado de aquello que desde Aristóteles se ha llamado la memoria, o más precisamente, el "saber". Así como las leyes de la memoria determinan la sobrevivencia del pasado, la ley de conservación de la materia había engendrado en mí la ilusión de *stercora manent*, que todo excremento se conserva. Y, proyectando ésta, mi ilusión sobre el pasado, me había convencido de que, bajo muy distintas expresiones, todas las sociedades tradicionales habían reciclado sus desechos y lo habían hecho además en una forma más completa que nosotros. Guiado por este modo de pensar, andaba yo proponiendo a los campesinos nuevas técnicas para aproximarse otra vez a un ideal perdido. Fue la analogía entre la memoria occidental y el desecho moderno lo que disipó mi ilusión. Entendí que el desecho moderno, apto para ser conservado, tratado y circulado por el ingeniero es tan novedo-

so como la memoria que el alfabetizador desarrolla en sus clientes.

Nosotros los alfabetizados somos incapaces de imaginar una forma de existencia con recuerdos vivos y sin memorias. Algo análogo sucede en el caso de los desperdicios o "restos". Particularmente en nuestro ambiente de tecnologías verdes, somos incapaces de concebir la despreocupación de todas las culturas del pasado con el desecho sin, al mismo tiempo, imputarles una capacidad de reciclaje que hoy estaría fuera de nuestro alcance. Temo que la ecología, y no sólo la tecnocrática sino incluso y sobre todo la blanda, esté en vías de legitimar el concepto capitalista de circulación. Todo historiador serio sabe que la idea de que una materia pueda recorrer un ciclo conservando su identidad aparece sólo a fines del siglo XVII, cuando casi simultáneamente se formulan los conceptos de circulación de la sangre, de la moneda, y de las ideas. Para entender el sentido que tuvieron las cosas en una sociedad pasada, es absurdo analizarla por medio de conceptos con mucho posteriores a ella. Y esto lo hacemos cuando buscamos en el pasado desechos que pueden ser reciclados.

Sin embargo, aún más grave que la tendencia a imputar nuestros emblemas mentales al pasado, es nuestra ceguera sobre lo que es en realidad el desecho moderno. A pesar de todas las ilusiones que proyectamos sobre el pasado, sé por experiencia que resulta más fácil hacer ver lo que era la vida sin el desecho moderno que definir aquello que hoy en día así se llama. Los efluvios históricos, los excrementos, miasmas, mugres, tiestos de otros tiempos eran aspectos concretos de la encarnación de culturas; aquello que nosotros hoy nombramos el desecho es algo desencarnado, culturalmente destructivo, la materialización de la negatividad.

*

Mis compañeros de México y yo nos vimos obligados a dar un nombre a este algo, y no era tarea fácil. Por buenas razones, nos decidimos a acuñar un término técnico. Creamos para este algo el neologismo de "des-valor". Sólo usando un término artificial podíamos designar el campo de nuestra investigación sin proyectar de antemano sobre él las

connotaciones que impregnan los términos históricos para los restos sociales. Me quedaré con el término, porque el propósito de mi demostración hoy es subrayar la novedad de un fenómeno sin precedentes. Prefiero correr el riesgo de exagerar la ruptura de este fenómeno con toda realidad pasada, más que apoyar la ilusión de una esencial continuidad entre los restos de ayer y los restos de hoy. En esta conferencia no puedo analizar ni exponer el concepto de desvalor, lo hará Gustavo Esteva inmediatamente después de mi ponencia. Tampoco quiero sucumbir a la tentación de contarles lo mucho que habría que contar sobre las historias bien distintas del excremento, de la suciedad, del mal olor, de la podredumbre. Me limitaré a la especificidad del fenómeno del desvalor. Y esto lo haré intentando aclarar algunas de las razones por las cuales la percepción pasada de los restos no permite captar lo que nosotros entendemos por desvalor.

*

Cada sociedad tiene su propia manera de calificar los restos y también de valorizarlos. Unas de las maneras tradicionales de referirse a los desechos son las siguientes:

1. lo que se tira fuera de la vista
2. lo que se empuja al otro lado de la frontera
3. lo que ha decaído, se ha reintegrado al suelo o se ha vuelto irreparable.
4. lo anticuado, que valía en otro tiempo
5. lo malgastado, que hubiera podido llegar a su término y no llegó
6. lo venenoso, que da poder a los malévolos
7. lo impuro, con el cual hay que evitar todo contacto.

Sin embargo, la esencia del desvalor no se deja captar en estas categorías.

El desvalor no es una cosa: es una mera relación. Basta aquí con decir que el desvalor es la relación entre las culturas y el sistema económico. Yo prefiero decir: es la relación entre la cordura popular y el monstruo que engendra un sueño de la razón nombrado economía. Es la mentalidad económica que se burla de la cordura; el sueño del desarrollo

que resta sentido a todas las corduras de la tradición. Este sueño transforma en aparente acto de locura el confiar en mis propios pies. Este sueño ha llenado el mundo con sillas de ruedas que me estorban y son una amenaza cuando quiero caminar, y que ponen mis lugares de destino fuera del alcance de mis pies. En este mismo sueño, que transforma mis andanzas en espera de autobuses, también paraliza mi recordar, mi recreación del pasado y los sustituye por memorias que yo retiro de bancos de datos. Entre más quiero recordar, más me siento prisionero del sueño. Sabiendo que es una pesadilla, no logro despertar. Lo que me ata a la pesadilla son los fantasmas de cordura que se infiltraron en ella. Y cada una de las migajas de cordura cultural que así se filtra por mi sueño económico es reducida a oro, es decir, redefinida como un valor. La vida frágil y tierna es transmutada por este sueño en una cantidad mensurable, en algo mejorable y acumulable. La cordura define lo que es bueno, la economía lo que es mejor.

Ahora bien: los valores que el sueño de la razón crea carecerían de legitimidad si no se presentaran como las cosas buenas de todos los tiempos, que ahora se ponen al alcance de todos y, además, con mejor calidad. Esta es la trampa. Si el transporte se viera por lo que es: parálisis de las andanzas, y la educación por lo que es: degradación certificada de las mayorías, y la memoria por lo que es: embalsamamiento de los recuerdos vivos, obviamente perderían mucho de su lustre. Las grandes metas del desarrollo se verían como campañas de destrucción. El transporte aparecería como destructor de un ambiente en el cual los pies sirven para algo, la escuela como monopolizadora del sentido. De esta trampa, muchos de nosotros ya hemos salido. Pero hay otra peor. Consiste en hablar del desvalor con aquellas palabras que siempre sirvieron para designar los males inherentes a la vida social. Para los que han caído en esta segunda trampa, los costos del desarrollo parecen soportables porque los encubren con referencias a los costos que todas las sociedades —en una forma u otra— tuvieron que asumir.

La meditación sobre el desecho moderno ofrece la ocasión de deshacer esta ilusión de continuidad. Y lo único que quiero sugerir con mi ponencia es la existencia de una

brecha mental, de una discontinuidad epistemológica diría Foucault, entre el desecho y la materialización del desvalor.

Sin duda hay productos modernos de los cuales no nos podemos deshacer en las formas indicadas por el idioma tradicional. Frente a estas sustancias, los léxicos históricos de los restos están desvalorados. Las palabras tradicionales son incapaces de decir dónde se pueden esconder las sustancias tóxicas de Bhopal, más allá de qué fronteras puede ser barrida la basura radiactiva de Chernobyl, o a qué suelos pueden agregarse los excrementos cargados de mercurio. Si seguimos usando palabras tradicionales para designar la mezcla íntima de caca y de metales pesados que corre en el drenaje urbano o la combinación de restos alimenticios, de sales y plásticos llevados fuera de la ciudad por camiones compactadores, sólo podremos reforzar la ilusión que nuestra relación con los restos tradicionales tiene algo en común con la que tenemos con las nuevas realidades en las cuales se materializa el desvalor.

Como les dije, soy ingeniero. Trabajo en el campo de México, y también en la ciudad. El dominio de mi competencia: las letrinas. En mi trabajo con la gente, me molesta cada vez más oír a mis colegas hablar de excrementos y basuras domésticas en términos que los hacen comparables al material irradiado de una planta nuclear. Oigo, como una disonancia casi dolorosa, que nombran "basura atómica", esta forma de materialización del desvalor y siento la misma molestia cuando los oigo decir que tratan la caca en "sistemas de recirculación integral".

He llegado a entender que la mierda, cuando no es tratada, procesada y recirculada por ingenieros en reciclaje no materializa ningún desvalor. Y, para la mayor parte de los hombres y de las mujeres de América Latina, el sudor, el olor de la piel o las excreciones del cuerpo no han sido transformados en necesidad de desodorantes o de water-closets. Espero que nuestra reunión no contribuirá a hacerlos necesitados de expertos ecológicos.

Hay un derecho no reconocido por las Naciones Unidas: el derecho de cada pueblo a su propia mugre. Este derecho hay que defenderlo contra los higienistas que pretenden estandarizar la mierda para volverla estéril, contra los ingenieros sanitarios y civiles que quieren expropiarla, contra un

cierto tipo de ecologistas que quieren mistificarla, aplicándoles el concepto industrial de reciclaje. La reivindicación del derecho a la mierda propia es quizás nuestra última defensa contra la penetración del desvalor en nuestras entrañas. (*Jean Robert*)

LA OBEDIENCIA DEBIDA ES UNA LEY CRISTIANA

Una igualdad sobrevive entre las desigualdades que nos separan: todos somos iguales ante la ley. Si bien aquel principio no impide que la igualdad de los derechos sea tan desigual como los harapos o casimires que cubren a quienes los reclaman, lo cierto es que es proclamado como el más sólido cimiento que sostiene nuestro mundo desigual. Es palabra escrita en piedra que puede servir como el consuelo de una promesa de un futuro de iguales derechos. Pero las palabras de esa promesa son tan frágiles que suelen ser despedazadas por otras palabras que nos muestran el desnudo de la desigualdad sin el velo del atenuante. Pocas palabras para ello hay tan eficaces como final, punto, debida y obediencia.

La ley de los hombres se aproxima ahora a la de nuestros dioses, para quienes los únicos que pueden alegar derechos son los que los aman o temen, pues los otros, esa humanidad que los ignora o los niega, son tan distintos que su destino, acabada esta pecaminosa vida, es el de seguir viviendo eternamente en ese campo de concentración incandescente que, con algunas ideas ajenas, planeó Jesús de Nazaret, describieron San Agustín y San Alfonso, cantó el Dante y pintaron Miguel Angel, Fra Angélico, el Giotto y Luca Signorelli. El infierno es tan importante en nuestra cultura de amenaza y de castigo, que las obras que lo publicitan se esgrimen para exaltar la intensidad civilizadora de occidente. El infierno que nos mira desde el fondo de la Sixtina no es la bola de cristal que nos alerta sobre nuestro futuro, no es el equivalente a una fotografía de Belsen o Auschwitz, sino que es la obra de un prócer que sintetiza siglos de sensibilidad, de sabiduría, de progreso. Ante él caen de rodillas creyentes e infieles, vírgenes y libertinos, y los ateos, que

miran esa tortura sin verla, encguecidos por la belleza de esa amenaza del dios que no encontraron.

Hay un malentendido que acompaña a Occidente desde su cuna: el de suponer que es el quinto mandamiento el que separa los malos de los buenos: aquellos matan y éstos no. Pero para Dios esa función la cumple no la quinta sino la primera de sus leyes, aquella orden que puede dibujar el mapa astral de Adolfo Hitler: No tendrás otro Dios que yo. Maten o no maten, los buenos son los que aman a Dios y que, para continuar a su lado, no sólo pueden sino que deben matar a los otros, a los que prefieren el becerro o la Afrodita, a los malos. Y las debidas órdenes que dieron nuestros dioses para amparar y ensanchar el mundo de los probos son precisas e ineludibles.

Cuando Jehová regaló Palestina, de la que decía que era una tierra inmunda a causa de la inmundicia de los pueblos que la habitaban (Esd. 9, 11), ordenó: "ve y destruye a los pecadores" (1 S 15, 18), y agregó: "Yo talaré la soberbia de los palestinos y quitaré sus sangres de sus bocas y sus abominaciones de sus dientes" (Zac. 9, 6). A cumplir las órdenes divinas se lanzaron reyes y profetas en la primera invasión a la Tierra Prometida.

Moisés luchó contra los medianitas y cuando sus tropas, que ya habían matado a todos los enemigos, trajeron las mujeres y los niños, se enfureció: "¿Habéis conservado las mujeres con vida?, les dijo. Matad pues ahora a todos los niños varones, matad también a toda mujer que haya conocido varón carnalmente, y conservad con vida a las niñas vírgenes" (Nm. 31, 17). (Una irlandesa, Anne Spicer, inició recientemente en Dublín una causa judicial, que perdió, citando este versículo y solicitando que, así como se había censurado el libro "Las Delicias del Sexo", por incitación a la violencia y al estupro, se censurara la Biblia por idénticas razones).

Samuel, por su parte, ordenó a Saúl que castigara a un pueblo que no los había ayudado cuando subían 400 años antes desde Egipto: "Ve y hiere a Amalek, le dijo, y destruye en él todo lo que tuviere: no te apiades de él: mata hombres y mujeres, niños y mamantes, vacas y ovejas, camellos y asnos" (1 S 15, 3).

David, el que venció a Goliat, el que para casarse con Mikal, la hija de Saúl, tuvo que conseguir como dote 100 prepucios de filisteos (que Saúl le pidió esperando que uno de los incircuncisos lo matara antes de perder el suyo), el que más tarde, adúltero, hizo matar al marido de su amante Bath-sheba, la madre de Salomón, decía: "el justo lavará sus pies en la sangre del impío" (Sal. 58, 10). Cuando asolaba los pueblos vecinos, ni hombre ni mujer dejaba David con vida, cuenta la Biblia, "no sea que hablen contra nosotros, decía David, y digan: esto es lo que David ha hecho" (1 S 27, 11). David, el mayor galardón en la genealogía de Jesús ("Yo soy la raíz y el linaje de David, decía Jesús, la estrella resplandeciente de la mañana", Ap. 22, 16), se lanzó contra la ciudad de Rabba, cuyas tropas ya habían sido vendidas por Joab, y luego de saquearla sacó al pueblo que estaba en ella, cuenta el segundo libro de Samuel, y púsolo debajo de sierras y de trillos de hierro y de hachas de hierro, e hízolos pasar por hornos de ladrillos; y lo mismo hizo a todas las ciudades vecinas (2 S 12, 31).

Las órdenes de torturar y matar a los que no aman a Dios no se cancelaron cuando el monoteísmo de Jehová comenzó a transformarse en lo que más tarde sería el politeísmo de la Santísima Trinidad y la idolatría del ejército de santos y vírgenes que la custodian, pero cambió el lugar y el tiempo del castigo. Ya no era más Jehová que castigaba en la vida a los filisteos, que habían robado el Arca sagrada, con muerte y hemorroides de las que sólo se libraron cuando, junto al Arca, entregaron como ofrenda a Dios cinco hemorroides de oro (1 S 5 y 6), sino que era Jesús el que prometía venganza en las tinieblas del más allá. Pero el castigo evangélico es tanto mayor que el de Jehová como mayor es la eternidad que el instante. Hemorroides de fuego que su calco en oro no curará jamás.

Jesús, entre sus promesas de bienaventuranza a quienes se arrepintieran de sus pecados aunque sólo fuera segundos antes del suspiro final, intercalaba severas advertencias a los que no lo hicieran. Entre ellas la de que no aceptaba dudas: "El que no es conmigo, contra mí es" (Mt. 12, 30) decía, y preguntaba: "¿Pensáis que he venido a meter paz en la tierra?" (Lc. 12, 51) y explicaba: "No penséis que he venido a traer paz a la tierra; no he venido a traer paz, sino es-

pada" (Mt. 10, 34). Tan celoso como su Padre del amor de sus prosélitos, les advertía a quienes lo seguían: "Si alguno viene a mí, y no aborrece a su padre, y madre, y mujer, e hijos, y hermanos, y hermanas, y aún también su vida, no puede ser mi discípulo" (Lc. 14, 25). Y cuando uno de ellos le pidió un momento para enterrar al padre, se impacientó: "Sígueme, le dijo, deja que los muertos entierren a los muertos" (Mt. 8, 22). Los "muertos" eran los judíos parientes del difunto que no creían o no sabían que el hijo del carpintero era el Hijo de Dios.

Jesús explicó en los evangelios su idea sobre buenos y malos y sobre su destino: "El que cree en el Hijo, tiene vida eterna, dijo San Juan que decía Jesús, mas el que es incrédulo al Hijo, no verá la vida, sino que la ira de Dios está sobre él" (Jn. 3, 36). "E irán éstos (los malos) al castigo eterno", le dijo a San Mateo, "y los justos a la vida eterna" (Mt. 25, 46).

Tenía un singular rencor contra los judíos que lo negaban. Cuenta San Lucas que de ellos decía: "Y caerán a filo de espada, y serán llevados cautivos a todas las naciones; y Jerusalem será hollada por los gentiles" (Lc. 21, 24). "¿Veis estos grandes edificios?" preguntaba en Jerusalem a sus discípulos, "no quedará piedra sobre piedra" (Mc. 13, 2). Y a Capernaum, cuyo pueblo lo rechazó murmurando: "¿Cómo dice éste: del cielo he descendido?" (Jn. 6, 42), Jesús condenó al infierno: "Y tú Capernaum", dijo, "hasta los infiernos serás abatida" (Lc. 10, 15).

El mismo destino esperaba a las ciudades que no recibieran dignamente a sus discípulos, quienes debían salir de ellas diciendo: "Aún el polvo de vuestra ciudad que se ha pegado a nuestros pies, lo sacudimos contra vosotros", y agregaba Jesús: "y os digo que en aquel día será más tolerable el castigo de Sodoma, que el de aquella ciudad" (Lc. 10, 11).

La amenaza del infierno aparece bajo varias imágenes: "Toda planta que no plantó mi Padre celestial, será desarraigada" (Mt. 15, 13). "Todo árbol que no da buen fruto, es cortado y echado en el fuego" (Mt 7., 19). "Enviaré el Hijo del Hombre sus ángeles, y cogerán de su reino todos los escándalos, y los que hacen iniquidad, y los echarán en el horno de fuego: allí será el lloro y el crujir de dientes" (Mt.

13, 24). Pero donde mejor se expresa lo que Jesús entiende por "Ama a tu prójimo como a ti mismo" y por "benedicid a quienes os maldigan", es cuando anuncia su maldición a los réprobos en el Juicio Final: "Apartaos de mí, malditos", dice San Mateo que dirá Jesús, "id al fuego eterno preparado para el diablo" (Mt. 25, 41). Y por si la eternidad fuera corta, Cristo le mostró a San Juan cómo torturará a los impíos durante cinco meses antes de arrojarlos al mar de fuego y azufre (Ap. 9).

Estas ideas de Jesús fueron debidamente explicadas y obedecidas por santos, padres y doctores de la Iglesia, por pontífices, cruzados, inquisidores, antisemitas, colonizadores, misioneros y cazadores de esclavos, y por todos los que con la cruz en una mano, ese instrumento de tortura, digno logotipo de nuestra religión, y el garrote en la otra, se propusieron obligarnos a amar a Dios.

Los genes de la tortura obedecida se incubaron en Jehová, pasaron por Moisés y por Jesús, y llegaron hasta nuestros generales torturadores y la multitud que los secundó con aliento y con picana. Para las leyes de los hombres son culpables, pero la de los dioses los transforma de delincuentes en obedientes. La obediencia debida amalgama hoy ambos códigos bajo la ley principal del cristianismo, aquella orden que nos dejó San Pablo: "El que no amare al Señor Jesucristo, sea anatema" (1 Co., 16, 22). (León Ferrari, 1988)

HISTORIA DE MAYTA: LA NOVELA Y LOS CRITICOS

La crítica literaria peruana y extranjera le ha acompañado a Mario Vargas Llosa en el desarrollo de su novela "realista", y también en la evolución de su teoría de este "realismo" y, de manera general, la crítica ha aceptado y se ha adaptado a la teoría elaborada y difundida por el propio novelista.

Con la publicación de *Historia de Mayta*, Mario Vargas Llosa suscitó una serie de objeciones que parecen concentrarse en la relación entre novela y realidad, novela e historia, novela y autor, autor e ideología; todas estas objeciones que se refieren al contenido de la novela; y hay otras que

discuten la relación entre la novela y el "realismo, y de ahí surgen objeciones de tipo formalista. En la mayoría de los casos es posible que hayamos caído en una trampa graciosa, montada por la novela y fabricada, desde luego, por el autor; y es probable que los rasgos calificados como *defectos* en la novela sean, desde otra perspectiva de lectura, *efectos* literarios y estéticos, que sirven para hacer de la novela no un ejemplo de la "crisis del realismo" o de un "fracaso de construcción", sino, más bien, una experiencia literaria interesante y estimulante que no por eso deja de ser problemática.

Historia de Mayta es una novela compleja, compuesta de gran número de ingredientes: es una representación de un escritor (peruano) y su trabajo profesional como novelista; es la representación de *su* "teoría de la novela y de *su* intento de poner la teoría en práctica; es la presentación de Lima y del Perú que *él* ofrece; es *su* presentación de una guerra nacional que se está convirtiendo en una confrontación internacional; y es su presentación de una serie de personajes, en Lima y en Jauja. Todos estos ingredientes los encontramos en un nivel de "aquí y ahora", en el "presente" de la novela.

Este "presente" está relacionado con una prehistoria que la novela evoca en un "pasado", que condiciona el presente: es la historia de la formación y educación de un joven peruano, Mayta; es la historia de una fracción de la izquierda limeña y sus métodos de trabajo; es la historia de cierto sectarismo político en la izquierda; es la historia de la preparación para y el intento de hacer una revolución en Jauja; es la historia del fracaso de este intento y del posterior proceso de deterioro del personaje central quien, al final, se encuentra a sí mismo como personaje de novela. Esta prehistoria es la que desencadena, tal como la crítica ha observado, las consecuencias catastróficas en el "presente" de la novela.

Mario Vargas Llosa ha establecido, en algunos artículos y ensayos, una curiosa distinción entre "verdad" y "mentira" en la novela, y algunos críticos le han seguido la cuerda. También la sigue el narrador de esta novela, quien parece fundamentar su teoría de la novela en la distinción mencionada. Pero existe la posibilidad de que la "verdad" de la

novela no resida en lo referencial sino en lo textual o, para decirlo con César Vallejo: "la fuerza de un poema o de una tela, arranca de la manera como en ella se disponen y organizan artísticamente los materiales más simples y elementales de la obra" (Citado por Westphalen, 1986, p. 48). En nuestro caso, nos referiríamos a cierto empleo específico del lenguaje y de los recursos literarios depositados en el texto, y la "veracidad" de la obra se propondría como textual y no como referencial, fundada en la lógica de la obra y no en su poder alusivo a un referente extratextual.

A mi manera de ver, un texto como *Los cachorros* podría leerse como una imagen de una generación y, también, como una parodia de ella. Con *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*, el novelista ha sido felicitado por haber introducido el humor en la novela peruana, y por haber inaugurado "dentro de la literatura peruana, la novela de entretenimiento, con lo que se modifica una tradición prácticamente unánime, a la que también pertenecen las primeras obras de Vargas Llosa, que concebía y practicaba la escritura novelesca como ejercicio de revelación y crítica de la realidad social" (A. Cornejo Polar, 1979, p. 61). Lo que Cornejo Polar hace en esta cita es establecer una contradicción dudosa, ya que la comedia como género dramático siempre ha tenido como uno de los fines revelar, criticar y enseñar. Esta contradicción establecida por Cornejo Polar hace que él intente, después, leer *Historia de Mayta* de la misma manera que *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en la Catedral*, es decir, como una novela "realista" o "verosímil" en comparación con un referente extratextual (A. Cornejo Polar, 1985), y surgen objeciones que critican el "reflejo" defectuoso que la novela ofrece de la realidad o de la historia peruana y/o los defectos de construcción de la novela.

Pero de alguna manera, y desde el principio de *Historia de Mayta* se me ocurre que sería posible, y quizás más divertido y fructífero, leer esta novela tal como leemos *Los cachorros*, *Pantaleón y las visitadoras*, y *La tía Julia y el escribidor*, es decir, como una novela de humor o de "entretenimiento". En este tipo de lectura, los defectos apuntados por la crítica literaria se volverían efectos estético-literarios, sin que éstos dejaran de ser problemáticos.

Tanto en las dos novelas que se acaba de mencionar, como en *La guerra del fin del mundo*, como en el "poeta" de *La ciudad y los perros*, algunos de los factores operantes en la producción de la sensación de humor son ingredientes que se pueden calificar de paródicos. Los textos parodian, de una manera u otra, la figura del escritor, del locutor, del periodista, y esta tendencia a la parodia llega, creo, a su culminación en *Historia de Mayta*.

En la lectura y crítica de *Historia de Mayta*, todos los críticos se han referido a la introducción de un "yo-narrador" en el texto de la novela, el escritor que trabaja con los materiales e intenta escribir la novela. La mayoría de los críticos (¿todos?) tienden a presentar a este "yo" como un "yo-autor" y lo intentan identificar con el propio Mario Vargas Llosa. En un comentario muy lindo a la poesía de Eguren y de Vallejo, Emilio Adolfo Westphalen hace la siguiente observación: "se sabe que el "yo" del poema es, en muchos poetas, un personaje inventado para la ocasión, para cada poema, para cada colección de poemas" (1986, p. 50) y, en nuestro caso, es posible que nos enfrentemos con un "yo" de este tipo, literario, inventado para la ocasión, para esta novela, y es posible que el propio autor histórico, Mario Vargas Llosa, se distancie, de alguna manera, de esta figura diseminada en la novela.

Se puede observar, creo, que Mario Vargas Llosa es un autor, y un hombre público, dinámico, contradictorio, complejo, en un proceso continuo de cambios políticos, éticos y literarios, con muchos momentos felices de toma de posición opositora y otros más problemáticos.

El "yo escritor" de la novela, en cambio, parece más bien ser un personaje estático, estancado, maniático, fanático y dogmático, que clasifica casi todas las expresiones socio-culturales del Perú y de Lima con negaciones exageradas, en listas muy largas, y cuya única preocupación, en un momento de crisis, es que no le dejen la novela "coja".

Esta posición, digamos fanática, se nota, por ejemplo, en la presentación de Lima como un gran basural, en sus aspectos físicos, urbanísticos, sociales y culturales, y es probable que se pudiera leer como una parodia, casi extremista, de muchas representaciones literarias de la capital, incluso de *Lima la horrible*. Ya sabemos que "a Ribeyro le fascinan

los basurales de los acantilados limeños en donde ha situado más de una de sus tramas" (Sara Castro-Klaren, 1981, p. 101), pero hacer de Lima un gran basural, y hacer del Museo de la Inquisición un símbolo totalizador de la realidad peruana, son exageraciones reduccionistas que caracterizan a este "yo" como personaje literario. Cuando este "yo" les ofrece a los limeños dos alternativas posibles, o "habituarse o suicidarse", mientras que él se encierra en su obsesión maniática de poder terminar su novela antes de que estalle el Apocalipsis, la postura llega a vestir rasgos absurdos de los que nos distanciamos, con el autor, con una sonrisa compasiva.

Me parece posible, además, distinguir otros proyectos paródicos en el texto de este "yo", que se dirigen a dos géneros de la literatura hispanoamericana: la novela testimonial y la novela comprometida.

En *Historia de Mayta*, ninguno de los informantes entrevistados merece ningún tipo de confianza. Todos mienten o se contradicen. Ningún testimonio tiene valor de información verídica, verdadera, ni siquiera verosímil, y el "yo" llega a la conclusión de que "todos los peruanos son mentirosos". En este momento, claro está, el texto pone en tela de juicio el valor informativo de su propio proyecto testimonial, ya que el "yo" parece ser peruano, y, por lo tanto, corre el riesgo de incluirse a sí mismo en su propia categorización reduccionista. En este nivel, el "yo" hace que su novela "comente" el género de la novela antropológica y testimonial de una manera paródica.

Además, esta novela puede leerse como una parodia de la novela comprometida en su variante de "novela del guerrillero" en la presentación de un personaje, Mayta, en su formación y educación personal, y sus "estudios" que apuntan hacia la aventura del "héroe" guerrillero.

Desde un principio, sin embargo, el "yo" de la novela llega a acumular tantos defectos físicos, psíquicos y, también, sexuales, sobre la figura de Mayta que llega a anticipar, desde las primeras páginas, ya no el "éxito" o la "victoria" del héroe guerrillero, sino el fracaso del conato de revolución de este *antihéroe*.

Y el juego paródico no termina aquí. Mayta es presentado como un personaje que se dedica, desde muy temprano,

a ciertos quehaceres femeninos, y a inclinaciones intelectuales. Se dedica, sobre todo, a la lectura de cierto tipo de literatura de teoría revolucionaria. Mayta llega a identificarse con la teoría revolucionaria, con manía y con dogmatismo, y se "ciega" con estas lecturas y "enloquece" un poco, y en estos momentos de la lectura de la novela, el texto alude directa, e indirectamente, a otros personajes de literatura paródica, como Don Quijote y Emma Bovary. El momento en que Mayta se reconoce como personaje de la novela, la alusión a *Don Quijote* se hace explícita.

Mayta sale al mundo para "deshacer entuertos", preparado con una teoría política y económica y ayudado por su "escudero". En su "segunda salida" a Jauja se da cuenta de su preparación defectuosa, tanto en lo físico como en lo intelectual, en una situación en la que el "mapa" teórico no corresponde con la geografía real. Estamos otra vez en batallas contra "molinos de viento".

En la representación de algunos sucesos del pasado, el "yo-escritor" cambia de procedimientos, y en la representación de los grupos de izquierda y sus métodos de trabajo, recurre a la farsa, lo absurdo y lo grotesco. El texto ridiculiza las reuniones del comité central, presentándolas como una gran mascarada con los personajes vestidos de retórica revolucionaria. El texto contrasta este "pasado" con los mismos personajes en el "presente", entrevistados, donde se revelan tal y como son: egoístas, oportunistas, desilusionados, mentirosos, y, a lo mejor, criminales.

En unas estructuras literarias paródicas, fársicas, grotescas, absurdas y, en las presentaciones de casi todos los personajes, caricaturescas, no creo que el lector llegue nunca a un punto de identificación posible, ni con el "yo-escritor", ni con los planteamientos políticos esbozados, ni con los personajes ridiculizados, ni con el mundo "reflejado" por un "yo" dogmático y fanático. El distanciamiento resultante invita a una lectura cómica de la novela.

En un interesante comentario a *Historia de Mayta*, Susana Reisz de Rivarola (1986, pp. 112-134) intenta aclarar y justificar al "yo-escritor" como el *alter ego* de Mario Vargas Llosa, depositado de manera distinta en los dos niveles de la novela. Reisz de Rivarola parte de una discusión de la noción de "narrador" en la teoría literaria de Mario Vargas

Llosa, y quiere establecer una unidad entre ésta y la teoría del "yo-escritor" de la novela. Parte de su conclusión es la siguiente: "Los críticos a quienes les desagradan las "intromisiones" del narrador de *Historia de Mayta*, su verbosidad y su peso yoico, parecen olvidar o desconocer que el mismo narrador que frustra sus expectativas estéticas en el primer nivel, las cumple cabalmente en el segundo" (p. 130), y parece ser parte de una defensa a Mario Vargas Llosa frente a una crítica adversa.

Pero el "yo-escritor" no es Mario Vargas Llosa. Es un ser ficticio "inventado para la ocasión". Y este "yo-escritor" insiste, en una serie aburrida de repeticiones, hasta el cansancio, en la génesis y la estructuración de su novela como un proyecto "realista". Estas repeticiones "fatigan al lector", pero son repeticiones que caracterizan a un personaje de la novela, no al autor. El "yo-escritor" insiste en su "teoría" de la novela de una manera maniática, fanática, y repite, en esto, el fanatismo revolucionario de Mayta, teórico también. Al mismo tiempo, cuando intenta poner la teoría en práctica, el texto mismo contradice y subvierte cualquier proyecto "realista" en el sentido normal del término. El "yo-escritor" pierde o malogra su proyecto en el proceso práctico de la escritura en el que la caricatura, la sátira, la ironía, lo absurdo y lo fársico hacen de su proyecto una comedia y no un drama realista. Aquí está la gracia del texto, y a partir de esta contradicción se auto-parodia, y esto se debe más a la organización y disposición de los materiales de la novela que a alguna "verdad" o algo "verosímil" referencial.

Hasta cierto punto, el "yo-escritor" viene a ocupar la posición de la figura parodiada en *La tía Julia y el escribidor*. Además, y esto es interesante, parece probable que este "yo" incluso llegue a parodiar ciertas posiciones teóricas mantenidas anteriormente por Mario Vargas Llosa relacionadas con el novelista, su "oficio", sus "obsesiones", su "dedicación" total a una presencia que le exige todo: la "literatura". En una entrevista reciente, Mario Vargas Llosa aclara que: "A partir de todas esas experiencias, entremezcladas, entreveradas, de múltiples etapas de mi propia formación política y literaria (Subrayado por BA), está compuesta *Historia de Mayta*" (1987, p. 2).

Si hay alguna unidad en la novela, y aquí discrepo con Reisz de Rivarola, ésta se establece en las semejanzas entre Mayta y el "yo-escritor". Mientras que Mayta es un revolucionario "ciego" en su idealismo teórico que no corresponde con la realidad real, el "yo-escritor" es, en el campo de la literatura, otro idealista teórico que se equivoca en la práctica de la escritura. Mayta y el "yo-escritor" son, por lo tanto, dos personajes de proyectos fracasados, uno en lo político, otro en lo literario, y lo que une a los dos en la novela es que son víctimas de la parodia.

¿Y dónde está el autor, Mario Vargas Llosa?

Reisz de Rivarola indica que el autor, con la implantación del "yo-escritor", "elude la dificultad que le habría planteado un narrador a la vez demasiado perceptible y ajeno a la historia, que en virtud de estos rasgos diera la sensación de manipular su material desde afuera y desde arriba, como un arrogante titiritero" (1986, p. 123). Implícita en esta descripción, creo, encontramos, otra vez, una intención de lectura "realista" de la novela, y una lectura que intenta basarse en las teorías del autor, primer. y luego buscar y encontrar, las "intenciones" del autor realizadas en y transmitidas por la novela.

Desde una perspectiva diferente, la que vengo argumentando en este comentario, el autor le ha dejado la tarea de narrar y novelar al "yo-escritor", que es un personaje de la novela y que tiene todos los derechos del mundo a revelarse como un personaje antipático, poco dado a reflexiones equilibradas, fanático en sus valoraciones tanto de otros personajes como de sí mismo.

Y Mario Vargas Llosa se estará riendo, con nosotros, "marginado totalmente de la realidad representada en la novela cuya grotesca insensatez es observada desde arriba y desde afuera" (A. Cornejo Polar en su comentario a *Pantaleón y las visitadoras*, 1979, p. 62). Esta visión externa, "desde arriba y desde afuera" abarca, quiero subrayarlo, tanto al "yo-escritor" como a su trabajo y al resultado de este trabajo, la novela.

Pero la crítica revela que a muchos lectores la risa se les ha enfriado en la boca, porque no nos hemos acostumbrado, todavía, a una novela de humor o de "entretenimiento" que es una farsa total que se burla indiscriminadamente

de toda la izquierda y de muchas de sus preferencias estético-literarias: el realismo, la novela testimonial, la novela comprometida, la figura del guerrillero, etc., toda una serie de temas sagrados para gran parte de la izquierda.

Si esta novela es "realista", lo es en el sentido de que el autor brilla completamente por su ausencia, habiendo dejado a un "yo-escritor" la tarea de la narración. Vista así, esta novela representa otro éxito técnico en una lista ya larga de éxitos en la obra de Mario Vargas Llosa. Y, además, con la ridiculización total de un gran sector político de la vida peruana, y latinoamericana, y de sus gustos estéticos, la novela representa un nuevo tipo de "novela comprometida" en la literatura peruana, y por lo tanto una innovación, en la que la "farsa del mundo" presentada pide, en su "revelación y crítica social", una intervención que "recobre el camino de la sensatez y la cordura" (*Oiga*, 28 de diciembre de 1987, p. 20) en la organización política y social del país.

En algún momento en la crítica de *Pantaleón y las visitadoras*, un crítico se refiere a la coincidencia curiosa de que Mario Vargas Llosa ridiculiza las fuerzas armadas en un momento, 1973, cuando ellas experimentan con cierta política reformista en el Perú. Ahora, con la publicación de *Historia de Mayta*, podemos observar una ridiculización de la izquierda en un momento histórico en el que ella, sobre todo con IU, desempeña un papel muy importante en la historia del Perú. Porque la sátira y el humor no parecen limitarse al fenómeno de Sendero Luminoso, tal como quiere indicar el autor, sino que arrastran consigo a sectores izquierdistas mucho más amplios.

En este momento histórico, también, Mario Vargas Llosa se dedica, más que antes, al trabajo político y partidario, y se dedica, al mismo tiempo, a parodiar ciertas posturas políticas y literarias anteriormente elaboradas y defendidas por él.

Es como si la novela fuera una declaración político-literaria de una nueva posición en el desarrollo dinámico y continuo de un autor peruano. (*Birger Angvik*)

BIBLIOGRAFIA

CASTRO-KLAREN, S.

- 1981 "El dictador en el paraíso: Ribeyro, Thorndike, Adolph", *Hueso húmero*, 10, pp. 94-115.

CORNEJO POLAR, A.

- 1979 "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", *Hueso húmero*, 3, pp. 45-64.
1985 "La historia como apocalipsis", *Quehacer*, 33, pp. 76-87.

OIGA

- 1987 "Mario, el símbolo de la libertad", 28 de diciembre, pp. 20-23.

PICADO GOMEZ, M.

- 1983 *Literatura, ideología, crítica*.

REISZ DE RIVAROLA, S.

- 1986 "La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta", *Hueso húmero*, 21, pp. 112-134.

VARGAS LLOSA, M.

- 1984 *Historia de Mayta*.
1987 "Un manifiesto por la reforma" (entrevista), *Posible*, 8, pp. 2-10.

WESTPHALEN, E.A.

- 1986 "Eguren y Vallejo: dos casos ejemplares", *Debate*, 37, pp. 47-52.



BIBLIOGRAFIA DE LA RAMA FLORIDA/
MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA

1. CAILLOIS, Roger
Arte poética. Traducción de Javier Sologuren. 1959. 38 p. (1
2. *Canción quechua anónima / Ijmacha. Traducción de José María Arguedas. 1959. 26 p. (2*
3. EIELSON, Jorge Eduardo
Canción y muerte de Rolando. 1959. 36 p. (3
4. ALBERTI, Rafael
El otoño, otra vez. 1960. 24 p. (4
5. GINSBERG, Allen
*América. Traducción de J.M. Oviedo. 1961. [18] p. "América" Pertenece al libro *Howl and Other Poems*. City Lights Books. San Francisco 1956. (5*
6. LIDA, Raimundo
Condición del poeta. 1961. [26] p. (6
7. JIMENEZ BORJA, Arturo
La creación del mundo. 1961. [32] p. "Poema coreográfico". (7
8. GUILLEN, Jorge
Anita. 1961. [22] p. (8
9. MORENO JIMENO, Manuel
Negro & rojo. 1962. [34] p. (9

IMAGO

Dirigida por Luis Loayza

- [1]. SOLOGUREN, Javier
La gruta de la sirena. 1961. [16] p. Linóleo del autor. (10)
- [2]. THORNE, Lola
De lunes a viernes. 1961. [16] p. Linóleo de Miguel Brascó. (11)
- [3]. ESPINOZA SALAZAR, Ricardo
Canción y cuita. 1961. [14] p. Linóleo de José Bracamonte. (12)

EPIFANIA

Dirigida por Jorge Puccinelli

- [1]. FRANCISCO, San
Cántico del sol. 1961. [30] p. 2 ed. con ilustraciones de Hebe de Rivera y Aliaga. "Conocido también por *Cántico de las criaturas*". Texto bilingüe, latín-castellano. (13)

FORMA Y POESIA

Dirigida por Javier Sologuren

Coeditor: Escuela Nacional de Bellas Artes

1. BENDEZU, Francisco
Arte menor. 1960. [16] p. Dibujo de Ricardo Grau. (14)
2. ROSE, Juan Gonzalo
Simple canción. 1960. [16] p. Dibujo de Alberto Quintanilla. (15)
3. BELLI, Carlos Germán
Dentro & fuera. 1960. [16] p. Dibujo de Alberto Dávila. (16)
4. MORENO JIMENO, Manuel
El corazón ardiendo. 1960. [16] p. Dibujo de José Luis Cuevas. (17)
5. SALAZAR BONDY, Sebastián
Vida de Ximena. 1960. [16] p. Dibujo de Gastón Garreaud. (18)

6. ESPINOZA, Carlos
Poesías. 1960. [16] p. Dibujo de Fernando de Szyszlo. (19)
7. PEREZ CONTRERAS, Algemiro
Antología. 1961. [16] p. Dibujo de Jesús Ruiz Durand. (20)
8. FLORIAN, Mario
Poesía escrita (1940-1960). 1961. [16] p. Dibujo de Vicente Zauñy. (21)
9. BUSTAMANTE, Cecilia
Simbolos del corazón. 1961. [16] p. Dibujo de Juan M. Ugarte Eléspuru. (22)
10. RIOS, Carlos Alfonso
Errante olvido. 1961. [16] p. Dibujo de Sabino Springett. (23)

LAS SUMAS VOCES

Dirigida por Luis Alberto Ratto

- [1]. LEON, Fray Luis de
En la ascensión. 1961. [4] p. Dibujo de Fernando de Szyszlo. (24)
- [2]. VEGA, Lope de
Dos sonetos. 1961. [4] p. Dibujo de Fernando de Szyszlo. (25)
- [3]. RIOJA, Francisco de
A la rosa. 1961. [4] p. Dibujo de Fernando de Szyszlo. (26)

BREVE FOLLAJE

Dirigida por Francisco Carrillo

- [1] KATZ, Leandro
Tres poemas. 1961. [6] p. en 1 hoja plegable. (27)
- [2]. MARTELLI, Juan Carlos
Dos poemas. 1961. [6] p. en 1 hoja plegable. (28)
- [3]. YUSEM, Laura
Poema. 1961. [6] p. en 1 hoja plegable. (29)
- [4]. GOMEZ, Livio
Este es el hombre. 1961. [6] p. en 1 hoja plegable. (30)

- [5]. CARRILLO, Francisco
Cusco. 1962. [6] p. en 1 hoja plegable. (31)
- [6]. GOMEZ, Livio
Fraternidad. 1963. [6] p. en 1 hoja plegada. Ilustración de Katia Velasco de Aliaga. (32)

EL TIMONEL

Dirigida por Francisco Bendezú

- [1]. SOLOGUREN, Javier
Estancias. 1960. [32] p. (33)
- [2]. CORCUERA, Arturo
Sombra del jardín. 1961. Dibujo de Alejandro Romualdo. (34)
- [3]. BELLI, Carlos Germán
¡Oh hada cibernética! 1961. [28] p. (35)
- [4]. MARTIN ADAN
Escrito a ciegas. 1961. [28] p. Coeditor: Librería-Editorial Mejía Baca. (36)
- [5]. BACACORZO, Jorge
Azul antiguo. 1961. [36] p. (37)
- [6]. CARRILLO, Francisco
Cristo se ha llevado toda la humildad del mundo. 1961. [22] p. Viñeta de Fernando de Szyszlo. (38)
- [7]. TAMAYO VARGAS, Augusto
Paisajes de ternura. 1961. [28] p. Viñeta de Fernando de Szyszlo. (39)
- [8]. SOLOGUREN, Javier
Estancias. Traducción [al inglés] de John L. Hopkins, Jr. y Eduardo Nugent. 1961. [26] p. Segunda edición. Viñeta de Fernando de Szyszlo. (40)
- [9]. PEREZ OCAMPO, Gustavo
Litoral entre la fe y el olvido. 1961. [20] p. Viñeta de Fernando de Szyszlo. (41)
- [10]. GOMEZ, Livio
El día incorporado. 1962. [24] p. Viñeta de Fernando de Szyszlo. (42)
- [11]. CISNEROS, Antonio
David. 1962. [22] p. Viñeta de Fernando de Szyszlo. (43)

- [12]. HERNANDEZ, Luis
Charlie Melnik. 1962. [22] p. Viñeta de Fernando de Szyszlo. (44)
- [13]. MORENO JIMENO, Manuel
Negro & rojo. Traducción [al francés] de *Marcel Hen- nart*. 1963. [36] p. "Segunda edición". Viñeta de Fernando de Szyszlo. Texto bilingüe. (45)
- [14]. TORD, Luis Enrique
El sendero en el agua. 1963. [28] p. Viñeta de Fer- nando de Szyszlo. (46)

LA RETAMA

Dirigida por Guillermo Daly

- [1]. CARRILLO, Francisco
Provincia. 1961. [8] p. Ilustración de Manuel Jimé- nez. (47)
- [2]. VASQUEZ, Eusebio
Amor amordazado. 1962. [14] p. (48)

CUADERNOS DEL HONTANAR

Dirigida por Luis Alberto Ratto y Javier Sologuren

[A partir de 1968 cambió a *Cuadernos de Javier Heraud*.]

1. HERAUD, Javier
El río. 1960. 20 p. (49)
2. GOMEZ, Livio
Infancia del olvido. 1960. 20 pp. (50)
3. CARRILLO, Francisco
En busca del tema poético. 1962. 86 p. (51)
4. HERNANDEZ, Luis
Orilla. 1961. [16] p. Nota de L[uis] A[lberto] R[atto]. Edición auspiciada por el Centro Federado de la Fa- cultad de Letras de la Universidad Católica. (52)
5. BEJARANO, Carmen Luz
Abril y lejanía. 1961. 20 pp. (53)
6. CARRILLO NATTERI, Miguel
El ausente y otros poemas. 1961. [26] p. (54)
7. GUIZADO, Carmen
Arcilla. 1961. [24] p. (55)
8. CORCUERA, Marco Antonio
Semilla en el paisaje. 1961. [28] p. (56)

9. CISNEROS, Antonio
Destierro. 1961. [32] p. (57)
10. FREIRE SARRIA, Luis & Raúl PRO VIDAL
El pozo está vacío. Imágenes. 1962. [14] p. (58)
11. CARNERO ROQUE, Germán
Ese cantar de alondra... 1962. [20] p. (59)
12. CLAROS, Antonio
Chloe. 1962 [28] p. Nota de Edgardo Pérez Luna. (60)
13. TORD, Luis Enrique
Al dios desconocido. 1962. [28] p. (61)
14. HABICH, Edgardo de
Malicor. 1962. [22] p. Nota del autor. (62)
15. DOEHLER, Luis
Pastor del mar. 1962. [28] p. (63)
16. MARTINEZ PIZARRO, Joaquín
Sol interior. 1963. [26] p. (64)
17. DRINOT SILVA, Rafael
Viento viento. 1968. [24] p. (65)

TRAVESIA

Dirigida por Manuel Moreno Jimeno

1. ELUARD, Paul
Le visage de la paix. El rostro de la paz. Traducción de Manuel Moreno Jimeno. 1962. [26] p. Ilustración de Pablo Picasso. Edición bilingüe. (66)
2. UNGARETTI, Giuseppe
El dolor. Traducción de Giovanni Meo Zilio. 1962. 60 p. (67)

MENSAJES DE LA RAMA FLORIDA

- [1].* PRADOS, Emilio
De tres canciones de olvido. 1962. Apunte de Miguel Réynel. (68)
- [2].* *Perú: Tela pintada precolombina*. 1962. (69)
- [3].** SALAZAR BONDY, Sebastián
Testamento ológrafo. 1965. (70)

* Es una tarjeta postal.

** Es una hoja doblada.

ANTOLOGIAS DE LA RAMA FLORIDA

Dirigida por José Miguel Oviedo

- [1]. MORENO JIMENO, Manuel
Las citas. 1962. 102 p. Ilustraciones de José Luis Cuevas. Retrato del autor por Julia Codesido. (71)
- [2]. RATIO, Luis Alberto
Poéticas peruanas del siglo XX. 1961. 135 p. (72)
- [3]. CARRILLO, Francisco
Las 100 mejores poesías peruanas contemporáneas. 1961. 153 p. (73)
- [4]. BENDEZU, Francisco
Los años (1946-1960). 1961. XIV + 100 p. Con tres ilustraciones de Fernando Szyszlo. (74)
- [5]. BELLI, Carlos Germán
¡Oh, hada cibernética! 1962. 64 p. (75)

LA LENGUA VIPERINA

Dirigida por Florencio Malatesta

- [1]. KATZ, Leandro
Las esdrújulas; diálogo farsante. 1961. [16] p. Ilustración de Rosa Julia Faccaro. (76)

CAMINO DEL HOMBRE

Dirigida por Abelardo Oquendo

- [1]. ARGUEDAS, José María
La agonía de Rasu Niti. 1962. 24 pp. Ilustración de Alicia Bustamante. (77)
- [2]. MEJIA VALERA, Manuel
El discípulo. 1962. 20 pp. Ilustración de Marco Antonio Montes de Oca. (78)
- [3]. ESCAJADILLO, Tomás
Helen. 1964. 23 pp. Ilustración de Marco Leclére. (79)

NARRADORES PERUANOS CONTEMPORANEOS

Dirigida por Wáshington Delgado

1. REYNOSO, Oswaldo
Los inocentes. 1961. 80 pp. Ilustración de Jesús Ruiz Duránd. (80)

EL CANTO ERRANTE

Dirigida por Carlos Germán Belli

1. OLAECHEA, Adolfo
Nuevo himno al atón. 1962. (81)
2. ORDOÑEZ, Elvira
La palabra y su fuego. 1960. Ilustración de la autora. (82)

EDICIONES DE LA RAMA FLORIDA

- [1]. VARELA, Blanca
Luz de día. 1963. 64 p. Ilustraciones de Fernando de Szyszlo. (83)
- [2]. CALVO, César
Ausencias y retardos. 1963. [30] p. (84)
- [3]. CORCUERA, Arturo
Noé delirante. 1963. 36 p. 6 grabados. Ilustraciones de Félix Nakamura. (85)
- [4]. CORCUERA, Arturo
Primavera triunfante. 1963. [24] p. Dibujo de Rafael Alberti. (86)
- [5]. BELLI, Carlos Germán
El pie sobre el cuello. 1964. 24 p. (87)
- [6]. NARANJO, Reynaldo
Los encuentros. 1964. [32] p. (88)
- [7]. PEDRO GORI
En la lejanía más honda. 1964. 170 p. (89)
- [8]. HERAUD, Javier
Poesías completas y homenaje. 1964. 242 p. Coeditor: Industrial Gráfica S.A. (90)
- [9]. YAÑEZ, Luis
Nuestra ventana. 1963. 42 p. Carátula de Teodoro Núñez Ureta. (91)

- [10]. SOLOGUREN, Javier
Cuentos y leyendas infantiles. 1964. 114 p. Carátula del autor. (92)
- [11]. TORD, Luis Enrique
Origen del sueño. 1965. 50 p. Coeditor: Ediciones de la Biblioteca Universitaria. (93)
- [12]. ORTEGA, Julio
De este reino. 1964. 42 p. (94)
- [13]. HIDALGO, José
Voz nuclear. 1964. 54 p. Dos cartas: Sebastián Salazar Bondy, Antonio Muaral. (95)
- [14]. CISNEROS, Antonio
Comentarios reales. 1964. 96 p. Coeditor: Ediciones de la Biblioteca Universitaria. (96)
- [15]. CARRILLO, Francisco
En busca del tema poético (1959-1964). 1965. 84 p. Ilustraciones de Miguel Angel Cuadros. Coeditor: Ediciones de la Biblioteca Universitaria. (97)
- [16]. DELGADO, Wáshington
Parque. [44] p. (98)
- [17]. HENDERSON, Carlos
Los días hostiles. 1965. [20] p. (99)
- [18]. GUEVARA, Pablo
Los habitantes. 1965. [52] p. (100)
- [19]. ORRILLO, Winston
La memoria del aire. 1965. [38] p. (101)
- [20]. *Cuadernos del Esqueleto Equino*. N° 1. 1965. [20] p. Poemas de Carlos Germán Belli, Francisco Carrillo, Wáshington Delgado, Pablo Guevara, Reynaldo Naranjo, Julio Ortega, y Javier Sologuren. (102)
- [21]. ARGUEDAS, José María
Oda al jet. 1965. (Cuadernos del Esqueleto Equino, N° 2). (103)
- [22]. ESHLEMAN, Clayton
The Chavín Illumination. 1965. 16 p. (104)
- [23]. JIMENEZ BORJA, Arturo
Pachacamac. El hijo del Sol. La creación del mundo. 1965. 20 p. Poemas corales. (105)

- [24]. BELLI, Carlos Germán
Por el monte abajo. 1966. 36 p. (106)
- [25]. SOLOGUREN, Javier
Vida continua (1940-1964). 1966. 166 p. Carátula de Víctor Escalante. Ilustraciones de Fernando de Szyszlo. Coeditor: Ediciones de la Biblioteca Universitaria. (107)
- [26]. CARRILLO, Francisco
Antología de la poesía peruana joven. 1965. 64 p. "Carátula de Víctor Escalante. Coeditor: Ediciones de la Biblioteca Universitaria. (108)
- [27]. PINTO, N.R.
Poemas del Ocaso. 1966. (Ediciones de la Hermandad). (109)
- [28]. *Poetas peruanos contemporáneos, I.* 1966. [34] p. Poemas de César Vallejo, Martín Adán, Mario Florián, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Francisco Carrillo, Carlos Germán Belli, Wáshington Delgado, y Cecilia Bustamante. Traducción al inglés de Olga Bingham Powell. (110)
- [29]. NERUDA, Pablo
Fragmentos de La barcarola. 1966. [12] p. (111)
- [30]. MARTOS, Marco
Casa nuestra. 1966. 44 + [6] p. Carátula de Víctor Escalante. Viñeta de Marco Leclére. Coeditor: Ediciones de la Biblioteca Universitaria. (112)
- [31]. BUENO, Raúl
De la voz y el estío. 1966. [20] p. (113)
- [32]. LAUER, Mirko
En los cínicos brazos. 1966. [20] p. (114)
- [33]. ARAMAYO, Carlos Armando
Voz del agua. 1966. 42 p. Coeditor: Ediciones de la Biblioteca Universitaria. (115)
- [34]. VALCARCEL, Rosina
Sendas del bosque. 1966. [40] pp. (116)
- [35]. CARRILLO, Francisco
Pequeños poemas comprometidos. 1967. [32] p. (117)
- [36]. ORRILLO, Winston
Crónicas. 1967. [36] pp. (118)

- [37]. GOMEZ, Livio
Fraternidades y contiendas. 1967. [28] p. (119)
- [38]. CANZANI, Ariel
Caminador de océanos. 1967. [20] p. Xilografía de Albino Fernández. (120)
- [39]. HAHN, Oscar
Agua final. 1967. [40] p. Ilustración de Víctor Escalante. (121)
- [40]. MELGAR, Mariano
Yaravies. 1967. [18] p. Nota de Antonio Cornejo Polar. Xilografía de José Sabogal. (122)
- [41]. SOLOGUREN, Javier
Recinto. 1967. [12] p. (123)
- [42]. EIELSON, Jorge Eduardo
Mutatis mutandis. 1967. [20] p. (124)
- [43]. *Poesía japonesa: haikus, haikais y tankas*. 1967 [18] p. (125)
- [44]. THOMAS, Dylan
Especialmente cuando el viento de octubre. 1967. [20] p. Traducción de Manuel Moreno Jimeno y Mirko Lauer. Texto bilingüe. (126)
- [45]. PRADO, Blanca del
Yo no quiero mirar la primavera. 1968. (127)
- [46]. GOMEZ, Livio
Fraternidades y contiendas. 1968. [48] p. Ilustraciones de Viveka Sologuren. (128)
- [47]. CORTINEZ, Carlos
La estación de las fresas. 1968. [20] p. (129)
- [48]. CORCUERA, Arturo
Poesía de clase. 1968. 68 p. Coeditor: Ediciones de la Biblioteca Universitaria. (130)
- [49]. *Homenaje apollinaire poemas*. 1968. [20] p. Traducciones de Carlos Germán Belli, Francisco Bendezú, Mirko Lauer, Javier Sologuren, Blanca Varela, Emilio Adolfo Westphalen. Carátula de Fernando de Szyszlo. (131)
- [50]. LASTRA, Pedro
Y éramos inmortales. 1969. [28] p. (132)

- [51]. EGUREN, José María
Campestre. 1969. [20] p. (133)
- [52]. GOMEZ, Livio
Cómo aprovechar la lección. 1969. [32] p. (134)
- [53]. SANCHEZ LEON, Abelardo
Poemas y ventanas cerradas. 1969. 32 p. (135)
- [54]. ZUBIZARRETA, Armando
Cuando más ardía el fuego. 1970. [36] p. (136)
- [55]. EGUREN, José María
La sala ambarina. [16] p. (137)
- [56]. VALDIVIA, Oscar
Gracias por gracias. 1970. 36 p. (138)
- [57]. TORO MONTALVO, César
Mágicas y mabú el meleno de la guitarra. 1970. 50 + [6] p. Diseño de carátula, E. Ruiz Floriano. (139)
- [58]. WESTPHALEN, Yolanda
Objetos enajenados. 1971. 36 p. (140)
- [59]. MALLARME, Stéphane
L'Après-Midi d'un Faune (Versión pour la scène). *La siesta de un fauno (Versión para la escena)*. Edición y traducción de Ricardo Silva-Santisteban. 1971. [24] p. (Colección Insulas, N° 1. Dirigida por Ricardo Silva-Santisteban). Ilustración de Jorge Mariátegui. Texto bilingüe. (141)
- [60]. BENDEZU, Francisco
Cantos. 1971. 90 p. Con una viñeta de Szyszlo y cinco reproducciones de Giorgio de Chirico. (142)
- [61]. ANONIMO
La vigilia de Venus. Traducción de Dora Bazán Montenegro. 1972. [16] p. (Colección Insulas, N° 2. Dirigida por Ricardo Silva-Santisteban). Texto bilingüe, latín-castellano. (143)
- [62]. TORO MONTALVO, César
Las crias de los huros de mármol. 1972. 106 pp. (Coedición con Arte Reda). (144)
- [63]. HELBERG, Heinrich
Juegos para soñar. Lima-Tübingen, 1972. (145)

Del Taller de Artes Gráficas Icaro

- [1]. Postal de navidad con un poema de Lope de Vega.
- [2]. Parte matrimonial de Azril Bacal y Charlotte Judge (21-1-68).
- [3]. Prospecto del Instituto Nacional de Arte Dramático (1963).
- [4]. Catálogo general de La Rama Florida. 1962. [8] p.
- [5]. Parte matrimonial de Otto Flores Sáenz y Carmen Rojas Hernández (3-6-70).
- [6]. Invitación a la muestra de Francisco Torné Geraldá: El Rímac y su paisaje.

EN ESTE NÚMERO

La Rama Florida y el Taller de Artes Gráficas Icaro, activos hasta mediados de los años 70, son recordados como ejemplos de excelencia editorial y gráfica en la poesía, y por haber dado a conocer la primera obra de los más significativos poetas de la generación del 60. El poeta JAVIER SOLOGUREN, su demiurgo, está preparando ahora una versión al día de *Vida continua 1939-1989*, que será la cuarta edición de su obra poética reunida. ANTONIO CISNEROS, JAVIER HERAUD y MIRKO LAUER, que en este número presentan poemas inéditos, publicaron su primer poemario en La Rama Florida. De Cisneros empiezan a circular en estos días *Propios como ajenos*, —una antología personal editada por Peisa en Lima— y un volumen de poemas reunidos, publicado por el Fondo de Cultura Económica de México. Sobre Heraud ha aparecido el libro *Vida y muerte de Javier Heraud*, una biografía escrita por su hermana Cecilia y publicada por Francisco Campodónico y Mosca Azul; los cuatro *Poemas de Europa* que entregamos en *separata* son inéditos. Lauer tiene en prensa *La producción artesanal en América Latina* y *El sitio de la literatura en el Perú*. Miembro destacado de la generación del 60 es también RODOLFO HINOSTROZA, quien ganó el premio internacional de cuento Juan Rulfo 1987 con el que abre este número.

RAÚL DEUSTUA, poeta de una excelente y casi secreta producción, no rompía su silencio europeo desde 1980, cuando publicó en el N. 5/6 de *Hueso húmero* su serie de poemas "Sueño de ciegos". DIEGO MAQUIEIRA es un joven poeta chileno y el libro que aquí reproducimos casi íntegro fue publicado por Francisco Zeghers en Santiago de Chile.

El profesor noruego BIRGER ANGVIK se encuentra actualmente en Lima investigando acerca de los presupuestos ideológicos de la crítica literaria peruana de los últimos decenios. De FRANCO MORETTI publicamos ya un texto en el N. 22 de esta revista; el de este número también ha aparecido en *New Left Review*. Sobre el mismo tema de la vanguardia es la entrevista al crítico italiano AQUILE BONITO OLIVA que hace JORGE EDUARDO EIELSON, de quien se acaba de editar en México su segunda novela: *Primera Muerte de María*. El sello Jaime Campodónico Editor le publicará en breve un nuevo poemario.

De LUIS LOAYZA, Mosca Azul Editores dará a la luz en los meses siguientes *Notas sobre el Novecientos* y una *Pequeña antología de Raúl Porras Barrenechea*. De GONZALO PORTOCARRERO acaba de aparecer un libro escrito con Patricia Oliart: *El Perú desde la escuela* (Instituto de Apoyo Agrario), acerca de la idea de historia nacional que transmiten los textos escolares. El texto de JEAN ROBERT es una conferencia dada en el primer seminario latinoamericano sobre soluciones de bajo costo para excrementos, aguas negras y basura, realizado en Medellín; fue publicado también en el boletín *Tecno-política*, de Cuernavaca. Del plástico argentino LEÓN FERRARI hemos dado viñetas en el N. 12/13 y la serie de collages "Para herejes" en el N. 23/24. La bibliografía la hizo MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA sobre la base de la colección que Tomás Escajadillo puso gentilmente a disposición de la revista. Rodríguez Rea ha hecho varios trabajos similares para *Hueso*. MARIELLA AGOIS, quien prepara una próxima muestra de su pintura, fotografió la Minerva de La Rama Florida que aparece en la contratapa. Agradecemos a Jorge Puccinelli, el actual dueño de la máquina, habernos permitido llegar a ella en el Instituto Porras.

JAVIER HERAUD

poemas
de
europa



EDICIONES DE LA RAMA FLORIDA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

LIMA, 1989

Universidad del Perú. Decana de América

LA CASA DE MOZART

Llegamos a Viena una pálida mañana de
[verano,
y paseamos sus calles, sus estatuas y su río.
(Oh, el hermoso Danubio, rojo, verduzco,
[amarillento.

Nos detuvimos largo rato en el puente,
sentíamos sus aguas permanentes).
Casi por casualidad entramos a la iglesia
de San Stéfano: alta, negra, sombría.
(Oh, el hermoso cuarteto de Bach que ahí
tocaban)

Yo propuse buscar la casa de Mozart
y caminamos por casas que aún
[recordaban en sus muros
el bombardeo nazi.
Y cruzando plazas y jardines
llegamos a una angosta calle techada.
En el medio leímos un cartel:
Wolfgang Amadeo Mozart y una fecha.
Era la antigua casa del maestro,
y subimos las pequeñas escaleras,
pero estaba cerrada,
como su corazón al mundo.

Volvimos a cruzar el Danubio,
tomamos un tranvía, llegamos a la
[estación de trenes,
y partimos hacia Moscú.

L.: ¿DONDE ESTA COMBRAY?

J.: *En el jardín de Swann, en otoño.*

*Son hojas que recogí del jardín de Swann
un ocho de octubre en Combray o Illiers,
da lo mismo.*

*Habíamos tomado el tren hacia Chartres
Lucho, Rachel, yo y Amaranta.*

*Allí hacía mucho frío,
pero nos consoló una lluvia
que nos obligó a tomar unos coñacs.
Claro, y también estaba la catedral
mostrándonos claras estampas,
sucios laberintos y blancos campesinos.
(No pagamos nada por ellas y aún las*

[conservo].

*No había tren para Illiers
pero estaba el autobús esperándonos.
Y mucho frío también en Combray,
pero había un hotel de la imagen
con cuartos perfectos y edredones de*

[plumas.

*Y la paloma aquella que comimos,
y el vino tinto de la aldea,
y el queso natural que allí fabrican,*

y el claro pan y el postre de manzana.

*Sí, son hojas que recogí del jardín de
Swann,
sobre una colina, sobre un puente pequeño
y un arroyo navegable,
pero Lucho se mareaba en la barca y no
subimos.*

*No sé si el pueblo era hermoso,
pero allí estaban la casa de Marcel,
y la magdalena de la tía Leonie,
y la foto de Francisca la dulce,
y el acostumbrado libro de Ruskin,
y Enrique el olvidadizo, de Prusia.
¿Qué más había?
Tal vez un retrato de Proust,
tal vez una ventana con vidrios de colores,
tal vez una azucena, un huerto,
un rosal, algunas rosas y estas hojas.*

POEMA

Parque del retiro. 1961.

*En otoño estoy sentado en una mesa
bebiendo con José María.*

Los árboles están para estar amarillos.

El estanco es dulce y grande,

la sombra ajena y pasajera.

Ligero fresco viene de la sierra.

Las palomas se cagan en José Antonio

y el soldado agujereado desde Toledo

[contempla.]

Parque del oeste,

*aquí me dicen que murieron los obreros
cantando la internacional.*

Pero yo no veo nada.

De muertos y recuerdos no se vive

y aún sigue habiendo muertos

y aún quedarán cosas para recordar.

Parque del oeste,

sí, lo he cruzado una mañana con ciclistas,

tal vez con Fernando o solo, o a pie,

o en bicicleta.

Parque del oeste,

paseo del pintor Rosales,

sol abundante y grande.

*Nada parece suceder,
y sin embargo estoy en
la "una, grande y libre"
y muchos muertos dejan su olor
junto a las flores,
junto a los árboles,
junto al mar, al malecón,
junto a España,
dentro de España,
ardientemente dentro.*

*¡Qué difícil
volcar mi corazón ahora,
en plena España,
en el corazón
sangrante de Madrid,
cuando las palomas
de la paz y del otoño
vuelan hacia los altos
edificios del futuro
y aquí la primavera
muere sin nacer,
váse sin venir!*

*¡Qué difícil decir:
vengo de Moscú,
del Asia,
he visto surgir a Samarkanda*

con sus ermitas
que los años construyeron,
qué difícil
repito, repetirle
a los océanos sus
símbolos marchitos,
y decir luego:
He estado en España
y allí mi corazón sangró
inmediatamente
como si trabara contacto
con el viento que
corta las rosas en invierno!

Pero es cierto.
Esta es Madrid,
este es mi corazón
sangrando,
este es nuestro camino,
y seguiré gritando la
verdad de los
bosques apagados,
la verdad de las rosas
caídas,
la verdad de España
y sus historias.

POEMA EN EL AVION

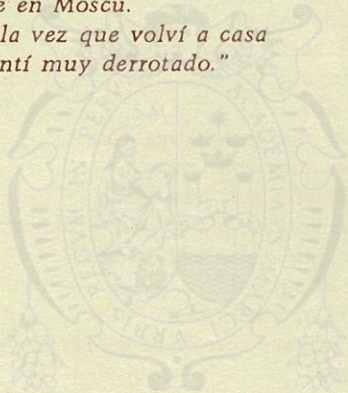
*Si acaso me preguntan
dónde estuve,
y si, insistentes, quieren
averiguar los sitios que he pisado,
les diré:*

*"Tres meses son tres años,
tres años son tres días,
tres días son tres horas,
y en verdad, en verdad hablando,
sólo salí a dar una vuelta
por el parque,
entré al cinema,
me tropecé con otras gentes en otras
partes.*

*Y ya estoy aquí,
nada le ha pasado a nadie,
yo sigo como siempre
admirando los ríos del otoño,
yo sigo como siempre*

*esperando al verano para maldecirlo,
y conversando con mis viejos
objetos adorados:
y no pregunten más,
que de mí no habrá ya más respuestas”.*

*Bien, yo deberé decirles
a mis amigos “lo he hecho.
Estuve en Moscú.
Aquella vez que volví a casa
me sentí muy derrotado.”*





Separata de Hueso Húmero Nº 25

Lima, 1989

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú, Decana de América

Y TAMBIEN PROTEGEMOS LA CULTURA



PROSEGUR

SOMOS SEGURIDAD

TRANSPORTE DE VALORES - ESTUDIOS DE SEGURIDAD - PERNOCES O CUSTODIAS PRO-
LONGADAS - RECUENTO DE REMESAS, CONSOLIDACION Y DEPURACION - TRANSPORTE,
ENSOBRAMIENTO Y PAGO DE PLANILLAS - CAJAS RECAUDADORAS -
SEGURIDAD Y PROTECCION PERSONAL -
PROTECCION DE RESIDENCIAS - PROTECCION COMERCIAL E INDUSTRIAL.

TELS. 371414 — 374242

UNMSM



cedep

CENTRO DE ESTUDIOS
PARA EL DESARROLLO
Y LA PARTICIPACION

socialismo y participación 45

MARZO, 1989

EN ESTE NUMERO

Héctor Martínez

La irrigación Jequetepeque-Zaña:
impacto de la presa Gallito Ciego

Nicolás Lynch

¿Anomia de regresión o anomia de
desarrollo?

Cecilia Rivera

Lima y los provincianos

Enrique Amayo Z.

Europa Occidental-Estados Unidos y
la estructura de clases y del Estado en
Argentina, Chile y Perú: siglo XIX

Roland Forgues

El camino de Damasco: entrevista
a Miguel Barnet

Son algunos de los temas que ofrece
Socialismo y Participación No. 45,
revista político-social y de arte.

Impresa en INDUSTRIALgráfica S.A.

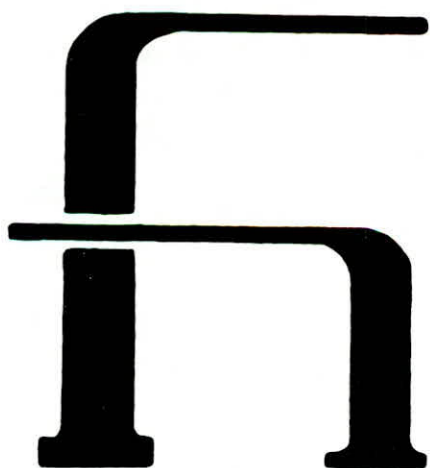
PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

José Faustino Sánchez Carrión 790-798
Magdalena del Mar — Teléfs. 629833 - 623846
Lima 17, Perú

EN VENTA:

STUDIUM, EPOCA, INTERNACIONAL,
EL VIRREY, SIGLO XX, HORIZONTE,
LA FAMILIA, MEJIA BACA, COSMOS,
EDIT. LATINOAMERICANA y
principales librerías

UNMSM



FINANCIERA NACIONAL S.A.

UNMSM



TEXTIL SAN PEDRO S. A.

CORTESIA

UNMSM

**CORTESIA
IMPRESORA
LA REPUBLICA S.A.**

UNMSM

75,000

4/90

Jorge Eduardo Eielson

NOCHE OSCURA DEL CUERPO



JAIME CAMPODONICO/EDITOR
LIMA - PERU

UNMSM

Pedidos: Chavín 45, Breña, Lima. Telf. 312505

Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.

CORTESIA

CARLOS MARAVI GUTARRA

UNMSM

SONIA GOLDENBERG

REPORTAJE AL PERU ANONIMO

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América



Biblioteca Central

Francisco Campodónico F., Editor

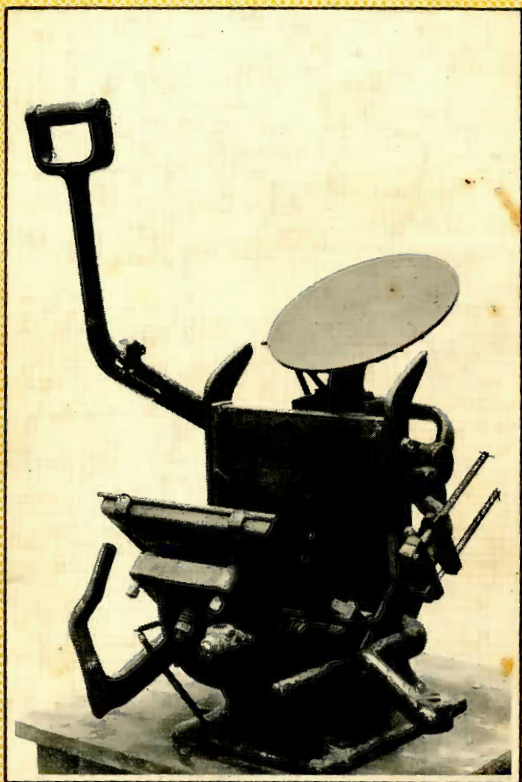
Pedidos: Los Laureles 1004, Residencial San Felipe - Lima 11, Perú.
Teléfonos: 637333 - 312505



Mirko Lauer

LA PRODUCCION ARTESANAL EN AMERICA LATINA

mosca azul editores
concytec



LA RAMA FLORIDA
1959-1989

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000302633

UNMSM