

hueso húmero

32

POESIA

Chocano / Montalbetti

RELATO

Matuk

GINSBERG

Capriata / Zavaleta

RESCATE

Iwasaki

CRITICA

Cánovas / Ortega

DEFIXIONES

Anónimo

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMSM

EDICIONES DE MOSCA AZUL

(Fin de 1995 - Comienzos de 1996)

CARLOS ARROYO

El incaísmo peruano

El caso de Augusto Aguirre Morales

(ensayo literario)

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América



Biblioteca Central

(poesía)

JOSÉ J. RADA

Senderos de sangre

(novela)

WILLIAM S. STEIN

Un hospital psiquiátrico peruano

(ensayo antropológico). En prensa

Dirección: Malecón Armendáriz 713, Lima 18, Perú

Teléfono 445 6264

S./20.00

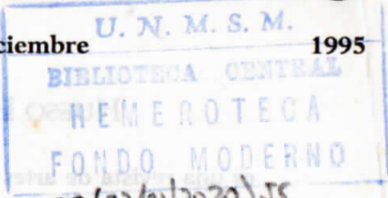
hueso húmero

Nº 32

Diciembre

U. N. M. S. M.

1995



SUMARIO

Mario Montalbetti / <i>Tres textos</i>	
<i>Misti Sismo</i>	3
<i>Telarmachay Eclipses</i>	9
<i>Puente Villena</i>	17
Magdalena Chocano / <i>Poemas</i>	20
Patricia Matuk / <i>Arnaus</i>	34
Fernando Iwasaki Cauti / <i>Tres tristes extraños</i>	40
Anónimo antiguo / <i>Defixiones</i>	59
EN LA MASMÉDULA	
Jorge Capriata / <i>Dos encuentros con Allen Ginsberg</i>	67
Carlos Eduardo Zavaleta / <i>La visita de Ginsberg a Lima</i>	75
LIBROS	
Julio Ortega / <i>Bryce, melancólico</i>	79
Mario Montalbetti / <i>El ángel de la historia y el ángel del estío</i>	95
Rodrigo Cánovas / <i>Un lector pantagruélico</i>	100
EN ESTE NÚMERO	106
Viñetas: Johanna Hamann	

DONACIÓN: EMILIO GARCERA CALIXTO

CARTA S/W 24-10-19

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 EDITORIAL: *Luis Loayza, Mario Montalbetti,*

Julio Ortega, Aníbal Quijano, Susana Reisz

ADMINISTRACIÓN: *Jaime Campodónico V.*

Diagramación y cuidado de la edición: *Carlos Liendo D.*

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

Suscripción y canje: Malecón Armendáriz 713, Lima 18, Perú

Teléfono 445 6264

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

MISTI SISMO

*no lo que somos
sino nuestras almas atrapadas en tiernos cuerpos minerales
no lo que deseamos*

*sino esa eterna conversación
con nosotros mismos
no lo que sigue lo que falta lo que apenas
es*

*sino lo que sigue
interrumpiendo las noches antes de romper el alba*

ah! si en verdad no importara el sufrimiento...

*entonces diríamos
sólo hemos venido un momento a despedirnos
y ya a nadie encontramos*

sólo huaynos en las pampas

*huaynos tercos cerrados imposibles
desafinaciones del ser
no lo que amamos*

*despiertos
sino lo que imitamos dormidos los torsos*

no lo inhumano
sino nuestras cabezas
rapadas
huyendo todavía
de todo este tiempo invicto
eso es

una piedra
es difícil de imitar

y lo demás
dolor culpa ritual siempre
estuvo ahí afuera
como menestras escritas y simbólicas
expuestas

al sol sobre la arena y nunca reales
tal vez
mientras aguardábamos sentados entre licores
tibios pasaron los músicos soplando

esa infame posibilidad no nos deja dormir
(tampoco

sabemos lo que queremos
o si algo queremos)
pero igual
amanecemos con las sienas perforadas por esas sublimes
progresiones
que se volvieron interminables durante la noche

y no tenemos memoria para no olvidar nada
no somos

parte

UNMSM

no lo que lloramos
perdido
el naufragio del ensarte técnico
con los nombres iluminados y las estrellas ciegas

sino el músico en reposo
sumergido en ejercicios de sudoración

que revelan
terror en el centro del tiempo que es el centro topológico del cerro

aquí
también
hubo viruela
aquí
también
los colores primarios intuyeron el epílogo

no la muerte
sino el método que nos recoge
¿quién

sigue?
seguimos todos el penúltimo
lleva una cebolla en sus manos el último no habla

¡oh evita la regla
que da cuenta del dialecto! ese mito no da para mucho más
jamás nos entendimos sentados
en la banca en la plaza frente a la iglesia las campanas
en la playa a caballo sobre todas las lenguas
las lenguas
del aburrimiento exacto

tanto es
tanto no es
que da lo mismo

repara entonces desde las varandas de madera
en la cólera tan llena de medida
repara en los guanayes limpiando sus rectos sobre las islas
desesperados
las mandíbulas de piedra

se alimentan de nombres corregidos
en el tiempo
y de pequeños
espacios cartográficos

el cóndor en llamas se lanza sobre el lago
como si se tratara de su presa
lo que llamamos vacío

no es sino la forma en que nos enteramos
de las presencias que han sido debilitadas por nuestro abuso
presencias debilitadas

pero no ausentes todavía
sentimos sus tibias exhalaciones golpeando contra nuestras
nucas

como
una niebla que habiendo visitado el centro del mar regresa
transfigurada a recordarnos las malas nuevas

entonces diríamos
el silencio es la imperturbada masa maestra
que escapa atroz de las bocas humanas pero más violenta aún

todo esto puede medirse
en granos de arroz

UNMSM

*el interior
el interior de la mano
el trabajo del ojo*

*no
la inconsecuente multiplicación de cielos
sino un firmamento ahogado
por una tímida intimidad*

TELARMACHAY ECLIPSES

*perder
perder
para encontrar
lo que ha sido tomado de la boca del jaguar
perder perderlo todo
y cuando lo hayas perdido todo
has de perder eso también*

*donde antes no veías nada
hay por lo pronto una piedra sobre otra
donde antes no oías nada hay un ritmo de bastones de brezo
en las tardes allá afuera
golpeando la tierra golpeada*

*los cadáveres inmensamente muertos
que dejaste en el camino
dicen no-jaguar no-caverna no-vasijas*

*sólo mantos
y piedad por los pallares y las moscas*

*esto es todo lo que ignorabas
por querer ganar el cielo*

guitarrero dice no-laso no-agua no-templo

*sólo fardos
encerrando peces*

UNMSM

*atrapados entre los dientes de otros peces
parece mentira haber vivido cien siglos en estas sierras
domesticados por animales
que no supieron ponderar nuestro apetito
y que luego domesticamos*

*junto con las cuatro hierbas que nos abrigaron
y que terminaron también encendidas
en hogueras de plata*

*telarmachay dice no-cráneo no-extremidad no-cráneo
sólo mujer*

*sentada entre montañas
como una navaja afilada de un solo lado
acariciando el rostro del trueno
añicando las cataratas*

*las mareas del regocijo y de la pena
no tienen dominio sobre esta carnicería*

*dame todo
la peste la tarde la duración de los cuadros
los despojos de oro y plata
dame los metales
dame lo que te falta*

*carva dice no-cabezas cupisniques
degollándose
(¿habías visto antes esa expresión en algún otro rostro?)*

*es así
nunca lo sabrás)*

dime nada

*este interregno esta paz
no durarán*

se degolló la cabeza con una navaja de asta de taruca
pensó en el manto bajo sus pies
rojo negro ocre rojo
pelícanos serpientes moscas moscas
subsuelos de huántar

la sangre
la flora exhausta

dame todo
es indispensable creer en nada
fardos

y de paso
¿de qué lado estaban las paredes
zigzagueando de rosa en rosa

buscando supongo
algo adentro algo afuera?

pensé que aquí había una ausencia una pérdida
me equivoqué
al ver lo que uno ve cuando uno no quiere ver
el desierto lo vasto la palabra

y así no ver la piedra sobre la piedra

dime nada
esa es la única condición para quedarme con todo

nunca creí que fuera cierto
que no podían caminar
que no podían agitarse
que no podían cambiar de posición

ni recostarse de lado ni boca abajo ni sobre sus espaldas

hasta que me pasó por la cabeza
que también me pasó a mí

la extraordinaria belleza del manto
me hizo vulnerable
a la vida de otros

con caries más radicales

irradiando desde el fondo de abismos ambulados
dientes de altura

cangrejos atados a cuerdas precarias cuelgan del cielo
anunciando un interludio inmuno deficiente
(estas son las mortales marionetas del color
gris sobre gris)

es adrede
pierdo el tiempo

toda esta gente que va caminando hacia el mar
¿a dónde va?
¿qué buscan dejar además de la vida?

el lugar es ahora
una torre de ciudades arruinadas
las tumbas abiertas desacradas
contienen los huesos de astrónomos sexuales
que creyeron ver órbitas exactas
alrededor de cuerpos
innecesarios

los traductores fueron sepultados de cabeza
retirados del resto

las teorías son
cárceles de máxima seguridad

(algo así dijo Quijano o quizás que las ideas
son cárceles de larga duración)

y Flores Galindo:

"las palabras siguen un itinerario paralelo a las muertes"

y por eso hay tantas palabras
en forma de garra en forma de muela
de vagina y de encía

y por eso este lenguaje
perfeccionado por nuestros terrores
espía de nuestras muertes
consejero de llagas
esboza este rictus final y funerario

quirihuac dice no-relámpago no-desierto no-morfema

sólo el ruido de las terrazas marinas
acomodándose
como serpientes de escamas oscuras y arañadas
eyaculando un semen negro glacial
deslumbrante

el fin de lo que acaba por terminar
se agrega como un segmento más
un himno una delación
una bendición de arte

los venenos comenzaron siendo abstracciones
y se volvieron
relatos que tardaron en hacer efecto
mordiscos en el viento salado

fue el invierno otra vez
y nosotros en él

dije semen negro hace un momento y glacial
pensaba en una noche en chimbote
en la niebla saliendo del mar

*en las tallas de piedra en los colmillos verticales
saliendo del mar*

y

aún ahí

*en las reconversiones de nuestras mejores noches
un diseño de fondo*

se abre paso

entre las capas de aceite y alquitrán y trementina

a la sombra del río el roble es fuente

nazca dice no-mono no-calendario no-línea

sólo tabla rajada

frente al altar de piedra sumergido entre nieves perpetuas

se hacen las preguntas improbables

piden por el zorro para que interceda por el lago

abren sus almas al huayco

he probado con las vendas

cubrirme los ojos taponearme

los oídos de algodón

enfundar mis manos en guantes rellenos

de miel de azahares clavar

mis dedos en los senos nasales hasta tocar la pituitaria

forrar de azul la lengua

tiempo es lo que compras con la visible ausencia

de los hoyos y los pozos y las simas

ese cuerpo es una aspa sobre los tejados un ganglio

tomado

una piel curtida por las hogueras de las cuevas

todavía

un dibujo en la pared me recuerda

que también desperté en esas parcas oscuridades

mi mano maduró temprano

*con los perfiles de felinos desesperados
pero terminó entregada a la violencia*

*hay algo
inherentemente tóxico en la cólera
(en esta cólera) tal vez*

*sea la forma en que se mueve tan parecida
a los tumbos rupestres
lo que la hace imposible de domar de pararse uno sobre ella
en sus lomos ensalados
la falta de tregua
el día la sed*

*en las noches allá afuera
raqchi dice no-broma no-edad no-cielo no-casajo*

*con frecuencia
aprecio la calidad de este silencio
y de las piedras que se agruparon a su alrededor
para formar un templo
para formar una fortaleza
un cementerio un tambo un burdel
este silencio suave como el excremento
pero insolente como una rosa
arrojada*

*al otro lado del nevado estaba la noche
(aún ahora hay lugares a los que no voy)*

*las truchas tristes de la oroya
escarbadadas de la nieve y el frío
aún ahora hay lugares a los que no voy*

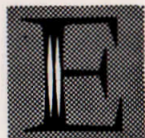
odio
emanó de estas procesiones
pero también hombres
mujeres respirando en la oscuridad
examinando o poniendo a prueba
una fe
tenaz como una mirada puesta en la montaña
un sol vacío se esconde en su propia sombra

perder
perder
perder para encontrar
lo que ha sido tomado de la boca del jaguar

callar por aquellos
que no pudieron hablar

perder la vida perder la muerte

PUENTE VILLENA



L hombre se acerca después de la medianoche. El alumbrado es antiguo, la luz amarillenta. Se detiene a la mitad del puente y asoma medio cuerpo sobre las barandas de metal. Su mirada cubre de un viaje los setenta metros hasta el suelo. Si piensa en algo piensa en algo irrelevante. Unas cuantas gotas de sudor comienzan a brotarle en la frente. Una de ellas alcanza masa crítica y luego de recorrerle la mejilla, se desprende. El hombre la ve descender y se lanza al vacío tras ella. Ahora todo lo que piensa es relevante porque ahora su pensamiento tiene un fin concebible, es mortal. La gota de sudor se deshace en la leve garúa antes de llegar al suelo. El cuerpo del hombre la traspasa y ya libre de toda persecución, impacta contra el asfalto junto a un tractor abandonado.

Un instante luego de lanzarse la mujer hace un movimiento brusco con los brazos, como si estuviera buscando una idea perdida o un hijo que abandonó al nacer. Sólo entonces abre los ojos. La mayoría de los que saltan cierran los ojos.

El hombre le da un beso y ella lo besa a él también. El no le mete la mano bajo la corta falda roja para tocarle la pierna y encontrar a último momento una salvación desesperada. Ella no imagina los genitales del hombre una última vez ni soba sus pechos contra su torso. Se esposan las manos, él la derecha y ella la izquierda y juntos se lanzan del puente. El beso ha sido interrumpido por las tareas del salto. Los dos cuerpos comien-

zan a girar alrededor del eje de las manos atadas. Ella busca los labios del hombre. El hombre abre la boca y suelta un grito aterrador.

Hace por lo menos veinte minutos que apoya los brazos en las barandas del puente. Mira el mar, la seducción de la luz. Se frota las manos. Un automóvil pasa a sus espaldas ignorándolo. De uno de los bolsillos de la sotana extrae una cuerda y la amarra a uno de los barrotes recién pintados. El nudo es arcaico. Se arrodilla y luego de ajustarse el ojo de la cuerda al cuello se persigna. ¿Espera acaso un ruido que lo disuada o una voz que lo perdone? Pero el mar y las nubes y las piedras le ofrecen una interpretación diferente. Ahora el cuerpo se bambolea espaciosamente en el aire, su lengua púrpura le cuelga hasta la barbilla y un eructo involuntario emerge de su boca.

Habla, habla sin cesar y se abrocha el saco. Trata de recordar una ligera dignidad. Con artificial cuidado coloca la botella vacía sobre la vereda y escupe una última vez. Aún durante la caída sigue hablando y conforme su cuerpo descende el volumen de su voz va elevándose, hasta llevar a los cielos y a la tierra.

Ha quedado desnudo después de quitarse el abrigo gris. Siente una vergüenza inesperada. Hunde las rodillas; con una mano se cubre el estómago y con la otra el pene. Vuelve a sorprenderse: a pesar de la brisa helada el pene no se le ha encogido. Al contrario, una progresiva erección va tomando cuerpo, una edificación ancestral y autónoma como las caídas nocturnas. El hombre gira bruscamente la cara y descubre a un transeúnte que está cruzando el puente por el otro lado de la calle. El transeúnte lo mira incrédulo. El hombre le muestra el pene. "Fíjese -le dice- esto no es mío". Horas después, cuando lo encontraron sin vida ni muerte, el pene seguía erecto y estaban rotos casi todos los dientes de su boca.

Esperó pacientemente sobre una banca del pequeño parque en la cabecera del puente. Al caer la tarde compró unos barquillos cuyos restos aún se deshacían entre sus muelas cuando levantaron el cadáver. Se distrajo con los gallinazos, enumeró hartas veces las mismas palmeras. Finalmente ella llegó. Y se fue. Al día siguiente ella regresó al puente y se sentó en la

misma banca donde habían hablado el día anterior. Y por el mismo sitio donde él había saltado, ella saltó.

Arroja el cigarrillo y lo ve descender hasta el suelo. Luego una pequeña piedra que suelta como una chalaca alta sin puntería y un peine que saca de un bolsillo interior. Luego escupe con violencia. Parece querer hablar pero se contiene. Arroja las llaves. Voltea a mirar si alguien lo observa pero tengo la luz apagada. Lo que parecía una lista de experimentos sobre la caída de los cuerpos se transforma en un ejercicio de limpieza. Arroja la pluma fuente, el pañuelo, varias monedas. Hubiera arrojado su vida si sólo hubiera podido quedarse con su muerte. Abre el maletín, extrae varios folders y también los arroja. Vuelve a voltear para asegurarse de que nadie lo está observando. Tal vez sus ojos se detienen un instante más de lo debido en mi habitación en el tercer piso, pero no puede verme. Entonces extrae el revólver del maletín. Hace un gesto final como si estar parado sobre un puente le causara un gran disgusto. Aprieta el cañón del arma contra la sien derecha y dispara.cae malherido sobre la vereda. Todavía consciente pero consciente de su propia ineficacia intenta trepar la baranda. Tiene tanta sangre sobre su cuerpo que cada vez que trata de apoyarse en los barrotes de la baranda resbala como en un palo encebado. Es la primera vez que quiero ayudar a alguien. Enciendo la luz. El súbito resplandor le hace voltear la cara. Pero la vuelvo a apagar molesto por haber interferido.

A pesar de la débil claridad del amanecer reconozco a la muchacha que camina con pasos lentos hacia la mitad del puente.

Escribiré esto justo antes de saltar. Siento el viento y el ruido. No tengo nada que decir. Doblaré esta hoja y la colocaré en el bolsillo de mi camisa. Estoy viendo el mar. Pronto anochecerá. Ahora debo apresurarme.

POEMAS / MAGDALENA CHOCANO

3

O que sea un Poeta

Menor

*evadiendo esa belleza como ejército en orden
de batalla*

presto a implantar orden

O

*que seas el que rompe imágenes en los
templos de Roma*

*y que Amsterdam benévola te oculte cuando
escribas las odas*

*que agravien al Pontífice máximo de
la lengua*

en un latín macarrónico

que apenas sea

castellano

19: excentricidad

me he quedado dormido
entre vosotros trinchacadáveres
en el centro de un banquete
donde el esqueleto de las cosas
es la esencia

Elegía que con lágrimas de gula
se demora en las gargantas
concomitante al arrabal
utópico que cincela
en el cerebro

la desvisión que precisa
durante kilómetros de
ensueño
la atrofia de vidas
gastadas en un perfectamente
desarrollado

egocentrismo

*sólo las sombras quieren danzar
sólo ellas
siguen este ritmo trepidante
un dos tres
tres dos un*

*las luces siempre se alejan
mudas
sobre paredes blancas*

*discuten los coreógrafos
apenas controlándose
de emprenderla a golpes*

*tres dos un
un dos tres
este orden es orden al fin y al cabo*

*treintaiún cuatro millones cero punto
dieciséis
ésta es la clave
que siguen ciertos secretos tambores*

*haced silencio
para que la danza sea límpida
casi tersa sin ritmo
e informe casi duelo*

41

todo empieza
con la abstracción
de una puerta entreabierta
hacia adentro
hacia afuera
paredes por fin liberadas
de afiches impresionistas
de postales y
almanaques
la mano palpa la tersura aun herida
por clavos ya lanzados a las alcantarillas
el negativo arrancado de la
cámara
se ofrece prestamente al sol
justo dios que destruye el tesoro del tiempo
A salvo de la amistad
y de las figuras que propicia el
sentimentalismo
el iconoclasta traza símbolos duraderos
sobre el aire

ese yo remota esfera que
ninguno reclama
era la enceguedora luminaria
que rutilaba en la hoja del
cuchillo lancinante
que pendía del cinto del travesti capturado
en la póstuma redada
monumento en exceso macizo
espíritu por demás deletéreo

todos huíamos para acercarnos
al retrato indeseable que enmascarar
nuestros sueños

Eran más de cuatro los puntos cardinales
eran más de cien
eran innumerables

huellas digitales idénticas
placas dentales iguales
éramos tú
sin almas en los cuerpos
reposando en las mesas heladas del recinto

así
embalsamados corazones
líquidos eternos
maceraban
lo que no habíamos sentido

y los sesos las incontables vísceras
flotando en el efluvio de lo que habíamos sido
cuando...
cuándo?

*oh muerte, vida mortal que no eres vida
pues eres como el humo de la vela
y nunca en un estado permaneces
cálmate en este umbral
ablándate
sobre estos miembros alelados
devuélveme lo que es mío
la perfecta cerviz
la vanagloria el rimmel*

*tan sin descanso este yacer
tan activísimo
microbio mío
por estilizada peste sucumbimos*

*y nuestros miembros alhajados de enaguas
son prueba de que nunca existimos
bajo la celeste esfera ni entre el bátrato y su costa
redundante
nunca jueces enmascarados me han celebrado
culpable
un rito más en sus hipnóticos altares*

*patriotas nunca hubo ocurrido esta alusión final /
este entrevero / este dislate de ingrata criptomanía*

57

"yo no sé, señora mía, luto de mi amor,
si eres tú la que reinas sobre tanta ceniza"

alojado en tu sombra,
tu deshumana, esquiva sombra,
poesía,
tal vez yo era el cadáver sobre el que tan
ansiosamente te dueles,
tal vez era esa hija vislumbrada,
alguien que putrefacta rama y musgo no incineras;
muy lejos de ti, pero contigo,
cual enemiga orilla.

Todo era odioso:

los ojos taciturnos,
la diáfana mirada
y la belleza que sin dientes sonreía.

Latiendo confusa
entre los universales,
la desatada lengua zahería los ecos,
era ese bullicio que no se apartaba de tu frente

El yo yacente en la clínica psiquiátrica
-derroche atrabiliario de cordura-
sonreía ponderando los malos tragos que me has
dado

y de los que se ha nutrido con esmero, casi saña;
sin orinar las sábanas, sin babear en la mesa,
ha sido tan pulcro y mesurado
que da pavor encontrarse conmigo en los espejos.

105

camino entre tumbas de guerreros
cuyos ojos desnudan el cielo
haciendo parpadear a las estrellas

en su eterno desvelo
contemplan incoloras guerras maquinales

¿es un acierto
sostener en la mano
la suavísima culata de la luna
ponerla en la balanza y

decidir qué pasa
o debería acaso otro más puro acero
aclarar la pregunta?

los guerreros hicieron leyes
como armas
para asestarlas en la carne de los árboles

sus ojos empujan
la pantalla de dolo que la palabra de dios
despliega ante los mundos

comienza el sacrificio de vivientes
en su falso reposo
estos guerreros- grandes, grandes guerreros
revisan displicentes estadísticas

me distrae
ese bronco crujir de los rosarios
que sus manos repasan
cuando desmorono
la arcilla levemente sangrante
en que la noche amasa la mañana

la bruma
que de un cabello os suspende sobre el acantilado
resplandece de ojos tristes
como todos hemos de estar

y este exhausto mirar el mar rompiéndose
intocable sobre la madrugada
cegará poco a poco la esfera parpadeante del sol

tan remotos aconteceres de galaxias
transpiran nimbos trajinados
en las pieles cetáceas

bajo la luna de aluminio
lamina cierta divinidad lo que no alcanza

romeo anestesia su enemiga sangre
amada en el amado transvasada

flor que no eres de aquí
flor que nunca naces y sin embargo palideces
velamen de este magnífico sepulcro, dinos

¿Qué pregunta es ésa que tiene cuatro patas
cuando amanece
dos al mediodía y tres al anocheecer?

111

*La última vez que vi a Damiana Martín
lo bello seguía siendo bello
Y aunque los ocultistas se consumían en
luchas intestinas
como en los días que marcaron el ocaso
del Golden Dawn—
ella aún intuía los senderos de la Obra
y a sus ojos el mundo era aún
transparente
y yo ¿qué había de decir?
sino: que necio es quien ignora
que el amor es eterno,
y yo, pues, sentía lo que sabía.*

nosotros los devotos de la yerba de la santa hoja
 reposamos a salvo en la pálida membrana de la luna
 –estamos hechos–

yo me cercioro de ser la oblonga forma del radiante
 interior yo-sepárate-de-mí/-de-mí-tendido en este parque
 del humo y de la orgía –vuelven los fantasmas en sus
 máquinas veloces, caen por el acantilado y resucitan
 olorosos de sal / Sientes? Es el silencio –Tú que te vas con
 mi collar de vidrio rojo sin seguir el rastro azul de los
 bacantes–

sé que no quieres bailar conmigo –puedes pasar
 pisándome el vientre invisible– yo no siento –estoy frío y
 en calma– ese grito en la noche no me altera –es música–
 y tras ella –la rama del árbol intensa circundada de
 luceros– por Góngora el Esquivo celebrados –y los
 muchos planetas sin océano– estoy concentrado en mis
 ojos-pardos-pardos-todos-los-gatos maullándole a la noche
 – /Puedes-irte- puedes-quedarte/ déjanos sin embargo
 deshojar la Biblia con riguroso respeto– el mundo es tuyo
 si lo encuentras en el centro de mi pupila dilatada que
 rueda sobre la espuma de la playa

yo estoy Aquí como nunca vaporoso y preciso, soy un
 halo, una tiniebla, lo que quieras, pero déjame Aquí con los
 brazos en cruz mirando el cielo /yo-lo-amo-yo-lo-amo/ y
 mis alas se estrellan en esa superficie transparente ¿por
 qué no me disuelto, espiga humeante? Gusano y calavera
 que me espían, yo soy inmortal –yo soy un loco y a ti no
 te hablo porque no te odio tanto como para hacerte daño–
 oigo otras voces

ojos cual topacios se acercan a mi cara –creen que somos
 tigres– tigres-del-parque-en-mayúscula-trona-reunidos
 –éste es el fin del siglo– pero el tiempo no puede ir muy
 lejos –las luces se apagan– nuestros perfiles se borran en
 lo oscuro / nuestros cuerpos son inmensos al fin y
 poblados de arbustos –el viento eleva la hojarasca–
 he perdido mi nombre
 sobrevivivo

[extractos]

vale la pena ser frío y luminoso
-destruir en fruición lo que nos nubla;

es rocoso
grisáceo
taciturno

-yo no creo en el mar)
(pero el mar cree en mí

-soy un acto de fe:

acto frío y luminoso de fría y numinosa fe-

siento el trasiego de los que conspiran contra la muralla=
la gran actividad.

todos los ecos del mundo resuenan aquí

¿por qué?
¿por qué?

dicen que el infinito es una idea

¿puede contenerla este punto mediocre de la historia?

algo nos contamina desde dentro

-la autocracia es un ardid

la sedición, el contrarresto,

y la tierra retumba bajo el oculto sol

.....

Nuestras manos son ceniza flotando sobre el agua
amar al que se deshace y se deforma
amarle es anularle

sólo el rencor es dador de materia
el mal

el viejo mal

UNMSM

*Uno es el consumidor de crack que se golpea contra las paredes
de una madriguera sitiada por el invierno durísimo del norte
—bajo la nieve una misteriosa acumulación de hojas secas espera
el renegrido deterioro que restaure el orden de las cosas—.*

*No hay poeta esencial: toda materia humana es degradable e
inmortal,*

*por ejemplo, tu voz que se extingue al crujir de los hielos,
tu voz demolida por la regla del oro.*

.....

*¿Es que tú Poeta sólo has de tornear un emblema que flote sobre
el tercero de los mundos posibles
donde refuljan Montparnasse
la rue Grillon
el duomo de Venecia
insensatamente salpicados
y deslumbrantes de cultura?*

.....

*este poema se destruye a medida que avanzan las palabras
este poema no cabe
Oh digna bóveda del tiempo
blanca luz en suaves organismos siderales
nonatos que divagan en vientres inmóviles*

escuchad

*que nada es maravilloso si no nombro esta era de
construcción y de arteficio
mis pies hollaban la hojarasca de dañinos
eucaliptos*

*a lo lejos negros malecones se abrían en la boira
nada es exacto si no nombro la era del martirio y la migraña
soñaba con avanzar amenazada por las calles prohibidas pero
inmune al fuego, a la voz de ¡Alto!*

*la libertad me abriría alguna hendidura una ladera intransitable el
parapeto*

mas

*es otra fuerza la que irrumpe la que desmadeja el hilo
enredado por el miedo*

*otros seres hermosamente cálidos
han devanado la noche*

es que ya no es el zulo bastante y denso
para ocultar las aguas

.....
ella puede sobrevivir a las revoluciones fallidas y a los aciertos
de las triunfantes
un movimiento perpetuo florece de su martirizada piel
aunque muera rodeada de traición
su empuje vidente e intratable
deshace los pactos y hace estallar las prisiones de alta seguridad

Desaparecida, su mágico retrato cautiva el tiempo y lo derrocha
con la furia divina que ya casi ningún humano se atreve a
conocer.

"Éste es el umbral",

"éste es el umbral",

repite la muralla descarnada

activamente socavada por exhaustos zapadores

y acalla un poema que a duras penas sobrevive

encerrado en caduca arquitectura

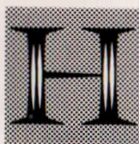
más negado que Dios por los ateos

- frente al gigantesco muro nos sobrecoge la Interrupción y el
mundo cesa de latir-

pero aquel puro terror guía el hilo de aliento que enhebra una a
una las mortales palabras que simulan que un poeta existe
y que nace reviviendo o vive desnaciendo

en cada metáfora que ensombrece los versos

al unir la nada con la nada sobre la que mil ojos resuenan
vanamente buscándole



ICIERA frío o calor, lluvia o tormenta, el Sr. Arnaus siempre se las arreglaba para llegar puntual a la hora del cierre de la panadería del barrio. Tenía cita con sus palomas del parque Luxemburgo al día siguiente y debía prepararles, como cada tarde, una mezcla, cuyo proceso comenzaba la víspera, con la obtención del mejor trozo de pan duro, hurgando en una bolsa negra y limpia, junto con otros, clochares ellos sí, como en los viejos tiempos de la guerra.

Arnaus estuvo siempre dotado por el ingenio de aparecerse con comida cuando ya nadie esperaba ningún milagro y sus innumerables hazañas alimentarias le valieron una medalla que miraba con orgullo brillar cada mañana y una pensión de jubilado de guerra que no alcanzaba para otra cosa que no fuera la renta, el gas y sus revistas. Justamente, una de esas preciadas revistas que el caótico azar de sus cachivaches devolvió a sus manos, hinchó la flama del furor de un viejo proyecto que, días tras día, entre palomas que alimentaba confiado, fue maquinando.

Un día, triplicó la cantidad de vitaminas de la mezcla. Le puso gengibre, vino tinto, azúcar, jalea real. Una paloma gorda podía ser confundida con un buen pollo. Y mientras la presencia de Arnaus seguía siendo tan natural como una estatua para el nuevo visitante, los vecinos, que nunca se habían hablado, comenzaron a murmurar. Que qué les daría en la mezcla, que

por qué no se le prohibía eso de alimentar ratas con alas, que dónde estaba el equilibrio ecológico, señores, que era un asco de ruido en las épocas de celo, que a dónde se iba a ir a parar con todos esos turistas que comenzaban a venir de manera masiva, y que ya era el colmo porque una reseña con la foto de Arnaus acababa de salir en la más prestigiosa guía de turistas nipona.

Así, el parque Luxemburgo se convirtió en periplo obligado del forastero; ya no había dónde aparcar tanto autocar. Y para frenar un poco esas hordas de visitantes, el Ayuntamiento dispuso una tarifa para adultos a la entrada, colas para el uso de las bancas, billetitos de reserva para jugar con los barcos de la fuente, parcelas de sol, parcelas de sombra numeradas en verano, prohibido fumar, tomar fotos, prohibido molestar a Arnaus. La razón era las ganancias que todo ello producía al Ayuntamiento. Pero el descontento de los vecinos se hizo sentir; se convirtió en irritación y la irritación en furia. Los vecinos que nunca se hablaban comenzaron a verse, organizar comités, asambleas semanales, organismos anti-Arnaus con delegado y tesorero. Había que encontrar la manera de probar ante las autoridades que lo que hacía era nocivo, para que la normalidad volviera al vecindario.

Tras un año de padecer esa situación inconfortable, los vecinos observaron, primero: que Arnaus llevaba una sospechosa canastita al cinto. Segundo: que, contrariamente a los pronósticos, la cantidad de palomas del parque no había aumentado; esto parecía ser un descorazonador argumento que lo hacía, una vez más, invencible a los vecinos. Pero había una conjetura que se desprendía de las premisas anteriores y de la que se carecía de pruebas. De demostrarlo, se estaría en poder del elemento definitivo del cual dependía la destrucción del frágil universo de quien calificaban, sin desparpajo, como un demente. Todo dependía de que se reunieran las pruebas que le imputaran lo que hoy eran tan sólo sospechas: Arnaus comía y comerciaba las palomas del parque Luxemburgo, como sin duda lo había hecho durante la guerra, cuando, forzados por vivencias extremas —alguno lo recordó con la voz quebrada— nunca se le interrogó sobre la procedencia de aquellos manjares inesperados. Fin de la asamblea, parloteo general.

Pero Arnaus, curtido por experiencias de guerra en años mozos, no les daría el gusto de verse tan fácilmente descubierto. Ya se sentía vigilado pero sabía que esa era la mejor manera de vigilar. Un aparente pasatiempo no distraería aquella concentración infatigable. Su máquina de volar a pedales estaba viento en popa. Sólo le faltaba el velamen y para eso necesitaba dinero. Un picotazo por aquí, un aletazo por allá. Arnaus se daba coraje al comienzo porque pensaba haber perdido la práctica después de tantos años. No era así.

Cuando nadie lo miraba de cerca, se alejaba aun más hacia los abedules, envuelto por un enjambre de palomas. La mano forrada de masa para atraer angurrias que no paraban de llenarse el buche, con falsa sonrisa de anciano pacífico, Arnaus sabía que siempre habría una más dócil, más confiada, más lenta, menos lista, más golosa, una que ponía su cuellito en un círculo de la mano de Arnaus, y luego gggrrruhu gggrrruhu ven con papi gggrrruh gggrrruh, directo a la canasta, oculta por una cortina de aleteos y plumas que caen, gggrrruh gggrrruh un pataleo denso, tenso, mientras cerraba el cuellito como magia, y luego depositar ese atado de plumas, cerrando bien la aldabilla de la canasta, muy tranquilo, listo para otro viaje, como un taxista, por los caminos de bajada, alas abiertas como en las nubes, la Tour Eiffel, *A moi Paris!* planeando alto; sin que nadie supiera que llevaba pasajero.

Ya en los tiempos de la guerra había adquirido la práctica, pero ahora colocar la mercadería frente al cliente no era nada fácil. La práctica adquirida en los tiempos de la guerra era neutralizada por una nueva tendencia a poner en los letreros de las pollerías "...e hijos", "...y sucesores" "...y descendientes", lo cual no era sino la manera tácita como las nuevas generaciones de polleros protegían a su clientela de los proveedores furtivos de otros tiempos, cuyo descubrimiento ya había costado la clausura del local a más de uno.

Ahora, pues, ya no se trataba de convencer al patrón complaciente de antaño, capaz de pagar una de esas piezas y mezclarla con los pollos verdaderos, aunque siempre se tenía la esperanza de poder interceptarlo de improviso en alguna callejuela para ofrecerle una copa en el bar de los recuerdos. Ahora había que pedalear pedalear pedalear pedalear peda-

lear pedalear, kilómetros, uf, no importa si era de subida, hasta encontrar un mercado foráneo, alguien a quien engatuzar con el cuento de la caza del faisán. Y si volvía con las manos vacías, pues comérselo. Botarlo jamás. Loza fina del ancestro, cubiertos de plata, disco de Haendel, y después de la cena la revista, amarilla y manoseada, con el plano detallado del proyecto. Días tras día, papel y lápiz, algunos cálculos entre tuercas y herramientas: ¿cuánto dinero faltaría? Arnaus se rascaba la cabeza con sueño.

Con todo, colocar la mercancía era difícil y Arnaus se había visto obligado a comer demasiadas palomas en esos últimos días. Una vez un espía lo encontró caído en el portal del edificio. La rueda de la bicicleta girando, su bolsa de plástico ya sin masa, la canastita abierta en el cintó con un bicho estrangulado que asomaba: el cuadro perfecto para la esperada prueba. Buscó una cámara, avisó a los otros, rápido, tres escaleras, cruzar el patio. Demasiado tarde. Una ambulancia ya había sido advertida. Los médicos ordenaron un lavado de estómago, lo cual no sirvió como argumento para el expediente anti-Arnaus que los vecinos trataron de completar al día siguiente con la hipócrita diligencia de quienes apuntaban más bien a impresionar al alcalde, porque en el hospital Arnaus cayó en gracia y los doctores y enfermeras aceptaron firmar una petición suya en la que, atestiguando que se trataba de un ex-combatiente respetable, sano y sobre todo lúcido, se solicitaba una dádiva al alcalde para obtener gratuitamente vitaminas en la farmacia municipal. Dejar el nosocomio fue dura prueba pues allí había llegado a sentirse como en casa. Pero volver a los proyectos de alto vuelo despertó en él un nuevo brío. Arnaus se sintió estupendamente y olvidó que había prometido a las enfermeras, casi llorando como un buen chico, el no comer nunca más una paloma del parque Luxemburgo.

Nada que no fuera la peste bubónica podía detenerlo y al cabo de diez días Arnaus reincidió. Los vecinos rabiaban sin quitarle el ojo de encima, dispuestos a ganar en esa guerra por las buenas. El alcalde les había hecho saber que ni hablar de dar marcha atrás en lo del parque; la carta firmada por los médicos le había llegado además muy pronto y Arnaus le caía

simpático; entonces optaron simplemente por abarrotar la puerta de Arnaus con alimentos normales, con el fin de persuadirlo a que dejara sus hábitos malsanos. Pero Arnaus no era de dar su brazo a torcer.

La bicicleta ya estaba desarmada. Faltaba poco para culminar el invento. Las provisiones en la puerta fueron creciendo y Arnaus lo interpretó como un insulto. Por la mañana las latas de conserva comenzaron a rodar por los techos y a reventarse con paquetes de fideos en el patio, no hay derecho, oiga, y las menestras se desparramaban como granizo en medio del sopor del verano, y los vecinos con que a cualquiera le podía caer uno de esos proyectiles en la cabeza, ¿se daba cuenta? a gritos, desde abajo. Pero así era la guerra y eso Arnaus lo sabía muy bien. Los clochares se pasaron la voz de que había comida gratis. Llegaron con música de radio y bailaron mientras no había comerciales. Arnaus dirigía la coreografía con una pechuga como batuta, blandiendo en la otra mano una copa del cristal de la abuela, con vino bueno de Burdeos. Llovieron plumas blancas como nieve y plumas grises como niebla. Los curiosos pararon el tráfico, los turistas japoneses llegaron para hacer sus mejores fotos, se juntaron verdaderos músicos a la fiesta, la policía no pudo dispersar al gentío, los bomberos no pudieron liberar las calles, los vecinos recurrieron a la prensa para tratar de presionar a la opinión, pero los periodistas cayeron fascinados en la maravilla de aquella fiesta espontánea, acordeonistas, organilleros.

Mas de pronto el silencio. La súbita calma despertó a los vecinos con el paso del primer camión de la basura. Los talegones de plumas se habían agotado y los oscuros clochares se habían devuelto a la sombra arrancándose los últimos vestigios de comida. Tres de los vecinos más corpulentos se pusieron de acuerdo para subir. Llegaron hasta su piso deshaciendo lentamente las barricadas. Ninguna reacción violenta se produjo. Arnaus les hizo sentar, les trajo el tintineo de sus copas, les convidó su mejor vino Gran Reserva. Bebieron lentamente de esa copa de la paz, sin dejar de mirarse y mirarlo con desconfianza. La madrugada era fresca y uno cerró la ventana antes de hablar. Habrían de ser tajantes pero exigieron con diplomacia que se explicara. Gggrrruuu gggrrruh, un

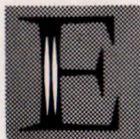
chillido atroz le salió de los pulmones a Arnaus gggrruh gggrruh, invadido por el terror corrió al espejo gggrruh gggrruh, la insólita forma puntiaguda de sus labios ocultaba un pico anaranjado. Se miró las plumas con estupor. Pero luego una inmensa calma, una paz profunda lo inundó todo. Arnaus no se dio tiempo para poner en marcha su aparato recién terminado. Abrió las ventanas, los postigos. Llevaba prisa, se fue volando.



TRES TRISTES EXTRAÑOS / FERNANDO IWASAKI CAUTI

Para ser en el Perú, hay que
estar en el Perú.

Luis Alberto Sánchez



L propósito de estas líneas es conjurar los fantasmas de tres autores que publicaron sus esquivas obras en España, que no figuran en ninguna antología literaria peruana y cuyos libros ni siquiera he rescatado del informático anonimato de las bibliotecas sino de la desleída indolencia de las librerías de lance. Ellos son Félix del Valle, Felipe Sassone y Rosa Arciniega.

Una de mis primeras diligencias a la vista del laborioso tesoro bibliográfico que iba poco a poco acopiando, consistió en buscar todas las referencias posibles sobre esos libros y autores, y como era de recibo acudí a la autoridad de Luis Alberto Sánchez, presunto nomenclátor de la literatura peruana. No obstante, la mayoría de las citas de Sánchez resultaron incorrectas, algunas pistas mostráronse falsas y sorprendentemente sus comentarios destilaban malevolencia y hasta una postiza comprensión que me ha movido a sospechar que ni siquiera condescendió a leer las obras que tan orondamente comentaba.¹

1. Acerca del proceder de Luis Alberto Sánchez merece la pena revisar el testimonio de Mario Vargas Llosa en su "Carta sobre el Congreso por la Libertad de la Cultura" en *op. cit.* pp. 228-230, o bien tomar nota de las siguientes glosas de *El pez en el agua* (Barcelona, 1993): "Como Sánchez sobrevivió a Leguía, Porras y Basadre por muchos años, su versión sobre la generación del diecinueve —la calidad intelectual de la cual no volvería a repetirse en el Perú— ha quedado entronizada de

El primero de nuestros novelistas es Félix del Valle (1892-1950), cónsul peruano en Southampton (1914), fundador con Mariátegui de la revista *Nuestra Epoca* (1917)² y colaborador de *Amauta*, *La Prensa* y *Mundo Limeño*,³ aunque algo más conocido por su presencia en el volumen colectivo *Las voces múltiples* (1916) que por sus *Prosas poemáticas* (1921), el único de sus libros que vio la luz en el Perú. Las alusiones al "Chino" del Valle son escasas y tangenciales;⁴ pero los juicios a su obra publicada en España se reducen a las desdeñosas apostillas de

manera poco menos que canónica. Pero, en verdad, ella adolece de las mismas deficiencias que los numerosos libros de ese buen escritor subdesarrollado, para lectores subdesarrollados, que ha sido Sánchez" (p. 276). A propósito de la improvisada edición póstuma del *Pizarro* (Lima, 1978) de Raúl Porras Barrenechea, Vargas Llosa lamentaba "que encargaran su prefacio a Luis Alberto Sánchez, quien, fiel a su genio y costumbres, hizo en aquel texto una sutil obra maestra de insidia, recordando entre azucaradas manifestaciones de amistad a "Raúl", aquellos episodios que más incomodaban a Porras" (*loc. cit.*). El lector puede corroborar lo apuntado por Vargas Llosa consultando los prólogos de Sánchez a José María EGUREN: *Obra poética completa*, Editorial Milla Batres (Lima, 1974), pp. 9-30; Víctor Andrés BELAUNDE: *La Realidad Nacional*, Banco Internacional del Perú (Lima, 1980), pp. XIII-XXXI; Francisco GARCÍA CALDERÓN: *El Perú Contemporáneo*, Banco Internacional del Perú (Lima, 1981), pp. IX-XIX y Manuel GONZÁLEZ PRADA: *Obras*, Ediciones Copé (Lima, 1985), pp. 9-24. Y si aún así subsistiera alguna duda, léase la advertencia que sigue: "Aviso preventivo a los lectores de los libros y artículos de Luis Alberto Sánchez: cuando encuentren allí referencias acerca de Jorge Basadre, duden de la objetividad y quizás hasta de la total exactitud de ellas. En Jorge BASADRE: *La vida y la historia*, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú (Lima, 1975), p. 252.

2. José Carlos MARIÁTEGUI: *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Biblioteca Amauta (Lima, 1968), p. 223.

3. Luis Alberto SÁNCHEZ: *La Literatura Peruana*. Edición definitiva, P.L. Villanueva editor (Lima, 1975), t. IV, p. 1243 [en adelante LP].

4. *Anuario Bibliográfico Peruano de 1949-1950*, Ediciones de la Biblioteca Nacional IX (Lima, 1954), pp. 367-372; Augusto TAMAYO VARGAS: *Literatura Peruana*, Universidad de San Marcos (Lima, 1965), vol. II, pp. 704 y 720; Elsa VILLANUEVA: *Bibliografía de la novela peruana*, Ediciones de la Biblioteca Universitaria (Lima, 1969), p. 49; Ricardo GONZÁLEZ VIGIL: *Retablo de autores peruanos*, Ediciones Arco Iris (Lima, 1990), p. 265 y Ricardo GULLÓN: *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza Editorial (Madrid, 1993), vol. II, p. 1673.

Sánchez, acaso pergeñadas con la inexplicable intención de disuadir a curiosos y desprevenidos.⁵

Y sin embargo, *El camino hacia mí mismo* (1930) es un libro impecable y de inusual belleza, amén de poseer todas las virtudes de la mejor literatura vanguardista en boga por entonces. De hecho, la editorial que acogió a Félix del Valle –Ediciones Ulises– le incluía en su apretado catálogo junto a Jean Cocteau, Paul Morand y André Gide, así como de otros escritores como Ramón Gómez de la Serna, Rosa Chacel, Francisco Ayala, César González Ruano, Pedro Salinas y Rafael Alberti, entre otros representantes de la vanguardia española. El volumen lo integran tres novelas ejemplares: “El camino hacia mí mismo”, “La criolla del charleston” y “La señorita París-Sevilla”.

La escritura de Valle es sonora y pulida, preceptiva y precisa, aunque respetuosa del pudor y el deber de una artesanía que posee a la vez el punto de acero de la templanza y el punto de cera de la nostalgia. No hay que buscar en sus narraciones la prosa arrulladora de Martín Adán, ni hallaremos en *El camino hacia mí mismo* los arreos y alamares verbales de *La casa de cartón* (1928), la novela de la vanguardia peruana por excelencia.

Por otro lado, la madurez de Félix del Valle se advierte en sus variados recursos narrativos –monólogos interiores, estructuras cinematográficas y ensayos de escritura oral–, pero especialmente en su mirada: una mirada que disuelve la realidad y la fragua a su albedrío, una mirada que nunca insinúa la perspectiva del forastero o el expatriado. Tal tesitura –que para mí es una virtud– bien podría explicar la indiferencia de los críticos hacia su obra: ¿dónde está el Perú en las novelas de Valle?, se preguntarían afligidos por el desaire de ese apátrida sospechoso. Con todo, Félix del Valle encontró en el flamenco andaluz la madeja que tanto le obsesionaba, y cuyos hilos persiguió en vano a través de garitos, burdeles y fumaderos de opio limeños. Una ironía del destino quiso que nuestro autor escribiera

5. Sánchez llegó a afirmar que salió del Perú en 1926 y que su primer libro publicado en Madrid apareció en 1925 (LP, IV: 1329), cuando en realidad ya era colaborador de *El Sol* y *La Voz* desde 1924 y su libro no fue impreso hasta 1930.

novelas pobladas de bulerías y soleares, y no las ficciones que reclamaban los desdichados personajes de los vales criollos.⁶

A diferencia del criollismo peruano, el flamenco en España sí estaba considerado como una alternativa estética a los rígidos patrones artísticos de la sociedad burguesa, y en esa medida Félix del Valle recorrió el itinerario trazado por Falla, Machado, Granados y García Lorca.⁷ En la opción literaria de Valle, por lo tanto, subyace una genuina actitud vanguardista —cual es la crítica del arte de la burguesía⁸— y de ahí que *El camino hacia mí mismo* merezca un lugar entre las novelas de vanguardia peruanas, al lado de *La casa de cartón* (1928) y *El tungsteno* (1931) de Vallejo.

Luis Alberto Sánchez no estaba capacitado para comprender las inquietudes de este olvidado escritor, y zahirió su memoria sentenciando que “por su trascendental intrascendencia podría decirse que Valle fue un “jaranista metafísico”, o un filósofo de la marinera y la jota”.⁹ Es más, en un acto de incomprensible vileza le acusó de haber huido de Madrid “al estampido de los cañones fascistas”,¹⁰ cuando en realidad fue corresponsal del diario republicano *La Libertad* en varios fren-

6. Alfredo González Prada —uno de los miembros de *Colónida*— subrayó lo siguiente respecto a la ausencia de interés hacia lo criollo como expresión artística: “La lástima es que varios de nosotros estábamos magníficamente preparados para el criollismo: More venido del riñón de Puno; Valdelomar de su poblacho iqueño; Valle de la Lima zamba. Y los tres, los más talentosos”. En *Colónida*, Edición facsimilar con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento Colónida, Ediciones Copé (Lima, 1981), p. 228.

7. Ver al respecto “El cante jondo. Primitivo canto andaluz”, “Arquitectura del cante jondo” y “Teoría y juego del duende” en Federico GARCÍA LORCA: *Obras Completas*, vol. I, Aguilar (Madrid, 1974), pp. 973-994, 995-1000 y 1079.

8. Peter BÜRGER: *Teoría de la vanguardia*, Ediciones Península (Barcelona, 1974), p. 62.

9. LAC, IV, p. 1330. ¿Por qué llamaría Sánchez a Valle “jaranista metafísico”? Quizá porque la propia editorial presentaba *El camino hacia mí mismo* como “La novela de un Don Juan metafísico y sentimental”, en evidente guiño valleinclanescos. Sin embargo, Sánchez convirtió el halago en burla.

10. *Ibid.*, loc. cit.

tes de batalla.¹¹ El desprecio de Sánchez persiguió a Valle hasta su último exilio en Buenos Aires, donde publicó tres nuevos libros –*Madrid en 15 estampas* (1940), *Noches de Toledo* (1943) y *Juergas de Sevilla* (1947)– que anunciaban a su vez inminentes entregas que nunca llegaron, como “Piérola y el Perú”, “La República de España y otros ensayos”, “Sobre política peruana” y “La guerra y la paz”. Sagaz lector de solapas, aquellos fallidos proyectos editoriales le permitieron a Sánchez infligir una última estocada:

Tales títulos revelan el drama de Del Valle: aspiraba a interpretar problemas colectivos, a resolver incógnitas trascendentales, pero carecía del instrumental debido. Su formación cultural no correspondía a sus intenciones.¹²

¿Conocería Sánchez a Valle?, ¿leyó su obra en realidad? Acerca de *El camino hacia mí mismo* aventuró un juicio rudimentario –“es una divagación introspectiva”¹³–, tal vez sugerido por el propio título; pero en lo tocante al autor se limitó a repetir lo que le manifestó Alfredo González Prada en una carta de 1940 y publicada por Sánchez en 1981. Ante la pregunta de quién era el más talentoso de los “colónidas”, González Prada respondió:

Uno de los mejor dotados del grupo era Félix del Valle... Valle tenía instrucción limitada; pero un formidable instinto de escritor. Me extraña que no haya cuajado con más brillo en la vida. En España, hace pocos años, ganó un sonado concurso de crónicas. Su bohemia incorregible le fue fatal. Y su pereza. Una especie de Málaga Grenet del periodismo. Hoy vive en Buenos Aires. Pero continuaba siendo una esperanza...¹⁴

11. Dicho diario ya le había otorgado el prestigioso Premio “Antonio Zozaya” en 1928.

12. LP, IV, 1330.

13. Luis Alberto SÁNCHEZ: *Proceso y contenido de la novela hispano-americana*, Editorial Gredos (Madrid, 1968), p. 169.

14. *Colónida...*, p. 213. En otro pasaje de su carta Alfredo González Prada comentó que Félix del Valle era uno de los asiduos visitantes de su padre (*ibid.*, p. 210), y en una durísima réplica de Federico More a Ventura García Calderón publicada en *Colónida* N° 3 (Lima, 1916), p.

Alfredo González Prada —que abandonó el Perú en 1916— se suicidó en Nueva York en 1943, y es obvio que no tenía noticias de la obra de Félix del Valle. Luis Alberto Sánchez, que sí estaba en la obligación de conocerla, le condenó sin razón alguna al índice de los mediocres.

El segundo escritor que nos ocupa es el prolífico y poliédrico Felipe Sassone (1884-1959), seguramente el autor peruano más publicado, leído y aclamado en España hasta la irrupción de Mario Vargas Llosa. Incluso me atrevería a sostener que después del Inca Garcilaso y Ricardo Palma, Sassone ha sido para muchos lectores españoles el más popular de los narradores peruanos. A modo de abrumadora evidencia diré que le contemplan 7 novelas, 18 novelas cortas, 2 volúmenes de memorias, 2 crónicas de viajes, una biografía, 4 poemarios, 3 tratados taurinos, un fervoroso ensayo hispanista, 48 piezas de teatro y 2 libros de aforismos, sin contar antologías y sin dar por concluidas mis pesquisas por bibliotecas y librerías de viejo.

Sin embargo, a pesar de su vastísima obra Sassone es un extraño para las letras peruanas, donde ni siquiera existe un inventario exacto de sus publicaciones.¹⁵ Para colmo de males, la sensualidad y erotismo de las novelas de Sassone hirieron la pacatería de Luis Alberto Sánchez, quien no escatimó invectivas contra el rijoso escritor. A saber, que sus libros eran un “explosivo afrodisíaco para adolescentes y viejos verdes”,¹⁶ que su “mundo gira en torno del adulterio y el coito más o menos ilícito”¹⁷ y que sus personajes “no aciertan con otro rumbo que el vicio, el burdel, el suicidio y el fracaso sexual e intelectual”.¹⁸

25, el poeta puneño se despachaba así: “Y si lo que quiso don Ventura fue elogiar a un joven, ¿qué le impidió citar a Félix del Valle, muchacho calavera por mil conceptos superior al señor [Antonio] Garland?” (*ibid.*, sin número de página).

15. Las reseñas bibliográficas de Elsa VILLANUEVA (*Op. cit.*, pp. 45-46) y del *Anuario Bibliográfico Peruano de 1959-1960*, Ediciones de la Biblioteca Nacional XIII (Lima, 1964), pp. 624-639, son incompletas y contienen numerosos errores.

16. SÁNCHEZ: *Proceso y contenido de la novela hispano-americana...*, p. 244.

17. *Ibid.*, p. 528.

18. *Loc. cit.*

A la vista de tan mordaces opiniones cualquiera pensaría que Sánchez se precipitó goloso en la pecaminosa lectura de Sassone, mas sus disparatadas referencias bibliográficas me obligan —una vez más— a dudar de su rigor.¹⁹

En efecto, Luis Alberto Sánchez apenas cita de oídas sus tres primeras novelas, para concluir que “después de 1912, prácticamente el novelista Sassone cedió el campo al dramaturgo”.²⁰ ¿Habría afirmado lo mismo de haber sabido que publicó diecisiete novelas más entre 1917 y 1953? Por contra, lo que Sánchez sí debió leer fueron las colaboraciones de Sassone en *El Comercio*, donde hacía pública profesión de sus simpatías hacia Franco y Mussolini.²¹ Empero, ignorante de su propia sintonía con los prejuicios morales y sexuales de esos dictadores, Sánchez remachó: “A Sassone le valdrá la reconquista de la tolerancia pública su otoñal arrepentimiento, a cuyo bordo navega por los protegidos mares de la ortodoxia ritual y el autoritarismo político”.²² Tengo para mí, que Sassone jamás se arrepintió de nada.

Nuestro autor tuvo el privilegio de vivir en Madrid durante una coyuntura singular, cuando campeaban el magisterio inte-

19. Más interesado en derramar sospechas y propagar chismes sobre la obra de Sassone, Sánchez afirmó lo siguiente sin acertar ni una sola fecha: “Felipe Sassone (1885) se deleitará amasando barata lujuria en *Malos amores* (Lima, 1906); barata glosa de Felipe Trigo, en *Vértice de amor* (Madrid, 1910)... y empalagosa sensualidad... en *La espuma de Afrodita* (Madrid, 1912), donde, con innecesarios toques de fácil obscenidad, retrata aspectos de la sociedad limeña de su época (comienzos de siglo) y hace intervenir a personajes de la vida real con sus nombres propios” (*op. cit.*, pp. 250-251). En realidad, Sassone nació en 1884, *Malos amores* se publicó en Barcelona en 1908, *Vértice de amor* también en 1908 y *La espuma de Afrodita* en 1917.

20. LP, IV, p. 1189.

21. José Ignacio LÓPEZ SORIA: *El pensamiento fascista*, Biblioteca del Pensamiento Peruano, Francisco Campodónico editor y Mosca Azul editores (Lima, 1981), p. 17. Sin embargo, es pertinente advertir que la etapa intelectualmente más fecunda de Sassone transcurrió antes de la guerra civil.

22. SÁNCHEZ: *Proceso y contenido de la novela hispano-americana...*, p. 251.

lectual de la generación del 98, las libertades restauradas tras el relevo de Alfonso XIII y el hedonismo de una sociedad secularmente reprimida y entregada por el fin al desenfreno. Como era de esperar, en la "movida" madrileña de aquellos locos años también tuvieron un papel descollante los artistas, escritores y periodistas que más tarde se encargarían de exaltar lo que entonces se vivía como una nueva edad de oro. La libertad sexual fue recibida como el lujo máspreciado de la condición humana:

En Madrid se hacía el amor en todas partes, en reservados, en los coches, en los teatros, en los merenderos, en los parques, en las casas de citas. Había lugares de ligue, como el teatro Martín, en la calle Santa Brígida, donde acudía Joaquín Belda. Carrere, gran jugador de billar, plantaba sus fueros en el café Varela rodeado de "musas del arroyo", y de hermosas "horizontales". La Parisina fue toda una institución de las noches de Madrid. Aquel club, con terraza de verano al Paseo de Rosales, era también salón de juego y contaba con divanes rojos y otras comodidades para el amor. Era centro de reunión de políticos, artistas, cortesanas y una especie de segunda casa para el pintor Julio Romero de Torres.²³

Así, en aquella corte de milagros se crearon todas las condiciones para la aparición de un género literario que no tardaría en conectar con una vehemente legión de lectores: la novela corta. La primera y más señera de tales colecciones fue "El cuento semanal", dirigida por Eduardo Zamacois desde su aparición en 1907 y hasta su última entrega en 1912. La nómina de colaboradores de "El cuento semanal" sorprende por su calidad, pues allí publicaron los grandes novelistas del XIX -Galdós, Pardo Bazán, Picón y Sellés-, los del 98 -Baroja, Unamuno y Benavente- y los llamados epígonos -Valle Inclán, Trigo, Blasco Ibáñez y Dicenta-, quienes influyeron en la célebre promoción de "El cuento semanal", donde Sassone tuvo un lugar de privilegio junto a Francisco Camba, Rafael Cansinos

23. Lily LITVAK: *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras, 1918-1936* (Madrid, 1993), p. 14.

Asséns, Concha Espina, Ramón Gómez de la Serna y Alberto Insúa, entre otros.²⁴

Siguiendo la estela de "El cuento semanal" aparecieron alrededor de treintidós nuevas colecciones, cuyos títulos llegaron a alcanzar vertiginosas tiradas de hasta 400,000 ejemplares²⁵ y donde era frecuente encontrar precoces colaboraciones de Camilo José Cela, Miguel Delibes y Ana María Matute. Como se puede apreciar, no se trataba de literatura folletinesca —como aseguraba Sánchez— ni menos aún pornográfica, ya que a pesar de su desembozada sensualidad, las novelas cortas de género erótico tenían sus propias series como "Fru Frú", "La Novela Exquisita", "Colección Pompadour", "Colección Afroditá", "Colección Mimosa" y otros sabrosos repertorios que todavía arden en los "infiernos" de ciertas bibliotecas de ateneos y clubes selectos.²⁶

No comprendo, por tanto, el horror de Luis Alberto Sánchez, quien descalificó a Sassone por escribir "novelas de colegial ardoroso" y censuró "la enfermiza sensualidad de sus descripciones".²⁷ Empero, después de espigar prolijamente sus obras, glosó a continuación el pasaje más picante de ese ardoroso colegial que habría sido Sassone:

24. Ver al respecto Federico Carlos SAINZ DE ROBLES: "La promoción de *El cuento semanal*", estudio preliminar a *La novela corta española*, Aguilar (Madrid, 1959), pp. 9-40 y Luis GRANJEL: "La novela corta en España", *Cuadernos Hispanoamericanos* 222 (Madrid, 1968), pp. 477-508 y 223 (Madrid, 1968), pp. 14-50.

25. Ver SAINZ DE ROBLES, *op. cit.*, pp. 27-31. En lo que respecta a Sassone, sabemos que colaboró en las siguientes colecciones: "La Novela Corta", "La Novela de Bolsillo", "Los Novelistas", "La Novela Semanal", "La Novela de Noche", "La novela de hoy" y "La novela del sábado".

26. "Infierno" es el nombre que reciben las secciones eróticas de algunas bibliotecas que guardan así las apariencias. Ver José Antonio CEREZO: *Bibliotheca Erótica*, Ediciones el Museo Universal (Madrid, 1993), p. 10. Es posible que en la biblioteca del exclusivo Club Nacional de Lima exista un "infierno", pues según Vargas Llosa —que fue ahí asistente de bibliotecario entre 1955 y 1958— "tenía una espléndida colección de libros y revistas eróticos" (VARGAS LLOSA: *El pez en el agua...*, p. 336). Acerca de las novelas eróticas españolas ver LITVAK: *Antología de la novela corta erótica española...*, p. 55.

27. LP, IV, p. 1189.

Nelly y Alfredo llegaron casi al mismo tiempo, y aquella tarde, como todos los domingos, el saludo fue a besos, sin palabras, y rodaron, vestidos aún, sobre el diván. Después Alfredo, tendido muellemente entre los cojines, fumando un egipcio, entornados los ojos, tomábase un breve reposo y se volvía a excitar al verla desnudarse.

Las ropas iban cayendo a los pies de Nelly con el quejido de su frú frú, acariciándole todo el cuerpo al rozarlo, como despidiéndose de él. Luego ella sacaba, con un ágil brinco, los pies de aquel mar de sedas, se despojaba de la camisa y conservando sólo las medias negras, para buscar un fácil contraste con su rosada desnudez, enarcaba los brazos, entrelazaba las manos tras los dorados caracoles de la nuca y duplicaba en el espejo el ánfora palpitante y viva de su cuerpo de diosa.

La mirada de Alfredo bajaba a lo largo de todo ese camino de bellezas. Desde los rizos de miel, desde la alba serenidad de la frente, desde los ojos ardientes, desde la boca encendida, desde la garganta nívea y vibrante como el buche de una paloma, hasta los pies minúsculos que no eran ingleses como la piel suave... Y volvían luego a subir las miradas desde los pies por las rodillas redondas y pequeñas, por las columnas de los muslos opulentos, hasta la gruta del pubis, donde llamaba el vello azafranado, hasta el hoyo donde se guarecía como en un estuche la perla del ombligo, hasta los pechos tensos, muy separados, blancos y aromosos como dos magnolias.

De la roja pantalla japonesa, del grana oscuro de las paredes, llegaba al cuerpo desnudo un reflejo satánico, y los labios del amante acababan por seguir el camino que recorrieron las miradas. Más tarde, Alfredo sentía sobre cuerpo, ya desnudo también, el cuerpo de Nelly, todo ardoroso, menos en las colinas de las nalgas heladas y duras como el mármol bajo la lujuriosa presión de sus dedos.²⁸

28. Felipe SASSONE: *Y el amor es otra cosa*, La novela de Hoy (Madrid, 1925), p. 26-29.

Como se puede apreciar, a Sassone podríamos reprocharle muchas cosas –su ampulosidad, huachafería y más de una metáfora chirriante–, pero nunca la “enfermiza sensualidad de sus descripciones”.

Como la mayoría de escritores de la promoción de “El cuento semanal”, Sassone cuestionaba la mojigatería social que reprimía los instintos naturales del ser humano, reivindicó el derecho de la mujer al placer sexual, y su ética y su estética desafiaron las convenciones de una moral burguesa que había prostituido el amor. A diferencia del Marqués de Bradomín –que era “católico y sentimental”–, Sassone fue más bien “romántico y sensual”, un calavera que llevó hasta las últimas consecuencias aquella enjundiosa sentencia que rezaba que “lo que han de comerse los gusanos lo disfruten los cristianos”. De ahí sus personajes estragados por la inmoderación y la concupiscencia, y su devoción hacia Baudelaire, Bataille, Nietzsche y Valle Inclán.²⁹

Aunque elogiado por sus contemporáneos españoles,³⁰ en la memoria de la literatura peruana casi no hay rastros de la obra de Sassone,³¹ y su nombre es una referencia rebuscada y erudita entre los críticos modernos. Precisamente, en un volumen

29. Prueba de que Sassone no era ningún tragasantos es la agnóstica declaración que sigue, tomada de unas memorias de viaje: “la integridad de mi conciencia y el valor de mis propios actos me permiten hacer el bien y el mal, sin temor á Dios ni esperanza en el cielo”. Ver SASSONE: *De un errante (Cartas a Jack)*, Imprenta de Jaime Ratés (Madrid, 1910), p. 64.

30. En su *Historia de la Lengua y Literatura españolas*, el crítico Julio Cejador apuntó: “Sassone vivió, lloró, padeció, gozó como bohemio y como artista, que es de exquisita sensibilidad, *romántico sensual*, según él mismo dice, cuya segunda patria es Madrid, donde conoce y quiere a todo el mundo y todo el mundo le conoce y quiere como a uno de tantos de nuestra casa y familia. Ha escrito poesías bohemias y amorosas, de mucho color y sentimiento; novelas eróticas y psicológicas, de atinado realismo; artículos de periódico llenos de gracia, plasticidad y humor; pero sobre todo se ha zambullido de cabeza últimamente en la dramática nuestra, mostrando poseer envidiable temperamento dramático”. Referencia tomada de la entrada correspondiente a Felipe Sassone en la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Espasa-Calpe (Madrid, 1975), vol. LIV, p. 675.

31. Ver Juan Pedro PAZ-SOLDÁN: *Diccionario biográfico de peruanos contemporáneos*, Librería e Imprenta Gil (Lima, 1921), p. 361 y

titulado *Raros y olvidados* (1971), Federico Carlos Sainz de Robles traza un entrañable perfil de nuestro personaje y lo culmina de esta manera:

Tristes muy tristes fueron los últimos años de Sassone... marrido a diario por dolencias y recuerdos sin remedio. Lloriqueaba y sollozaba con frecuencia. Su sensibilidad le supuraba como carne cancerosa. Sólo a escondites, contraviniendo órdenes médicas y solicitudes conyugales, podía beberse algún medio whisky que otro, fumarse algún que otro cigarrillo rubio. Apenas se le sostenía fanfarrioso el monóculo durante las tertulias literarias o actos sociales, a los que acudía con estudiado y trabajoso empaque. Aún publicaba en un diario de Madrid y en otro de Barcelona espaciados artículos, tan amenos y tan bien escritos como los de siempre. Pero su inmenso dolor era que a nadie interesasen ya los hijos idolatrados de su pluma.³²

Por último, concluiré mi exposición comentando la obra de Rosa Arciniega (1909-?), acaso más conocida por sus excelentes biografías históricas que por las cuatro turbadoras novelas que publicó en España entre 1931 y 1934. A diferencia de Valle y Sassone, Rosa Arciniega escribió siguiendo imperativos políticos, obsesionada por allanarle el camino a la inminente revolución socialista y para denunciar los estropicios del capitalismo. Aunque sólo fuera por tales razones sus novelas merecerían alguna consideración entre las corrientes sociales de la vanguardia literaria peruana, mas su condición de escritora le arrumbó en el arbitrario capítulo de la "novela femenina".³³ Así, para Luis Alberto Sánchez "es, fuera de toda discusión, una de las más vigorosas y finas escritoras de este período, y, entre las mujeres, la de más firme y ambiciosa línea literaria".³⁴

GULLÓN: *Diccionario de literatura española e hispanoamericana...*, vol. II, pp. 1530-1531. Por otro lado, Federico More aludió a Sassone como "ese empresario de la pornografía" (*Colónida...*, p. 213).

32. Federico Carlos SAINZ DE ROBLES: *Raros y olvidados*, Editorial Prensa Española (Madrid, 1971), pp. 143-144.

33. TAMAYO: *Literatura peruana...*, vol. II, p. 839.

34. LP, V, p. 1455.

A pesar de existir un significativo número de escritoras,³⁵ su presencia en los estudios de literatura peruana ha sido más bien testimonial,³⁶ lo que sugiere que no han sido leídas o que se les ha leído mal. Rosa Arciniega no fue la excepción y sobre sus novelas –calificadas por Sánchez como “obras de adolescencia”³⁷–, cayó una maldición todavía mayor: la ligereza y la displicencia:

En el Perú no ha crecido la literatura de protesta social urbana... Podrían servir para demostrarlo... los bocetos de novela industrial que Rosa Arciniegas [sic] (n. 1909) nos brinda en tres de sus primeros libros: *Jaque Mate* (*Panorama del siglo XX*, Renacimiento, Madrid, 1931; 285 págs.), *Engranajes* (Renacimiento, Madrid, 1931; 228 págs.) y *Mosko Strom* (Madrid, 1933; 266 págs.). Atraída por el simún social de esos años, Rosa Arciniegas [sic] enfoca sucesos colectivos y dramas individuales, acertando en la intención más que en la realización, pero, de todos modos, revelando una vez más la temperatura de la época.³⁸

Al margen de las vaguedades apuntadas, ¿de dónde sacaría Sánchez que Rosa Arciniega había escrito “bocetos de novela industrial”? *Jaque Mate* (1931) es una reflexión acerca de los peligros que entrañaban el facismo y los nacionalismos después de la Primera Guerra Mundial, y donde haciendo gala de una poderosa intuición, imaginó una nueva conflagración europea desatada por un delirante dictador italiano y su aliado alemán Adolfo Hitler. Por otro lado, *Engranajes* (1931) es una crítica despiadada contra el capitalismo y la mecanización de

35. Flora Tristán (1803-1844), Clorinda Matto de Turner (1854-1909), Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), Teresa González de Fanning (1836-1918), Angélica Palma (1883-1935), María Wiese (1894-1964), Sara María Larraburre (1921-1962), etc.

36. Incluso Mariátegui tan sólo se digna a mencionar a Magda Portal en “El proceso de la literatura”. Ver *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana...*, pp. 255-260.

37. LP, V, p. 1455.

38. SÁNCHEZ: *Proceso y contenido de la novela hispano-americana...*, p. 540.

la sociedad, a través de la apócrifa biografía de un trabajador de los altos hornos del País Vasco que se ve obligado a emigrar a Madrid, donde luego de mil penurias muere tiroteado por la policía cuando se disponía a detonar una bomba en apoyo a una huelga general. *Mosko-Strom* (1933), a su vez, desarrolla una variante del proceso anterior, en esta ocasión encarnado por un niño marginal que llega a ser un acaudalado ingeniero seducido por el discreto encanto de la burguesía. Finalmente, en *Vidas de celuloide* (1934) recurre al cine como discurso y metáfora de la existencia humana, aunque una existencia que no nos pertenece y que nos condena a una vida sin esperanza, sin verdad, sin amor. En realidad, los únicos "bocetos industriales" de las novelas de Rosa Arciniega son las ilustraciones de sus portadas.

La escritura de Arciniega no tiene la magia de Valle ni el oficio de Sassone, mas no le hacían falta porque su cometido no era mostrar sino demostrar, y ya sabemos que en la demostración de los teoremas el fin no justifica los medios, aun cuando en este caso los medios sean la buena sintaxis y la preceptiva literaria. No obstante, la prosa de Arciniega alcanzó su plena madurez al acometer la narración de los hechos de Lope de Aguirre, Francisco Pizarro y Pedro Sarmiento de Gamboa. ¿Por qué la antigua socialista y revolucionaria nos dejaría como único testamento intelectual las biografías de un puñado de conquistadores? ³⁹ No tengo respuesta para semejante pregunta, mas sí puedo asegurar que esos libros escritos con rigor, pulcritud y absoluto dominio de los recursos narrativos, jamás habrían sido catalogados como "biografías femeninas". Quizá Rosa Arciniega volcó lo mejor de sí en un género donde el riesgo de ser minusvalorizada era menor.

39. Francisco Pizarro, *Cenit* (Madrid, 1936); *Don Pedro de Valdivia. Conquistador de Chile*, Nacimiento (Santiago, 1943); *Dos rebeldes españoles en el Perú*, Sudamericana (Buenos Aires, 1946) y *Pedro Sarmiento de Gamboa. El Ulises de América*, Sudamericana (Buenos Aires, 1956).

APÉNDICE

BIBLIOGRAFÍA DE FÉLIX DEL VALLE

- * *Prosas poemáticas*. Librería e Imprenta Gil (Lima, 1921).
- * *El camino hacia mí mismo. Tres novelas frívolas*. Ediciones Ulises (Madrid, 1930). [Contiene: "El camino hacia mí mismo", "La criolla del charlestón" y "La señorita París-Sevilla"].
- * *Madrid en 15 estampas*. Editoriales Reunidas S.A. (Buenos Aires, 1940).
- * *Noches de Toledo*. Editorial Schapire (Buenos Aires, 1943).
- * *Juergas de Sevilla*. Editorial Schapire (Buenos Aires, 1947).

BIBLIOGRAFÍA DE FELIPE SASSONE

Novelas

- * *Malos amores*. F. Granada y C^a Editores (Barcelona, 1906).
- * *Vórtice de amor*. Gregorio Pueyo (Madrid, 1908) [siete ediciones].
- * *La espuma de Afrodita*. Sanz Calleja (Madrid, 1917).
- * *El tonel de Diógenes*. Sanz Calleja (Madrid, 1918).
- * *Bajo el árbol del pecado*. Sanz Calleja (Madrid, 1918).
- * *Currita Valdés*. Editorial Familia (Bilbao, 1943).
- * *Nacer, pasar, morir*. Hispano Americana de Ediciones (Madrid, 1945).

Novelas cortas

- * *Almas de fuego*. Gregorio Pueyo (Madrid, 1907).
- * *Viendo la vida*. El Cuento Semanal (Madrid, 1908).
- * *En carne viva*. El Cuento Semanal (Madrid, 1910).
- * *Ladrón de vida y de amor*. La Novela Semanal (Madrid, 1911).
- * *Un marido minotauro y sentimental*. La Novela de Bolsillo (Madrid, 1912).
- * *Veintitrés encarnado, impar y pasa*. La Novela Corta (Madrid, 1912).
- * *Cambio*. Los Novelistas (Madrid, 1922).

- * *Shock*. Los Novelistas (Madrid, 1923).
- * *Por qué no aplaudió Nelly*. La Novela de Hoy (Madrid, 1924).
- * *...Y el amor es otra cosa*. La Novela de Hoy (Madrid, 1924).
- * *Navegar*. La Novela de Hoy (Madrid, 1925).
- * *A todo amor*. La Novela de Noche (Madrid, 1926).
- * *Más fuerte que la muerte*. La Novela de Noche (Madrid, 1926).
- * *El fruto en sazón*. La Novela Semanal (Madrid, 1926).
- * *Lo menos 99*. La Novela Semanal (Madrid, 1929).
- * *Pérez y Pérez*. La Novela Semanal (Madrid, 1930).
- * *Carlos V, hombre extraño*. La Novela Corta (Madrid, 1930).
- * *La casa sin hombre*. La Novela del Sábado (Madrid, 1953).

Crónicas de viajes y crítica literaria

- * *De un errante (cartas a Jack)*. Imprenta de Jaime Ratés (Madrid, 1910).
- * *Por la tierra y por el mar*. Editorial Renacimiento (Madrid, 1930).

Taurología

- * *Casta de toreros*. Pueyo (Madrid, 1934).
- * *El "caso" Manolete*. Editorial Mediterráneo (Madrid, 1943).
- * *Pasos de toreo. Pequeña historia de un artista grande*. Aguilar (Madrid, 1949).

Memorias

- * *Por el mundo de la farsa*. Editorial Renacimiento (Madrid, 1930).
- * *La rueda de mi fortuna*. Aguilar (Madrid, 1958).

Biografía

- * *María Guerrero, la grande*. Escelicer (Madrid, 1943).

Ensayo

- * *España, madre nuestra*. Ediciones Españolas (Madrid, 1939).
- * *El teatro, espectáculo literario*. El libro del Pueblo (Madrid, 1930).

Poesía

- * *Rimas de sensualidad y de ensueño*. Ateneo Literario (Madrid, 1910).
- * *La canción del bohemio y otros poemas*. Sanz Calleja (Madrid, 1917).

- * *El caramillo de otoño*. Zig-Zag (Santiago, 1937).
- * *Parva favilla*. Imprenta Torres Aguirre (Lima, 1939).

Aforismos

- * *Verba Volant*, Editorial Radar (Madrid, 1947).
- * *¡Estos mis papelitos, madre!* Aguilar (Madrid, 1953).

Teatro⁴⁰

- * *El último de la clase* [Teatro del Príncipe Alfonso. Madrid, 1910].
- * *Vida y amor*. En *Dramas y Comedias*. Sanz Calleja (Madrid, 1914) [Coliseo Imperial. Madrid, 1910].
- * *Las soñadoras* [Teatro Nacional. Buenos Aires, 1912].
- * *El miedo de los felices*. Pueyo (Madrid, 1914) [Teatro Nuevo. Buenos Aires, 1912].
- * *Hacia el ocaso* [Teatro Avenida. Buenos Aires, 1912].
- * *En acecho* [Teatro de Apolo. Buenos Aires, 1912].
- * *La canción de Pierrot* [Teatro de Apolo. Buenos Aires, 1912].
- * *La verdad del corazón* [Teatro Nuevo. Buenos Aires, 1913].
- * *La muñeca del amor* [Gran Teatro. Madrid, 1914].
- * *El intérprete de Hamlet*. Sanz Calleja (Madrid, 1915) [Contiene *El último de la clase* y *La canción de Pierrot*] [Teatro de la Princesa. Madrid, 1915].
- * *Lo que se llevan las horas* [Teatro de la Infanta Isabel. Madrid, 1916].
- * *La hija de Jorio* [Teatro de la Princesa. Madrid, 1916].
- * *Los ausentes* [Teatro de la Infanta Isabel. Madrid, 1916].
- * *A campo traviesa* [Teatro de Eslava. Madrid, 1918].
- * *La vida sigue*. El Teatro Moderno N° 152 (Madrid, 1928) [Teatro de Eslava. Madrid, 1919].
- * *La rosa del mar*. El Teatro Moderno N° 267 (Madrid, 1930) [Teatro de Eslava. Madrid, 1919].
- * *La noche en el alma* [Teatro de Eslava. Madrid, 1920].
- * *Los nuevos pobres* [Teatro de Eslava. Madrid, 1920].
- * *La voluntariosa* [Teatro Victoria Eugenia. San Sebastián, 1921].
- * *El amor no se ríe*. Biblioteca Hispania (Madrid, 1923) [Teatro de Eslava. Madrid, 1923].
- * *¡Calla, corazón!* Biblioteca Hispania (Madrid, 1923) [Teatro Cómico. Madrid, 1923].
- * *La entretenida*. Biblioteca Hispania (Madrid, 1924) [Teatro Cómico. Madrid, 1924].

40. Entre corchetes consigno fecha y lugar de estreno, y en algunos casos la edición de la obra.

- * *Noche de amor* [Teatro Cómico. Madrid, 1924].
- * *Hidalgo, Hermanos y Cía.* El Teatro Moderno N° 193 (Madrid, 1929) [Teatro de la Latina. Madrid, 1925].
- * *Volver a vivir* [Teatro de la Latina. Madrid, 1925].
- * *¿Y después?* [Teatro de la Latina. Madrid, 1926].
- * *Todo tu amor, o si no es verdad, debiera serlo.* El Teatro Moderno N° 86 (Madrid, 1927) [Teatro de la Latina. Madrid, 1927].
- * *Yo, tú, él y el otro.* El Teatro Moderno N° 105 (Madrid, 1927) [Teatro de la Latina. Madrid, 1927].
- * *Paloma* [Teatro de la Princesa. Madrid, 1928].
- * *¡No tengo nada que hacer!* El Teatro Moderno N° 142 (Madrid, 1928) [Teatro de la Princesa. Madrid, 1928].
- * *Piel de España* [Teatro de la Infanta Beatriz. Madrid, 1928].
- * *¡Sí, señor; se casa la niña!* El Teatro Moderno N° 168 (Madrid, 1928) [Teatro de Eslava. Madrid, 1928].
- * *La Maricastaña.* La Farsa N° 176 (Madrid, 1931) [Teatro Alcázar. Madrid, 1930].
- * *Adán o el drama empieza mañana* [Teatro de Muñoz Seca. Madrid, 1931].
- * *Tres cadenas perpetuas* [Teatro de la Reina Victoria. Madrid, 1931].
- * *Un momento* [Teatro Alcázar. Madrid, 1931].
- * *El otro amor* [Teatro del Liceo. Salamanca, 1933].
- * *¡Como una torre!* La Farsa N° 448 (Madrid, 1936) [Teatro de Lara. Madrid, 1936].
- * *El avaro* [Teatro Alcázar. Madrid, 1942].
- * *Cuando estés enamorada como una loca* [Teatro de Calderón. Madrid, 1942].
- * *Un minuto y toda la vida* [Teatro de la Zarzuela. Madrid, 1944].
- * *Preludio de invierno* [Teatro de Lara. Madrid, 1947].
- * *Un rincón y todo el mundo* [Teatro de Lara. Madrid, 1947].
- * *Paradoja* [Teatro de la Infanta Isabel. Madrid, 1949].
- * *Yo tengo veinte años* [Teatro de la Reina Victoria. Madrid, 1950].
- * *Espera* [Teatro Pereda. Santander, 1951].

BIBLIOGRAFÍA DE ROSA ARCINIEGA

- * *Engranajes.* Editorial Renacimiento (Madrid, 1931).
- * *Jaque Mate (Panorama del siglo XX).* Editorial Renacimiento (Madrid, 1931).
- * *Mosko-Strom. El torbellino de las grandes metrópolis.* Editorial Cenit (Madrid, 1933) [2 ediciones].
- * *El crimen de la calle de Oxford* [Drama premiado en el concurso de obras radiofónicas de Unión Radio de Madrid, 1933].

- * *Vidas de celuloide. La novela de Hollywood.* Editorial Cenit (Madrid, 1934).
- * *Francisco Pizarro. Biografía del conquistador del Perú.* Editorial Cenit (Madrid, 1936) [2 ediciones].
- * *Playa de Vidas.* Casa Zapata (Manizales, 1940).
- * *Don Pedro de Valdivia. Conquistador de Chile.* Editorial Nacimiento (Santiago, 1943).
- * *Dos rebeldes españoles en el Perú.* Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 1946).
- * *Pedro Sarmiento de Gamboa. El Ulises de América.* Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 1956).



DEFIXIONES / ANÓNIMO ANTIGUO

Los textos siguientes fueron recogidos y editados por Auguste Audollent (*Defixionum Tabellae*, París 1904). En todos los países del Mediterráneo se han encontrado fórmulas mágicas semejantes, llamadas "de defixión", enterradas cerca de las potencias infernales o de las presuntas víctimas, en los cementerios, bajo el umbral que solía cruzar la persona amada o en la pista del anfiteatro que recorrería el cochero del campo adverso. Los rollos, a veces atravesados por un clavo, podían estar acompañados por figuras de cera o de lana, igualmente mutiladas, (*similia similibus*) o bien, para aumentar su eficacia, por un fragmento del cuerpo de la víctima, un trozo de uña o unas mechadas de pelo (*pars pro toto*). Las fórmulas tienden a ser exhaustivas. Se invoca en ellas a las potencias competentes, para nosotros casi siempre desconocidas, detallando los órganos de la víctima (en algunos casos bastaba insertar un nombre en los blancos dejados a tal efecto: cf. 230 A), enumerando las circunstancias con una exactitud escrupulosa que hace pensar en el derecho romano. Las fórmulas pueden también reducirse a unas cuantas sílabas que debían pronunciarse al hacer los gestos del maleficio. Estas prácticas de magia privada, a las que alude Platón en las *Leyes* (930 A), subsistieron durante toda la Antigüedad. Desde entonces no han cesado. [NdT]

135

Malcio de Nicona sus ojos
 manos dedos brazos uñas
 cabello cabeza pies muslo vientre
 nalgas ombligo pecho senos
 cuello cara boca dientes labios
 mentón ojos frente cejas
 hombros espalda nervios huesos
 médula vientre verga piernas
 ganancias bienes salud los clavo
 en estas tabletas

135 A.

Malcio Nicones oculos
 manus dicitos bracias uncis
 capilo caput pedes femus uenter
 natis umlicus pectus mamilas
 collus os bucas dentes labias
 mentus oculos fronte supercili
 scaplas umerum neruias ossu
 merilas uenter mentula crus
 quastu lucrū ualetudines defico
 in as tabelas.

135 B

Rufa de Pulica sus manos dientes
 ojos brazos vientre senos
 pecho huesos médula vientre
 ... pierna cara pies frente
 uñas dedos vientre
 ombligo coño
 vulva entrañas de Rufa de Pulica los clavo
 en estas tabletas

135 B.

Rufa Pulica manus detes
 oculos bracia uenter mamila
 pectus osu merilas uenter
 .. crus os pedes frontes
 uncis dicitos uenter
 umlicus cunus
 uluas ilae Rufas Pulica deioo
 in as tabelas.

140

<Ti

fón

Set

de

pie

un

arco

en la

mano>

hijo

que ... de esta hora este día esta no

che

t ... mti c ... ege

desgasta rompe destroza entrega

a la muerte al hijo de Asella Preseticio el

[tabernero

que vive en el barrio IX donde tiene

su oficio y entrégalo a Plutón que reina sobre los

[muertos

y si te desdeña que sufra de fiebres

frío calambres palidez sudores convul

siones al mediodía el día la

tarde la noche de este día de esta

y atórméntalo que no tenga descanso

y si encuentra un ensalmo sofócalo

Prestecio hijo de Asella en las termas en los baños donde sea

que no le encuentre gusto a nada Preseticio hijo de Asella y si

[te engaña

Víctor Asella Prese por algún ardid y se ríe de ti y se burla

[de ti

madre ticio somételo mata y vuelve a matar al hijo

[del macho Preseti

taber cio tabernero hijo de Asella

nero que vive en el barrio IX ahora ahora

pronto pronto

210

Lugar del cabello

el río
espera
su cabe
za

210.

Locus capillo
ribus
expect
at cap
ut su
um

140.

<ΤΥ- ou

cnon-ive

Seth phi

stans

x-

cum

ne-

neis->uruhn

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

uruhuru

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua o ac hac hora ad hoc die ad hoc noc

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

cum

ficus

qua

230 A

Kataxin que eres gran demonio en Egipto <blanco>
 y quítale el sueño hasta que venga a mí <blanco>
 y satisfaga mi alma Trabaxian demonio omnipotente tráela
 <blanco> enamorada ardiendo de amor y deseo por mí
 Nochthiriph demonio dominador oblígala <blanco>
 al coito conmigo <blanco> Bibirixi que eres
 demonio poderosísimo hazla venir a mí enamo
 rada ardiendo de amor y deseo <blanco>
 por mí Rikourith demonio de Egipto el mejor guía llévala
 <blanco> lejos de sus padres y de su cama +el aerie quicum-
 que caros habes+ y oblígala a amarme a que se deje hacer segú
 n mi deseo

230 A.

Καταξιν qui es in Aegypto magnus daemon Vacat.
 et aufer illae somnum usquedum ueniat ad me Vacat.
 et animo meo satisfaciat Τραβαξιαν omnipotens daemon adduc
 Vacat. amante aestuante amoris et desiderii mei cau
 sa Νοχθηριφ qui cogens daemon coge illa Vacat.
 mecum coitus facere Vacat. Βιβιριξι qui es
 fortissimus daemon urge coge illam uenire ad me aman
 te aestuante amoris et desiderii mei Vacat.
 causa Ρικουριθ agilissime daemon in Aegypto et agita
 Vacat. a suis parentibus a suo cubile et aerie quicum
 que caros habes et coge illa me amare mihi conferre ad meu
 m desiderium

298

[Un demonio desnudo, cabeza
y cuello de serpiente
cuerpo humano,
pies armados
de garras filudas
una lanza
en cada mano.]

En en su pecho y en su vientre:]

ôme

lthmath

oasro

uêô theni

âoron

[Caracteres mágicos.

Junto a su pierna derecha:]

o [A sus pies:]

p n

o

eizêkrei

[Un vaso [Bajo sus pies:]

puesto bainsob

por tierra.] adone

lasiel

...eaêei

298.

Daemon nudus, caput
et collum serpentis,
hominis corpus,
et pedes aduncis
unguibus armatos
exhibens, hastam
utrinque manu tenens.

In pectore et ventre,
ωμε
λθμαθ

oasro
υηω θενι
âoron

Signa magica.

Ad dextrum crus.

o In pedibus.

π ν

o

Vas quoddam in
terra positum.

ειζηκρει
Sub pedibus.
βαινοσβ
αδονε
λασιελ
...εαηει

DOS ENCUENTROS CON ALLEN GINSBERG / JORGE CAPRIATA

I

NACIDO hacia el final de la década de los 40 (el término Beat Generation fue acuñado por Jack Kerouac en 1948) y vinculado al llamado Renacimiento poético de San Francisco (1955), el movimiento Beat ha sido menos efímero que otros movimientos literarios. Algunas de sus figuras continúan destacando con el paso de los años. Allen Ginsberg ha dejado su huella singular en la literatura norteamericana. Su obra poética ha sido ya incluida, desde 1976, en la famosa antología poética de Oxford University Press. (*The New Oxford Book of American Verse*).

En Lima, hacia 1958, en la librería de Horst Dickudt —ubicada entonces en la calle Belén—, se podían encontrar obras de Kerouac (*The Subterraneans*) y Ginsberg (*Howl*, prologado por William Carlos Williams). En 1960, y tras haber asistido a un congreso de escritores en Chile, Ginsberg fue recibido en Lima por Sebastián Salazar Bondy. La prensa limeña anunciaba un recital poético en el Instituto de Arte Contemporáneo de la calle Ocoña.

Fue en esa misma época, en el curso de un viaje por la sierra y la ceja de montaña, que tuve un encuentro casual en el aeropuerto de Tingo María con el escritor norteamericano Peter Matthiessen. Naturalista, explorador, escritor de obras de ficción y libros de viajes, tales como *Blue Meridian* (1971) y *The Snow Leopard* (1989), Matthiessen conocía a Ginsberg

de la casa de George Plimpton en Nueva York y era co-editor, con Plimpton, de una admirable revista literaria norteamericana, *The Paris Review*. Matthiessen acababa de recorrer buena parte del río Urubamba en canoa, una aventura que relataría poco después en un libro *The Rainforest*. Conocedor de los intereses y experimentos de Ginsberg, y sabiendo que no coincidiría con él en Lima, me pidió que le entregara una botella de ayahuasca.

En Lima logré ubicar a Ginsberg, a través de Juan Mejía Baca y Sebastián Salazar Bondy, quienes me sugirieron que podría hacer un primer contacto con Ginsberg en el IAC.

De esa noche en el IAC recuerdo la precisa lectura de Ginsberg, con una voz llana y sin afectación, del poema "The Red Wheelbarrow" de W.C. Williams.

Después del recital, cumplí apuradamente con el encargo de Matthiessen. Dentro de una discreta bolsa de papel, en una botella usada de whisky, y no sin cierto alivio, le entregué a Ginsberg aquel enigmático líquido pardusco. Ginsberg tenía algún compromiso esa noche, pero insistió en que nos volviéramos a ver. Nos reunimos pocos días después, a eso de las 7 de la noche, en el antiguo hotel Comercio de la calle Pescadería, a pocos metros del Palacio de Gobierno. En el día convenido subí por las oscuras y destantaladas escaleras del hotel, para encontrar a un Ginsberg postrado por una afección menor. Me pidió disculpas por permanecer recostado mientras conversábamos. Me relató su primera experiencia con ayahuasca, —el 23 de mayo de 1960, según la autorizada biografía de Michael Schumacher—. (St. Martin's Press, 1992). Me habló de William Burroughs y de sus experiencias con el peyote mexicano y otros alucinógenos. Me relató cómo, en sus alucinaciones, aquellos adornos de Palacio de Gobierno se habían convertido en gárgolas gigantes que se asomaban a su balcón, mientras que se contemplaba a sí mismo, yacente, y a la vez flotando alrededor del camastro del hotel. Schumacher cita la descripción que hizo Ginsberg de aquella experiencia: "Me sentí alejarme de la cama en el cuarto oscurecido del hotel y llegué a las puertas del cielo y en mi mente grité 'He retornado al hogar del magnífico y antiguo Señor, y soy el hijo del Señor, de hecho soy el mismo Señor que ha

retornado a su hogar y quiero que se abran las puertas'." (p. 327).

Aquella terca búsqueda de drogas que lo llevaran a visiones místicas se había iniciado, años atrás, cuando Ginsberg "oyó" a William Blake leer el poema "Ah, Sunflower!". Ginsberg había escuchado una voz (la suya) que recitaba el poema, pero esa voz era también la de Blake, desde la eternidad, y así creyó que en un nivel de percepción intemporal la poesía era eterna y todos los poetas eran un solo poeta. Me aclaró, sin embargo, que si bien esas visiones eran fuente de inspiración, no recurría a las drogas para escribir. La escritura debía ser espontánea, pero lúcida.

Me habló, entonces, de otros personajes de su generación, en particular de Kerouac y de Gregory Corso, a quien consideraba el mejor poeta del grupo. A medida que conversábamos, se sintió mejor y me propuso comer algo en el bar "Cordano", situado a pocos pasos de la puerta del hotel. Al salir, tuvimos una visión. Como en una fotografía que tomara alguna vez Pestana, -recortada en la penumbra de la calle, teniendo como telón de fondo el frontis de la estación de Desamparados, y con la cabeza enfundada en un raído sombrero de fieltro- vimos la inconfundible silueta gris y desaliñada de Martín Adán. Ginsberg había oído hablar de Martín Adán y me pidió que los presentara. No recuerdo con precisión si le dije 'Don Rafael' pero al acercarnos, y mientras nos saludábamos con cierta solemne formalidad, vi que una araña se descolgaba del ala de su sombrero. Ginsberg señaló risueñamente la araña, pero antes que pudiera intervenir, Adán arrojó el sombrero al suelo y lo pisoteó hasta dar cuenta de la araña, a pesar de las invocaciones al budismo Zen, -con su total respeto a las criaturas-, del azorado Ginsberg.

Después del incidente de la araña, Ginsberg invitó a Adán a comer con nosotros en el "Cordano". Adán explicó que había comido, pero que aceptaba una "copita". Allí iniciaron una conversación sobre poetas contemporáneos y clásicos. Cuando se llegó al tema de la poesía Beat, Adán, que había leído algunos fragmentos en la prensa local, sin preámbulos lanzó una andanada: "¿Por qué escribe usted porquerías?". Con cierta ofuscación, pero buscando traducir el sentido de las palabras

de Adán, le hablé a Ginsberg de palabras obscenas, ('profanities', en inglés); y él entendió, quizás con exceso, que Adán tachaba de obscena a su poesía. Antes que Ginsberg pudiera responder, Adán, dirigiéndose a mí, añadió: "Traduzca, joven, yo no me revuelco con mi poesía". En mi apuro por interpretar sin ofender, no logré contener la rápida respuesta de Ginsberg, quien algo picado y en términos que ya no precisaban traducción, me dijo: "Dile que yo, al menos, me baño todos los días y que a mí no me huelen los pies ..." Adán se demudó. (Nunca supe si entendió o presintió el insulto). Ginsberg, arrepentido, recién entonces redondeó inspiradamente la frase: "... no me huelen a arañas muertas".

Un poema publicado tiempo después en *Reality Sandwiches* (City Lights Books, 1963) –"To an Old Poet in Perú"– recogería fielmente esta imagen: "Saluting your 60 year old feet

which smell of the death
of spiders on the pavement",

y también el significado profundo de ese intercambio:

"Your clean sonnets?

I want to read your dirtiest
secret scribblings,

your Hope,

In His most Obscene Magnificence. My God!"

Martín Adán –o quizás Rafael de la Fuente Benavides–, solitario, culto, desaliñado, y con su "anisada voz", mantenía un severo respeto por sus "pulcros sonetos". Como señala Lauer, (*Los Exilios Interiores*, Hueso Húmero, 1983, p. 45 y ss.), Ginsberg algo intuía de un drama familiar limeño cuyas tensiones llevarían finalmente a Adán a cultivar sus "garabatos secretos", aquellos que lo harían abandonar la estética de sus sonetos para asumir la marginalidad social reflejada en su obra posterior.¹

1. LAUER, op.cit. La cordialidad de Juan Mejía Baca nos permitió ir leyendo algunos manuscritos de Adán, primero en servilletas y hojas sueltas, y finalmente en unas libretas que don Juan le llegó a alcanzar, y que se publicaron como "La Mano Desasida".

Le debo al azar este encuentro con Martín Adán y Ginsberg aquella húmeda noche limeña de mayo de 1960. A Ginsberg, además, le debo la lectura de las obras de Charles Olson, William Carlos Williams, y de la magnífica antología de poesía norteamericana de Donald Allen (*The New American Poetry*, 1945-1960) que apareciera ese mismo año, publicada por "Grove Press". Esta editora, así como "City Lights Books", de propiedad del poeta Lawrence Ferlinghetti, jugaron un papel decisivo en la difusión de la nueva poesía norteamericana de esos años.

II

La foto que ilustra en la carátula de la revista *New York* una muestra de niveles de ingresos "típicos" de Nueva York, no hace presagiar el austero departamento que en el Lower East Side, entre las avenidas Primera y A, ocupa hoy Allen Ginsberg. Una interminable sucesión de llamadas telefónicas, y una casi impenetrable red de secretarías, me ha traído hasta aquí. Hace treintaicuatro años que no nos vemos, pero de inmediato acepta recibirme. No hay ascensor, ni siquiera montacargas, como en algunos "lofts" de Nueva York. Ginsberg vive en el cuarto piso.

Me recibe la noche siguiente a una recepción en honor del poeta Imamu Amiri Baraka, (antes LeRoi Jones), a la que no pude asistir. La figura que me recibe no es la que recuerdo de Lima. Lo reconozco por la foto que he visto hace unos días. Barba rala y pulcra, el pelo corto, gruesos anteojos, algo más de peso, pero la misma sonrisa. Recordamos brevemente nuestro encuentro de 1960 y la cena con Martín Adán. Es mediodía. Me muestra su departamento, sus libros. La biblioteca refleja al hombre. Hemos visto un raro volumen de la obra completa de George Oppen, poeta que admiré en *The Materials* (New Directions, 1962), y me explica su importancia en el movimiento objetivista de la década de los treinta. Hace unos instantes me ha mostrado la poesía de su padre, Louis, (que yo desconocía) y he leído versos concisos, lúcidos, académicos quizás, pero rigurosamente redactados. En otro momento, y recordando su visita al Perú, me muestra el

volumen dedicado por Salazar Bondy de la clásica antología que publicara con Romualdo, (Librería Internacional del Perú, 1957). Salazar Bondy había sido su anfitrión en Lima, y Ginsberg no ha cesado de interrogarse por aquella absurda muerte prematura.

Un joven periodista nos acompaña en la charla. Lo está entrevistando para una publicación de New Jersey con una mezcla de candor y admiración. Trato de no interrumpir. Nos invita a sentarnos a una mesa frugal, casi franciscana, mientras desayuna. Su juventud ha quedado atrás, sus libros y papeles irán posiblemente a la universidad de Stanford, en California, ya que no puede darse el lujo de conservarlos. Si de alguna forma necesita dinero, no es ciertamente para ostentar. Su sobria casa está abierta al mundo, como la ventana que él mismo ha registrado en una magnífica fotografía,² que mira a esa calle de Nueva York de árboles escuetos, pocos edificios de ladrillo, y una iglesia católica que parece fuera de escala en este rincón de la ciudad.

El gran tema del día es Haití, y la entrevista no puede evitarlo. Ginsberg se levanta de la mesa y vuelve con un recorte del *The New York Times* que muestra la incoherencia de la política de Clinton: La CIA ha financiado continuamente a los generales golpistas. Aristide no ha permanecido fuera del poder por azar; una de las aparentemente múltiples voluntades políticas norteamericanas lo ha querido así. Instalado ya en el poder, la ambigüedad no parece cesar.

Pero la política pronto deja paso a la literatura. Continuando con el tema del movimiento poético Beat que liderara hace cuarenta años, confiesa sus preferencias literarias, de ayer y de hoy: Catulo, Safo, Walt Whitman, Rimbaud, Pound, William Carlos Williams y sus contemporáneos, Corso, Burroughs, Kerouac. Ginsberg insiste en su personal concepción de la poesía. Poemas para ser leídos en voz alta, escritos para reflejar el contenido de la conciencia. Repite, literalmente, las palabras del prólogo de sus *Collected Poems (1947-1980)*: "First thought, best thought".

2. Allen Ginsberg, *Photographs*, Twelve Trees Press, 1990.

A unos versos del entrevistador les observa cuidadosamente el metro, para mostrarle como mejorarlos. Muchos de sus propios poemas demuestran una preocupación explícita por el metro y el ritmo. Hay aquí influencias budistas y una actitud que lo vincula a los "performance poets". La poesía como recitación que transforma la conciencia del poeta y del oyente; el poema como una creación oral. El budismo, concepción heterodoxa de Ginsberg, no es un rechazo absoluto de una tradición judeo-cristiana en la que sin duda está profundamente arraigado. Sus preocupaciones políticas, y su propia obra, creemos, así lo demuestran.

La poesía es ritmo, le dice a su joven entrevistador. De allí su parentesco con la música y las colaboraciones de Ginsberg con músicos como Bob Dylan,³ a quien considera uno de los mayores poetas contemporáneos.

Los temas del día retornan a la conversación. Me pregunta por el Perú, y trato de darle una interpretación personal de los difíciles tiempos que hemos vivido. Es vehemente cuando tocamos el problema demográfico del mundo. Ginsberg le dice a su entrevistador que en la conferencia del Cairo se dio una coincidencia entre la Iglesia Católica y el fundamentalismo Islámico. El crecimiento de la población y la "hipertecnología" acabarán con el planeta. ¿Mensaje profético? Nos está hablando un hombre sonriente y sereno...

La frontera entre la visión apocalíptica y los asertos factuales se borra insidiosamente. Algún sortilegio nos ha mantenido absortos durante casi tres horas.

Por último, otro compromiso interrumpe la charla. Se trata de una reunión familiar. Mientras Ginsberg se cambia de calzado, nos dirigimos a la puerta para enfrentarnos a sus tres cerraduras. Típico de Nueva York -lo de las tres cerraduras- le decimos. Con una leve sonrisa, me dice que prefiere las cerraduras a los jardines rodeados de altos muros, coronados por fragmentos de botellas rotas. Me asaltan culposas imágenes de una Lima amurallada. No sabía, en ese momento, que

3. Esta colaboración está recogida en la colección de poemas y canciones recién editada por Rhino Records: *Holy Soul Jelly Roll*, 1994.

Ginsberg había sido asaltado, tiempo atrás, en este mismo barrio del Lower East Side.

En la tierra de nadie de nuestros campos de batalla urbanos, La Victoria y el Lower East Side poco difieren. Nuestras defensas se levantan inútiles contra el anónimo agresor marginado por la droga, la pobreza, y la cultura de la violencia. Mientras era asaltado en una desierta calle de Nueva York, Ginsberg, fiel a sus creencias, recitaba un mantra sobre el cuerpo, el habla y la mente.

Lima, Nueva York, 1960-1994.



UNMSM

LA VISITA DE GINSBERG A LIMA / CARLOS EDUARDO ZAVALETA

BARBUDO, bajo, de voz gritona y con anteojos humosos, el poeta norteamericano Allen Ginsberg llegó a Lima a mediados de 1960 y despertó algún interés en los círculos intelectuales de la capital, primero, y luego del país.

En su corta visita hizo fácilmente amigos debido a su aire abierto y campechano, a sus costumbres libres y a su afán de mezclarse con el pueblo. Le gustaba recitar sus poemas y los de sus compañeros de generación "beat" Jack Kerouac, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Gary Snyder o Philip Whalen, quienes desde 1956 habían publicado sus primeros textos en la revista *Evergreen*, sobre todo en el número especial "San Francisco Scene". Pasar de la conversación a la poesía era casi normal en él, ya estuviéramos en el bar o en una casa de familia. Algo había de sincero y de patético (en el sentido griego y castellano) en ese cuerpo frágil, vivaz y eléctrico, que se animaba rápidamente por los versos, el alcohol o la amistad.

Le fascinaban los mercados viejos y decía que al menos una vez al día desayunaba o almorzaba en ellos (le escaseaba el dinero). Además, contaba su admiración por su amigo el novelista William Burroughs (autor de *Almuerzo desnudo*), quien había visitado medio mundo trabajando en toda clase de barcos, como antaño lo hiciera Herman Melville. Ginsberg también empezaba a viajar con muchas esperanzas de conocer países y reunir sus impresiones en un nuevo libro, pues apenas tenía *Aullido* para enseñarnos. Poco a poco, su extrema since-

ridad y su vocabulario libérrimo envolvían a sus oyentes en algo así como una confesión no solicitada por nadie. Exageraba como todo artista y parecía haber vivido en un infierno y que se estuviera desahogando. Y cuando pasaba a recitar de su libro, uno sentía que él golpeaba físicamente a sus maestros y amigos ("las mejores mentes de mi generación"), que condenaba y golpeaba con valentía a su país, y que golpeaba a su propia madre y a su familia al leer "Kaddish".

En pocos días se hizo amigo de colegas escritores y poetas, y con ellos era invitado a las reuniones cuotidianas. La agregada cultural norteamericana, por entonces la bella Marcia Koth, nos invitó a su departamento donde él fue la novedad. Todos sentados en la alfombra, le oímos de nuevo leer, recitar, exclamar, jadear, vivir su propio pasado y sus sueños para él y su país. Por la voz tonante y el entusiasmo parecía un discípulo de Walt Whitman, por encima de sus temas trágicos.

Pronto obtuvo lo que ningún poeta peruano había merecido: una entrevista más o menos formal con Martín Adán, o que al menos empezó con formalidad y acabó en lo normal, con tragos y abrazos.

Cuando mi mujer y yo lo invitamos a almorzar, soltó alguna frase sobre su nostalgia de hamburguesas y su habilidad para prepararlas. Entonces mi mujer lo dejó dueño de la cocina. Ese mediodía ella y yo no comimos las pelotas de tenis requemadas por la poesía de Ginsberg.

Al ofrecer su único recital en la cálida y diminuta sala del Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), fundado en la calle Ocoña por Francisco Moncloa y Sebastián Salazar Bondy, yo, que jamás había traducido "simultáneamente" a un orador, acepté su encargo de traducir su charla, pero renuncié casi en seguida porque se puso a dar ejemplos de censuras y acentos métricos en el verso, y todavía en su inglés ya deformado por el entusiasmo. Como fuese, el público nos perdonó, y cosa curiosa, entendió perfectamente el spanglish forzado y acezante de Ginsberg.

Su entusiasmo fue tan contagioso que pronto empezáramos José Miguel Oviedo y yo a traducir "Moloch", fragmento de *Aullido*, y el poema "América". Por mi lado, traduje también

"Kaddish" y una "Canción". El primer texto está publicado en el Suplemento Dominical de *El Comercio*, de 15 de mayo de 1960; y los dos últimos en el *Boletín Cultural Peruano*, de abril-junio de 1960. No tengo a la mano copia de "América".

Luego se marchó a la selva con un cuaderno negro que llenaría de notas en una letra enredada y agresiva, antes, durante y después de beber ayahuasca para experimentar sus efectos. Desde allá me envió dos botellas de la pócima, una de las cuales debería yo entregar a Marcia Koth. Mi mujer arrojó el líquido blanquecino por el lavadero, y la otra botella llegó hasta manos del portero de la embajada norteamericana. Lo que sucedió después lo ignoré siempre.

A su vuelta, vi el cuaderno negro con infinitas notas enredadas y dibujos humanoides, por decir algo. Entre ellos él dijo que estaba el borrador de un poema dedicado a Martín Adán.

Ginsberg es uno de los pocos escritores de lengua inglesa que, en plena época de formación y de su primer libro, pasa por el Perú para conocer nuestra cultura, paisajes y hombres. Su viaje se inscribe dentro de una serie de otros periplos de espíritus abiertos que llegaron a Lima. Atrás, a mediados del siglo XIX, queda el viaje excepcional del marino y escritor Herman Melville, a quien le disgustaron el cielo limeño y la burguesía, pero que entendió algunos de sus modos y costumbres, pues en varias novelas suyas aparecen Lima y El Callao, y sus marineros, damas, hidalgos y rufianes. En nuestro siglo, he leído sobre el sonado viaje de Waldo Frank y la cálida recepción que mereció en la década de los 30s.

Lástima que en el Congreso de Peruanistas de 1951, tan concurrido, sólo participaran el filósofo inglés Ayer y un grupo de antropólogos y arqueólogos norteamericanos. Más adelante llegó el más famoso de todos, el historiador Arnold Toynbee, y cumplió un nutrido programa de charlas eruditas y contactos personales. En 1954 arribó William Faulkner, con el prestigio del Premio Nóbel y su hermetismo que se disipaba con las horas y los tragos. Le fue tan bien en Lima que, una vez llegado a Río de Janeiro, apenas pudo cumplir con el compromiso literario que lo había llevado. Casi en seguida vino el otro barbudo y corpulento Ernest Hemingway, con su irrefrenable caña

de pescar, quien se quedó en Cabo Blanco, sin pasar a Lima. Más le importaron los peces que los intelectuales peruanos. A su turno, llegó Aldous Huxley, cegato, flaco, desaliñado, también algo hermético, a quien salve salvé de caerse en un buzón de la acera mientras conversaba sobre el mal uso que hacía Alberto Moravia del influjo de Flaubert. Por los años 60s llegó el injustamente poco alabado John Dos Passos, a quien le sirvió de cicerone nada menos que Ciro Alegría. Y en fin, por la década de los 80s, dimos la bienvenida al novelista E.L. Doctorow, cargado de súbita fama, quien ofreció una charla sobre el arte de novelar, en medio del frío del antiguo comedor de la casona de Riva-Agüero, donde las puertas se quedaron abiertas esperando más invitados.

Al partir, Allen Ginsberg me obsequió un ejemplar de *Howl* con dibujitos dentro de la O y una dedicatoria en que recuerda la traducción peruana de "Kaddish" y un diálogo que mantuvimos sobre cómo traducir la poesía de James Joyce.



BRYCE, MELANCÓLICO / JULIO ORTEGA

Alfredo Bryce Echenique. *No me esperen en abril*. Anagrama, Madrid, 1995 y Peisa, Lima, 1995.

¿Cómo terminar de leer *No me esperen en abril* (Anagrama, 1995) de Alfredo Bryce Echenique, una novela que no termina de escribirse? Abierta, al modo de una herida, en la memoria, esta novela podría concluir, como *Don Quijote*, con la vuelta a casa (lo real) y la cordura (la muerte); o como *Cien años de soledad*, con la pérdida del mundo (ilusorio) sustituido por su lectura (revelada). Pero como se trata aquí de la memoria, que compite con el olvido para reconstruir la casa del pasado, Bryce Echenique sólo puede concluir inconclusivamente; con la paradoja de todo memorialista: el que más recuerda es el más solo, porque consigna una larga, inexorable pérdida.

Al revés de Proust, no se trata aquí del pasado recobrado en su actualización sino, en la lección de Stendhal, del tiempo transcurrido, contemplado en su flujo tan vivo como irredento. Por eso, el lugar de la espera (abril) es un tiempo negado por la escritura (por ese No contra el tiempo, contra el principio de realidad); y aunque sea sólo la licencia del habla (ya que abril, inexorable, llega) es también la mayor fuerza con que oponerse a la muerte. La novela, así, se lee en una operación de introspección, al modo de una anatomía de la melancolía, abriendo la interioridad de la casa de la memoria, el cuerpo simbólico del sujeto que la deshabita. En los espejis-

mos de la memoria, los términos de referencia se sustituyen como duración fantasmática; son instancias situadas en el espacio temporal (cronotopo, lo llamó Bajtin) donde se levantan, animados por el habla que en seguida los pierde. Porque, como sabemos por la retórica sutil de enmarcamientos, elisiones y focalizaciones de Proust, la memoria no es meramente acumulativa: transcurre, involuntaria o digresiva, epifánica o lírica, demorada por el habla que la despierta. Pero como toda operación melancólica, esta construcción de una lectura del pasado sólo se puede hacer a costa del pasado mismo; y de allí que la herida abierta en el lenguaje no pueda ya cerrarse, saldarse; y la novela no pueda concluir sino ratificando la pérdida de su propio acopio. La certidumbre de la lectura se encuentra con la incertidumbre que la ha hecho posible.

Esta novela, en sí misma, es ya una lectura enciclopédica, al modo de la novela cervantina, en la tradición del *Tristram Shandy* de Sterne, cuyo nombre el protagonista asume, hijo de la lectura, novelado por una tradición que lo incluye. En primer lugar, la novela descifra el pasado como una historia legible, a partir de los términos de una referencialidad común. En segundo lugar, hay una lectura mutua, más o menos tipificadora, a partir de las mitologías urbanas de la cultura popular de la época; y en esta lectura se basa el idioma del autorreconocimiento. Y en tercer lugar, la novela lee la propia obra del autor, desde sus primeros cuentos, ("Una mano en las cuerdas", por ejemplo), cuyos escenarios y personajes reaparecen en el Country Club; hasta *Un mundo para Julius*, varias veces aludido e incluso prolongado (como la historia de Vilma). Este es otro sistema de generaciones internas: el lenguaje que recobra aquí al pasado es el mismo que empezó en los cuentos y en *Julius*, y culmina en esta novela de ida y vuelta, *summa* de la cita, la alusión, la glosa, y la remisión; operaciones todas estas de una digresividad en pos de centro, de certidumbre referencial, de motivación para el acto de habla. Por eso, esta es una lectura poética, no una mera derivación literaria. Esto es, Manongo Sterne Tovar y de Teresa podría ser la evolución de *Julius*, como *No me esperen en abril* podría ser la continuación de *Un mundo para Julius*. Pero son mucho más que eso, porque Manongo actúa la historia de todos los héroes del dis-

curso bryceano, tal como la novela glosa la historia sus relatos. Tanto el personaje, hidalgo de cómica figura, como su novela, aventura de desfacer entuertos, se han leído en esa enciclopedia peruana; y promueven una novelización de la misma para recobrar la vida fabulada que le disputan a lo real. Lo cual quiere decir que esta lectura ficcionaliza lo escrito para hacer más real lo vivido.

Este es el libro más melancólico de Alfredo Bryce Echenique. La ceremonia central de la melancolía, en efecto, es el recuerdo evocativo pero no como encuentro del tiempo actualizado sino como desencuentro del tiempo errático; esto es, la lectura melancólica confirma la vivacidad instantánea del tiempo desde su poesía fugaz. Agoniza en esa perspectiva (barroquizante) de la pérdida, en ese desgarramiento (vitalista) del habla de la memoria. En esta anatomía no hay consolución a la mano, porque no hay distancia entre la lectura y su materia: aun si la reconstrucción de las mitologías urbanas de la adolescencia poseen el humor, la intensidad y el brío de la evocación, se trata de una galería fantasmática, de un oficio de tinieblas, de un canto del cisne limeño. A pesar de la sátira, ironía y poesía que animan a estas secuencias de profusión memoriosa, prolijidad norminativa, y arqueología sentimental; esta es, sin duda, una de las novelas más tristes que se haya escrito. Tiene la tristeza cervantina de la mirada sin consuelo, que confirma un mundo irredimible para la sensibilidad. Pero tiene también la íntima agonía de un tiempo definitivamente perdido, cuyo solo recuerdo es iluso, siendo como fue tan culpable como inocente, tan aberrante como poético.

Alfredo Bryce Echenique ha demostrado que, en el Perú, todo tiempo pasado fue peor. Pero se despide aquí de su tiempo más propio; porque perdido el mundo de Julius, la novela reclama perder el tiempo de Manongo. Ni aquel mundo ni este tiempo podrían, en efecto, ser novelescos sino en su extravío. Al final, el Narrador (en este caso, tanto el autor como el lector) queda abismado por el silencio, solo. Ha rendido un tiempo, pero no ha ganado un lenguaje (esa economía clásica del intercambio, regida aquí por la pérdida, se torna paradójica); al contrario, el Narrador lo pierde todo (está a punto de perder la vida, cuando la novela se cita a sí misma para, al

menos, arrancarle una sonrisa). Y al final de la lectura, comprobamos que, como al final de *Cien años de soledad*, el mundo ha desaparecido; y que, como al final de *Don Quijote*, sólo tiene el sentido del espectáculo, leído ilusoriamente y vivido ilusamente. Hemos, así, leído una novela de 600 páginas y nos queda poco entre las manos: la ceremonia de la melancolía se ha tornado en lección del desconsuelo. En verdad, este libro de los adioses es una despedida de un inverosímil tiempo peruano, que acaba. Es una despedida, eso sí, entrañable; de una refinada y lúcida tristeza.

Como Don Quijote en pos de su Dama, y con la complicidad alerta de Adán Quispe, su escudero, Manongo emprende la aventura improbable del amor eterno. Su locura, sin embargo, no es libresca sino una pura fidelidad a los sentimientos y una radical puesta en duda de los procesos de la socialización. Por lo primero, este héroe del amor trovadoresco, canjea el discurso petrarquista por la música popular, sólo para confirmar a ésta en aquel; y pocas novelas asumen tan valientemente el vademecun sentimental de su tiempo (esta es una novela con música de fondo). Pero no se trata aquí meramente de testimoniar la lengua franca de una educación sentimental melódica; se trata, más bien, de darle un discurso escénico a la emotividad. La parte quijotesca del héroe del discurso amoroso radica en su intransigencia: el primer amor es asumido no solamente como excepcional sino como hipérbole de un saber superior a lo real, destino revelado y alegoría de fundación. Se trata, por eso, de la subjetividad, que a través del histrionismo irónico del héroe resiste las marcas de la sociabilidad compulsiva. Se trata, por cierto, de la sociabilidad más ideológica: la de la clase dominante. O sea que los ritos de pasaje, las ceremonias de iniciación, las negociaciones de identidad, no sólo procesan la experiencia amorosa como la metáfora del destino social hecho romance familiar; sino que reconvierten al sujeto en reproductor ideológico de una clase que lo privilegia y perpetúa a la vez que lo aliena y condena. Por lo segundo, y en consecuencia, el héroe más radical (hijo de la modernidad de la novela) es aquel que recusa el orden social en su centro: contra el mundo, este antihéroe es un Quijote amoroso que se enfrenta a los órdenes naturalizados y los códigos normativos

como a gigantes desencantados. (La novela no puede sino consignar estos paralelismos quijotescos: Manongo en defensa de Teresa se enfrenta a un amigo "como a molino de viento", y a otro "como a nuevo molino de viento"; y reconoce que Adán no puede ser su "escudero" por sólo ser "protección de corralón", 319). Nuestro héroe combate la misma noción de un orden social como ley natural, a la que sucumbe su Dulcinea; y resiste el sentido común que perpetúa el orden como real. Ese radicalismo pone en crisis la naturalización social de la subjetividad, para la que esta novela abre un espacio no cartografiado, hecho de márgenes alternos. En la lección del *Quijote*, y de su secuela biografista, la novela episódica de Sterne, nuestro hidalgo limeño es puesto a prueba una y otra vez por el carácter construido, muchas veces absurdo, muchas veces violento, del orden ideológico, al que combate desde sus entrañas. Por eso, su empresa extremada requiere incluir al grupo de los amigos, a nombre de la amistad, del ritual de las fidelidades empeñadas, donde el ethos moral se define. Como es característico de la representación social de la narrativa del autor, también aquí el sujeto está del todo situado, en su clase, en su casta, en su linaje; pero, al mismo tiempo, la novela lo desplaza, confrontando el repertorio de su identidad social con las evidencias del irracionalismo y el amoralismo en que se sostiene ese afincamiento paradójico. No se trata de contradecir la buena conciencia de la clase dominante, sino de ilustrar, en la lectura, el contrasentido que la irá minando. En buena cuenta, también el orden social está condenado, perdido de antemano por su sinrazón nacional. Cada prueba de su poder es una demostración de su caducidad. De modo que el sujeto aparece representado como una hechura social, pero su trama de clase es vulnerable; y en las fisuras y desgarramientos del orden emergen las señales de una subjetividad no procesada, indeterminada. En la imaginación irónica, la hipérbole del deseo, la apuesta comunicativa, y la inmediatez del diálogo, esta novela busca construir desde la subjetividad un espacio mutuo, una humanidad salvada de la culpa por la gracia, recordada del olvido por la nostalgia. La fuerza de esa apuesta es, al final, la convicción de la novela: la certeza de que, contra toda la injusticia acumulada, la palabra nos identifica y, por

un instante, nos humaniza. De modo que la socialización sólo puede fracasar en este contrahéroe (Narciso cómico), que es un verdadero desprogramador del contrato civil, a nombre de una civilidad lírica y una comunidad ilusionista.

Pero si insistimos en *Don Quijote* es por el carácter modélico interno del tratado cervantino del desconuelo social. La aventura eminentemente novelesca, que desdobra los hechos hacia una interioridad que los ficcionaliza, aparece en esta novela como un apasionado y muy agudo historiar de la memoria, que desvela la anécdota en lección, los hechos en síntoma, el recuerdo en simetría. Esta operatividad de la memoria actúa al modo de un entramado de cotejos, reversiones y articulaciones, como si se estuviese no narrando la secuencialidad de los hechos (memoria episódica y engañosa) sino su conversión en figuras, en instancias, donde los hechos se adentran en lo vivido para demostrar su flujo, su proceso. Así, la operatividad no oculta lo simbólico sino que lo genera: aun en la glosa y la digresión, los hechos no se explican por sí mismos, y se leen en la ambigüedad que los inquieta, en la vulnerabilidad que los cierne. Hay, qué duda cabe, exceso, digresión, prolijidad en los rodeos y accesos que esta novela practica, haciendo del capítulo un cuento dentro del cuento; pero hay también una intensidad focalizadora, que adelgaza lo narrado, por vía lírica, o que lo dramatiza, por vía satírica, al modo de un vasto comentario sobre una novela vivida que se lee a sí misma.

Una de esas articulaciones tiene que ver con el carácter y la función de los espacios. Como en la novela de aventuras, aquí los espacios de mayor certidumbre son los márgenes: espacios desclasados, prohibidos, censurados, o simplemente privados, que son una ruta alterna y hacia afuera de la territorialidad censurada por lo social. El lugar por excelencia social es, claro, el colegio: paradigma colonial ilustrado; no sólo aparato ideológico sino modelo de nación y programa de control. El ministro Alvaro de Aliaga y Harriman despierta en la primera página con una revelación: fundar un colegio inglés. La novela cuenta esa fundación derivada como una sustitución mayor: entre la ironía y la crítica, el país mismo es canjeado por sus representaciones de clase, y al final la ideología es la

fuente de lo real. Pero si el colegio inglés forma parte del programa de la socialización dominante, para Manongo Sterne la misma escolaridad es una violencia, pues lo separa de Teresa, y ya en ese gesto sus opciones se prefiguran. Pues bien, frente a ese espacio intrínsecamente alienado, aunque sintomático, que promueve una normatividad social; se levantará más adelante, cuando las crisis hayan demostrado el proyecto iluso de un país anglófilo, el espacio virtual propuesto por Manongo Sterne: las villas que se propone construir para albergar a sus amigos en desgracia; el centro de esa urbanización imaginaria será la villa de los puntos suspensivos, donde cree deberá vivir alguna vez con Teresa, a pesar de las evidencias en contra. Este espacio virtual, sin embargo, es rechazado por los mismos amigos y, claro, por Teresa, cuya vida pertenece no a las virtualidades del "loco" sino a la cotidianidad de sus hijas y nietos. Esta magnífica locura del héroe sentimental demanda no sólo castillos en el aire sino perpetuar la juventud. De manera que este es el espacio polar del colegio exclusivo: el espacio inclusivo de la subjetividad, levantado simbólicamente como un territorio de la consolación.

Ciertamente, tanto en el fracaso de una Inglaterra peruana como en la comunalidad de la amistad, pueden leerse los signos de una marginación disociada; por un lado, nuestro héroe (rebelde por causa ajena) recusa los ritos de pasaje y busca crear su propio lenguaje, fundar su alfabeto emotivo; por otro lado, la obsesión con perpetuar la adolescencia sugiere tanto la neurosis desocializadora como el mito de la juventud trágica, que rehúsa la adultez para no admitir lo real. De cualquier modo, la precariedad de ambos modelos de organización del espacio social y simbólico sugieren, primero, la ambigüedad de la representación social, vista siempre en crisis; y, segundo, la imposibilidad de salvar la inocencia, perdida en la clase. Al final, la pareja no se funda fuera de lo social, pero dentro de lo social tampoco se obtiene la adultez. Tanto la sensibilidad intransigente como la conciencia moral son excepcionales.

La extraordinaria violencia racista que la novela adscribe a la clase dominante, aun en la hipérbole verbal, traduce bien la otra lectura propuesta por el libro de su entorno: la socie-

dad se ha organizado como su propia recusación, a partir de la deslegitimidad del Otro. En este nuevo proceso de sustituciones de lo real, el yo adquiere su identidad en la negación de la diferencia: la violencia de esta autodenegación ilustra el contrasentido de la socialización y el sinsentido de lo nacional. No hay un mundo aquí para Adán Quispe, ni siquiera la mecánica asimilacionista de las clases medias; casi nadie es de clase media en esta Lima polar, y sólo por azar Manongo observa a una muchacha "ante la puerta de su chalecito huachafón y el medio ambiente es clase media con las justas tirando a altita media" (486). Adán debe, pues, buscar su Insula en el inglés, el karate y los Estados Unidos, en otra alienación. Y, con todo, y hasta por eso mismo, el sujeto construido por la clase dominante es la primera víctima del orden: sujeto vulnerable, carece de un discurso que le permita certidumbre. "Antes -se queja alguien- las cosas estaban claras y las cholitas eran lindas..." (527).

II

Es cierto que la representación que esta novela propone del Perú está documentada por las ciencias sociales, sobre todo por la literatura sociológica y urbanística en torno a las grandes transformaciones padecidas por el espacio urbano limeño (lo que alguien llamó el proceso de desurbanización, que se puede entender como la crisis del programa de la modernización); y es evidente también que Bryce Echenique es un estudioso puntual de esa documentación disciplinaria. No es raro, por eso, que sus reconstrucciones de fines de los años 50 estén ya contaminadas del balance sociopolítico posterior. Es interesante, en este caso, detenerse no en el simple cotejo de las interpretaciones sociales y las licencias narrativas, sino en el carácter mismo de la representación del pasado. Reveladoramente, el pasado peruano ha sido representado por el relato como una "memoria del bien perdido". Desde el Inca Garcilaso hasta Alfredo Bryce Echenique, pasando por el gran reconstructor del relativismo histórico, Ricardo Palma, la experiencia peruana ha sido definida como pérdida o extravío. Ya

Garcilaso debió resolver el dilema de que la memoria sea la fuente de la verdad, cuando habló de "mitos históricos", con ligero anacronismo. Ya para Palma la imposibilidad de un romance familiar (sus parejas se constituyen en la licencia del código o terminan en la violencia) denunciaba el extravío de la nacionalidad entre el pasado y el presente. La escritura tendría que relativizar la tragedia con la ironía y con la voz popular, tender esos puentes. La historicidad, en cambio, será fantasmática en los relatos de Julio Ramón Ribeyro: una fuente incierta de la identidad; porque no es la fuerza que la sostiene sino la pérdida que la absorbe hasta borrarla. Ribeyro es el escritor peruano que menos ilusiones se ha hecho con el pasado: el pasado está muerto, sólo nos depara el vacío. También en *Los ríos profundos* de José María Arguedas, la más seria narración ambigua de la nación ilusoria, el pasado ha sido deslegitimado por su usurpación: en el Cuzco central domina el Viejo, el avaro, y los sujetos del sentido carecen de arraigo. Para Mario Vargas Llosa la experiencia peruana es una tipología traumática: la autoridad de los códigos sociales, que son toda la realidad humana posible, condenan a la frustración; de modo que el hijo del trauma no sólo aniquila a su padre sino que, literalmente, lo reemplaza: ese nihilismo determinista hace miserable la vida e imposible la comunidad.

La representación bryceana no está exenta de ese trasfondo escéptico y de esa noción de extravío. Pero su caso es más complejo, porque trabaja con materiales intrínsecamente ambiguos. Aun si el mundo social está escindido entre la clase alta y los pobres, entre los blancos y los cholos, entre los hombres y las mujeres, entre amos y siervos, entre ricos y pobres; esa misma polaridad supone el desgarramiento del discurso que debe asumir. Bryce Echenique no sabría qué hacer con la clase media, con la economía emocional que la rige y la conciencia mediadora del fracaso (como ocurre con los héroes verosímiles de Vargas Llosa, despojados de interioridad); requiere de los extremos, del exceso, de la antieconomía del derroche, porque la ambigüedad se resuelve en espectáculo, desarrolla la textura del diálogo y el histrionismo irónico. Menos realista y más paródico, Bryce Echenique es sin embargo más inclusivo y más crítico. Su perspectiva es la ironía que distancia y la inti-

midad que aproxima; y se mueve por eso entre la sátira y el lirismo, entre la crítica y la ternura. Esa exacerbada, descalabrada actividad anímica se resuelve en el humor paradójico; aquel que está hecho de la irrisión y el quebrantamiento, de la comedia de enredos y la aventura rocambolesca —operaciones éstas de una melancolía bufa.

En otro sentido, el mundo de la alta burguesía asiste en esta novela a sus propios funerales. Y esta vez el bien perdido es el tiempo colectivo, que sucumbe en un país políticamente extraviado entre la violencia, la corrupción y el autoritarismo. Para ello, el autor acude a las evidencias pero también a la literatura. La suya propia, desde los cuentos hasta *Julius*, le provee algunas claves de interpretación. Como para acentuar la pérdida, Manongo empieza donde terminaba *Julius*: “Nuevamente había sido un llanto largo y silencioso y llenecito de preguntas” (29). Y Vilma, la chola hermosa prostituida, cuyas cartas no le llegaron a *Julius*, se despide esta vez con carta citada por entero, constatando también su propia pérdida de un niño “que me trató bien” (264).

Y aquí podemos ver mejor cómo opera la representación adelantada por el autor. Los criados representaban en *Un mundo para Julius* lo que Carlos Pacheco ha llamado “la comarca oral” dentro de lo que Angel Rama llamó “la ciudad letrada”. Pero, en lugar de la polaridad de las evidencias, Bryce Echenique, ya en su primera novela, había hecho del espacio de la ambigüedad el lugar de un canje interno: los criados ocupaban la palabra de la certidumbre mientras que los amos cedían la autoridad del código al ocupar el lugar de la apariencia, del código desustantivado. Por eso mismo, la ciudad oral subalterna contaminaba y erosionaba a la ciudad letrada dominante, al punto que sus roles se invertían: los criados respondían por la civilización de un código inscrito como superior, mientras que los amos respondían por la barbarie, por la violencia que despoja de sentido a la vida cotidiana.

En la obra de Bryce Echenique, la oralidad es una fuerza de la subjetividad que practica un sistema de inversiones: por lo mismo, sistemáticamente incorpora a la escritura como un afinamiento de su temporalidad expansiva. Tiempo hablado, arraigado como escritura, representado en la vivacidad ambi-

gua de una letra enunciada, de un signo oralizado. Casi al final de *No me esperen en abril* leemos este retrato que hace Teresa de la ambigüedad de Manongo: "El hombre bueno, el bárbaro para querer, el hombre fiel por antonomasia, abierto, extrovertido, frágil, y sensible a todo, cohabitaba con otro hombre: el duro, el observador, el calculador introvertido..." (583). Si bien esta definición es homóloga a la dualidad inherente a la representación, hay un rasgo revelador que se nos impone de inmediato: "bárbaros para querer" (fieles y emotivos) son los sirvientes en *Un mundo para Julius*, mientras que los amos, se supone, son civilizados (mesurados) queriendo; esta inversión irónica alude al canje central que apuntábamos entre los dos mundos polares: Manongo ha internalizado al otro, tanto como Julius había sido formado en la emotividad exaltada de ese otro subalterno.

Si en *Julius* la servidumbre venía del campo, en *No me esperen en abril* viene de *Julius*. Esa primera novela de Bryce Echenique tributaba las versiones de los años 60 en torno a las migraciones del campo a la ciudad, y el servicio representaba bien esa geografía humana: Vilma, recordemos, venía de Puquio, a donde, en la nueva novela, retorna, siguiendo la ola de reinsertión interna de los últimos tiempos. Si esa vieja distinción de las representaciones peruanas (que corresponde, homológamente, al país tradicional y al país moderno, al oral y al escrito, al primitivo y al occidental, según el discurso que la maneje) tenía una lógica patriarcal (un pacto colonial, diríamos, de servicios, que presupone la ética del amo y la fidelidad del siervo); tenía también una geografía social orgánica (que entre el campo empobrecido y la ciudad prometida estaba mediada por la casa señorial y promediada por el club provincial, pero también sancionada por el burdel). En la nueva novela, el pacto ha perdido su letra canónica (ya en *Julius*, es cierto, Juan Lucas excusaba la ética tolstoiana que todavía Susan evocaba con gestos de matriarca genuina), y ha sido reemplazado por la crudeza de la transacción informal, en la cual Vilma es un producto sexual del mercado disponible. Esta pérdida de Vilma es un emblema de la pérdida actual del mundo civilizado que ella representaba en *Julius*: hasta su lenguaje ha sido degradado por la ilegitimidad de la ciudad que

la ha reinscrito en sus márgenes de culpa y de risión, despojándola de su dignidad. Leemos que el padre de Manongo, Lorenzo Sterne, "contrató a la mejor planchadora del gran Hotel Bolívar, una chola de Puquio llamada Vilma, que años atrás había trabajado en la casa de Juan Lucas y Susan Darling, y que ahora, de regreso a Lima y tras un breve ejercicio de prostitución, se había regenerado recordando la gentileza con que la trató entonces un niño llamado Julius, que ya andaría con barba y bigote..." (255). Hasta la descripción del autor de *Julius* es puesta en duda por este narrador derogativo: "Y en cuanto a las tetas de la propia Vilma, estaban muchísimo mejor descritas ahí... que en *Un mundo para Julius*, la novela del sentimentaloides Bryce Echenique que, como eran unas tetas de mujer pobre, le metió ternura a su descripción caritativa" (255). El hecho es que, entre el Hotel y el Colegio, ella puede ahora optar por su "minifundito" en Puquio, pero sobre todo por la escritura que dirime, con sarcasmo imitado, sus adioses del melodrama urbano. Por una vez, el lenguaje reapropiado (desde la oralidad) le permite ser "pobre pero honrada"; tal como a Manongo la oralidad (desde la escritura) lo identifica como "bárbaro para querer". El otro migrante, en cambio, Quispe el karateca, se marcha a los Estados Unidos y no escribe más: la letra lo condenaría a un pasado que sólo quiere, contra sí mismo, borrar.

Por lo demás, la representación social que se sostiene en la lectura literaria es tan decisiva como la otra, la documental. A la hora de los balances, leemos: "Y todo ello mientras Zavalita, el personaje de Mario Vargas Llosa en *Conversación en la catedral*, un libro repleto de malas palabras y humedad, como lo calificara don Lorenzo Sterne... seguía repitiendo por calles y plazas, no ya aquello de *¿En qué momento se jodió el Perú?*, de muchos años atrás, sino *¡El Perú se sigue jodiendo, carajo!*, o sea una versión actualizada" (453). El carácter formulaico de la pregunta, que presupone un trauma del origen, es propagado por la afirmación, que ocupa el presente con su vejamen. Es decir, el sinsentido, más que dramático, se ha vuelto trágico-cómico. Esa elocuencia desencantada es lo que hace que el dictamen de *Lima, la horrible*, el famoso voto en contra de Sebastián Salazar Bondy, sea descartado por el Narrador.

Horrible, tal vez, pero también imprevisiblemente hermosa, tal como lo entendía el propio autor de esa feliz sentencia, el poeta surrealista César Moro.

Pero lo que viene de la literatura vuelve a ella: la supuesta transparencia del lenguaje (narrado) y el mundo (vivido), cuyos términos se canjean ("bebido, vívido, vivido"), al final es solamente un modo de hablar, una larga conversación inclusiva, en la cual la memoria del pasado es la ausencia del porvenir. La novela atraviesa los círculos de su propio infierno social de la mano del lenguaje original, que sólo el amor podría haber hecho posible; porque la nostalgia de fundación declara la única posibilidad que tenía el sujeto de recomenzar el mundo como si naciera del lenguaje:

"- Te entiendo tan bien, Tere, porque te siento mucho. Será por eso que todo es para dar miedo: todo, por más conocido que sea, es nuevo.

- Además y todavía.

- Eso, eso, Tere: además y todavía, como dices tú.

- ¿Y tú crees, Manongo, que siempre tendremos palabras que inaugurar aunque sean viejas?

- Siempre, Tere. Ya verás. Siempre.

- Porque eso debe ser quererse para siempre, ¿no, Manongo?

- Además y todavía, Tere" (89).

Quererse para enunciar siempre lo nuevo ("como si todo se abriera camino a nuestro paso y uno lo pudiera bautizar todito de nuevo porque en nada se parece ahora a la vez pasada", 88), esta promesa del lenguaje adánico (primer día) deduce también la nostalgia fundadora de la pareja (la única fuerza capaz de exceder lo social) y propone que la subjetividad es milagrosa: como un caminar sobre las aguas para que el mundo se rehaga en sus nombres.

La promesa de ese milagro alienta en la novela, con desenfado lírico; es desmentida, a su turno, por el otro lenguaje, el de la cotidianidad doméstica, donde los amigos prolongan una jerga juvenil, y hablan entre exclamaciones y muletillas, como muchachos enfáticos. Y aunque Manongo es el héroe quijotesco del improbable lenguaje fundador, es narrado por el habla

colectiva de un Narrador que asume el nosotros para la crónica; y que es sustituido, sin demasiada transición, por la tercera persona más personal que se pueda escuchar en una novela de por sí babélica, en tanto y en cuanto memoria hablada de este medio siglo. Por eso, quien Narra es el informante, aquel que cuenta, en primer lugar, a los propios personajes lo que ni ellos, ni el mismo Manongo, sabían. Como ocurre con la historia de Adam Quispe, "marine USA" en la guerra de Vietnam, historia que "ni Manongo ni nadie supo nunca" (423). Más literal, Teresa lo recuerda, "Desnutrido, enano, enclenque, feo, cholo y peruanito"; y, por eso, ella opina: "ojalá que lo maten rápido, para que sufra menos", con humor involuntario y economía emocional. Pero este Narrador más que un personaje es un discurso, un acto del cuento, gestado por la necesidad de que el informe pase de boca en boca, leído como si fuese dictado, y transmitido como secreto a voces. Así, de la tercera persona puede derivarse la primera, la de Manongo, por ejemplo, como si el relato especulara las alternativas de cederle la palabra a uno u otro personaje; y tentara, como un discurso en duermevela, el fantaseo o el diálogo de una permanente interpolación oral. (Esta transferencia ocurre, por ejemplo, en el capítulo "Haciendo por olvidarla"). A ese soliloquio que sustituye a lo real se refiere Manongo cuando afirma, "Lo que hice fue meterme en mi mundo para poderte esperar siempre ahí y fingir que la vida cotidiana también me era posible" (481). Fingir es una forma tolerada de hablar. Y a esas equivalencias es dado este narrador narrado, como cuando especula (fetichistamente) sobre Isabelita cotejada con Teresa (490-91), o cuando ensaya con su padre (angustiosamente) la libertad de su propio relato.

Lo otro del acto de narrar es lo estrictamente histórico y lo posiblemente biográfico. Es revelador que la mayor radicalidad del habla (la de perpetuar el lenguaje adánico) se dé sobre un lenguaje verosímil, y enumerativo, que pasa revista a una cronología creíble. Ello, claro, hace más radical aún las opciones de la lírica utopista de este Manongo burlesco. Y en cuanto a lo biográfico, ésta podría ser una novela en clave si no fuese porque transparenta los hechos; incluso, en algunos textos autobiográficos y entrevistas, Bryce Echenique ha contado ya

la génesis del Colegio San Pablo como el sueño anglófilo del ministro de hacienda Juan Pardo Heren, un aristócrata limeño educado en Oxford, que se vestía de alumno para presidir las ceremonias escolares. Después de *Un mundo para Julius* empezó a escribir la novela del San Pablo, con el título provisional de "Honor et Virtus", el lema del colegio, pero ese primer intento se convirtió más bien en *Tantas veces Pedro* (1981). Tratándose de este formidable narrador absoluto, todo lo demás es cuento, y el resto melancolía.

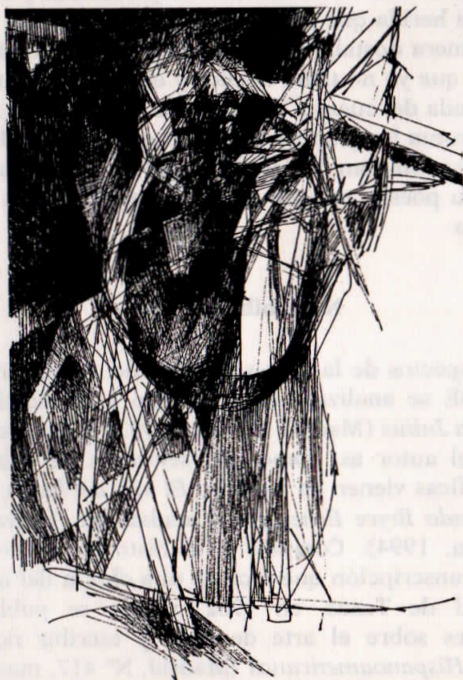
Alfredo Bryce Echenique, en efecto, se ha despedido de tantas cosas en esta novela, que su suma de adioses, recuento de pérdidas y memoria de bienes es, al final, un catálogo de naufragios celebrados. Pero en la misma zozobra, el contó de vivir se da como fruición, y ya no puede concluir. La memoria, al final, es una ceremonia de recuperaciones y exorcismos, que cura la herida que propicia; y que nos salva de la historia no con la mera nostalgia de lo perdido sino de lo improbable, de aquello que ya no tiene crónica y que se debe puramente a la encrucijada del cuento. El valor y la imaginación con que el autor confronta las grandes tensiones que hacen y deshacen la vida peruana, animan con su desamparo y su arrebató, con su humor y su poesía, esta novela entrañable, la más triste y la más gozosa.

Nota bibliográfica

Otros aspectos de la representación del sujeto en la narrativa de ABE se analizan en el prólogo a mi edición de *Un mundo para Julius* (Madrid, Cátedra, 1993). Una extensa entrevista con el autor así como una selección de declaraciones autobiográficas vienen en mi libro *El hilo del habla, La narrativa de Alfredo Bryce Echenique* (Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994). Compete a la historia del colegio San Pablo, la transcripción que hice de una charla del autor en la Universidad de Texas, en 1982, y que se publicó como "Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas" en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid, N° 417, marzo, 1985). En otro libro mío, *Arte de innovar* (México, UNAM y El

Equilibrista, 1994), se comenta *Permiso para vivir* (1993), las antimemorias de ABE. Y en un ensayo, "Consideraciones en torno al discurso de la identidad" (*Lienzo*, Universidad de Lima, Num. 14, 1993) se revisa las nociones traumáticas de la identidad peruana.

Carlos Pacheco analiza las funciones de la oralidad en su libro *La comarca oral* (Caracas, Casa Bello, 1992) ampliando la discusión de Angel Rama en su *La ciudad letrada* (Hanover, NORTE, 1984). Max Hernández es autor de una reflexión analítica sobre el Inca Garcilaso de la Vega en su *Memoria del bien perdido* (Lima, 1992). Sobre *El Quijote*, Bryce Echenique ha escrito una "Historia personal del Quijote" que está en mi compilación *La cervantiada* (Madrid, Libertarias, 1993).



UNMSM

EL ÁNGEL DE LA HISTORIA Y EL ÁNGEL DEL ESTÍO / MARIO MONTALBETTI

Washington Delgado. *Historia de Artidoro*.

Seglusa Editores & Editorial Colmillo Blanco, Lima 1994.

Hacia el comienzo de *Literatura y Revolución* Trotsky notó que el poeta comparte con el profeta la misma lentitud para reflejar la época. Independientemente de la presunción implícita, la queja de Trotsky está dirigida a la inminente irrelevancia de aquellos que trazando una línea divisoria entre este mundo y cualquier otra posibilidad (ya sea gracias al vaticinio o a la predicación) se refugian en el futuro para parecer precoces en el presente o en el pasado para parecer hoy víctimas maduras. J.F. Lyotard, por ejemplo, es ambas cosas, poeta y profeta, cuando afirma que la pregunta más importante que enfrentamos hoy en día es qué va a pasar con el pensamiento humano una vez que el sol se apague dentro de 4.5 billones de años. Frente a afirmaciones como ésta la irritación de Trotsky es obvia.

Otra cosa que comparten poeta y profeta es que, de cierto modo, a ambos todo les está permitido: el vaticinio profético y la predicación poética no tienen límites; de ahí la tentación de lentitud a la que alude Trotsky. Es insensato admirar omnipotencia tan artificial pero revelador preguntarse en cambio ¿qué hace aquel a quien todo le está permitido? ¿Crea materia nueva? ¿Destruye, asusta, explica, acapara, asesina? ¿Se declara dueño de todo, dueño del mundo, del suyo, del nuestro? La respuesta instintiva es producto de nuestra experien-

cia y de cierta conciencia histórica: hace todo eso y más, se vuelve un tirano. Puesto en otras palabras, lo que uno pierde cuando lo gana todo es responsabilidad (quizás por ello el Tao recomienda *perderlo* todo). Y los hay, en materia poética, irresponsables, criaturas dedicadas al pillaje, a la exhibición del delirio, a la pueril vivisección de traumas y déficits infantiles, en suma, a la exhibición de la inhibición: la fatal conversión de las iras patológicas y personales en fiesta justificatoria. Lo poco que hay detrás de esta conducta es la creencia en la propia unicidad y una extraña compulsión por exhibirla: porque a fin de cuentas estos escritores operan bajo la ilusión de que lo que es bueno para ellos debe ser bueno para el poema y de que el lenguaje es primaria (o exclusivamente) artificio de expresión.

Afortunadamente hay también de los otros, los menos. Aquellos para quienes escribir es (siguiendo a Nemerov) "averiguar qué es lo que el mundo tiene que decir sobre lo que nosotros decimos de él". El mundo no es aquí opinión o crítica sino lo que se suele denominar "la naturaleza de las cosas". Esta actitud tiene una virtud imbatible: está obligada a escuchar y escuchar no es sino el primer movimiento de la ética. No es suficiente pues expresarse. Tal vez lo pueda ser si lo que está en juego es la salud personal y no la del poema. Es indispensable cotejar lo expresado con validaciones más serias que nuestros egos infantiles.

La obra de Washington Delgado siempre ha pertenecido a este segundo grupo de escritores nemerovianos pero tal vez este hecho nunca ha sido tan claro como con su *Historia de Artidoro*. Sobretudo, cuando observamos la forma en la que corta a través del discurso postestructuralista que permanece aletargado una vez que intuye la posibilidad de que tanto el yo como el mundo (ya sean los poéticos o los denominados "reales") no sean más que una ficción lingüística. Delgado descubre, como veremos, razones e i-razones más tenaces para lidiar con la cuestión de la historia humana (del sufrimiento y del olvido) y la redención lingüística.

El nacimiento de Artidoro es el nacimiento de una palabra. *Artidoro nació como un nombre cuya sonoridad me atraía*, declara Delgado en las explicaciones introductorias al poema.

Y fue gracias a su *paciente espera al pie* [del] *nombre* [que] *Artidoro empez[ó] a vivir...*, es decir, a hablar, a hablar-le de vuelta a Delgado. Pocos nombres gozan de este privilegio, el de retroceder para buscar la voz que lo enunció. Aquí y en otras partes las resonancias bíblicas son inevitables. La voz de Dios construye un mundo (una palabra) y nuestra historia (la de nosotros, seres hablados de la nada) es la historia de la búsqueda del camino de vuelta a la voz divina. Lo que Artidoro le regresa a Delgado no es simplemente otra versión de sí mismo, un doble suyo; es mucho más, y un poco menos. Dice Delgado: *fui percibiendo que la historia de Artidoro se confundía con la historia peruana o la historia del mundo. Al final me di cuenta de que los latidos de su sangre era sólo una parte del fragor de los tiempos, de los tiempos oscuros que nos tocó vivir*. Es aquí, como dicen en toros, que Delgado "se juega el tipo"; porque lo que busca meditar es si la historia de Artidoro es distinta de la historia bíblica o de, por ejemplo la historia del materialismo dialéctico, con respecto a la posibilidad de redención. Es decir, estos aparentemente arbitrarios actos de sufrimiento y opresión, ¿encuentran acaso valor/significado por ser parte de una dirección liberadora (ya sea esta dirección un retorno al origen o un avance hacia el progreso)? Sospecho que la respuesta de Artidoro es masivamente negativa, aunque se nos diga que Artidoro *No se rinde* / [y que] *su vida significa / persistencia y olvido*. Nótese que no se trata de la persistencia de la memoria sino de la del olvido, que al final del poemario lo cubrirá todo. Pero si esa es la respuesta de Artidoro la de Delgado trata de construir en las márgenes físicas y conceptuales del poema una débil redención a través del erotismo lingüístico (*Nombres [...] los amo y canto / esa materia dulce que penetra en el pecho / de un mar amargo, el mar / de la historia del mundo*) y del sexual (*naufragadas las grandes esperanzas / nos queda todavía / un turbio afán de femeninos besos*) que solamente sobrevivirán como un *temblor en el aire* que esta vez el desamor se encargará de cubrir.

Esta masiva negatividad (o inmanencia) del discurso que Artidoro le devuelve a Delgado se entiende mejor si la consideramos contra el telón de fondo de la figura del ángel de la historia que Walter Benjamin describió en la sección IX de sus

Tesis sobre la Filosofía de la Historia. Benjamin se figura al ángel de la historia con el rostro volteado hacia el pasado, percibiendo una sola catástrofe donde nosotros vemos una sucesión inconexa de eventos. El ángel desea quedarse para despertar a los muertos y reparar lo que ha sido destruido, pero una tormenta que sopla desde el Paraíso empuja al ángel hacia el futuro. Esta tormenta, agrega Benjamin, es lo que llamamos *progreso*. La figura de Delgado es la del ángel del estío, a quien describe como *mosca perdida en el calor de la deshecha tarde*, educadísima forma de concebir al inútil espíritu merodeando sin entender sobre la mierda de la historia cotidiana. Y si el énfasis de Benjamin está en el soplo que empuja a su ángel hacia el progreso, el ángel de Delgado huye (no sabemos hacia dónde, poco importa) enfatizando entonces la inmanencia de *los muertos apacibles [que] yacen de cara al cielo con los ojos abiertos*. Delgado se pregunta *¿Qué le dicen la inmóvil tierra, el distante cielo?* Y se responde *Solamente les dicen que ya no hay esperanza*. Estos muertos (para quienes la tierra ya no gira) *encuentran en la tierra una morada estable*. La visión está colocada en el presente, en cualquier tarde, y está cubierta de desamor y de olvido.

Este poemario de Washington Delgado es quizá el primero en aparecer después de la guerra senderista y durante la así llamada pacificación. Y no hay que pensar mucho para establecer entronques claros con estos hechos. La acusación de Trotsky no se aplica a Delgado. La inmediatez entre su predicación y la época es imposible de pasar por alto; así como tampoco es posible pasar por alto la formidable calidad de su meditación poética y el fondo de responsabilidad que la sostiene. En el último poema del libro (que estrictamente no es el último porque Delgado le otorga una sección para él solo, una sección titulada *La Historia se Repite*) los muertos, a quienes la tierra y el cielo han recomendado desesperanza, parecen esperar, sin embargo, *una última llamada o la mano benévola y amiga de la historia*. En cambio reciben un *silencio tenaz que los cubre y oculta*. La imagen es correctamente brutal porque de quién es si no nuestro ese silencio que cubre y oculta, es decir, que olvida. Estamos tan muertos como los muertos. A pesar de su masiva negatividad, el libro mismo de

Delgado es el intento de no callar. Delgado entiende que al olvido no se le opone recuerdo, es decir, nostalgia; sino memoria: *hacer* memoria, construir con ella, no una pila de hechos pulcramente fechados y enumerados, sino una meditación sobre su significado (así aquella y éste no sean sino definitivamente un asco, tal como Artidoro parece descubrir).

Dice Emmanuel Levinas que "aquél que cree en un mundo mejor a pesar del escepticismo de los hombres y de las lecciones de la historia, aquel que no desespera, aquel que no trata de librarse de sus responsabilidades como hombre, aquel que no anda detrás de la distracción y del suicidio, aquel es quizás quien mejor amerita el nombre de revolucionario". A mi juicio ese mérito le corresponde sin exageración a Delgado.



UN LECTOR PANTAGRUÉLICO / RODRIGO CÁNOVAS

Julio Ortega, *Arte de innovar*.
México: UNAM, 1994: 487 págs.

Arte de innovar, de Julio Ortega, aparece como una feliz Summa de Fin de Siglo, un collage que renueva desde el vértice actual del tiempo presente las utopías de nuestra América.

Ensayemos un gesto descriptivo, mencionando primero el repertorio de temas de este libro, el tiempo que abarca y el sujeto que lo anima.

El tema es la experiencia literaria hispanoamericana, su tiempo es el nuestro y el sujeto, los lectores. Lo novedoso —el arte de innovar— es que la experiencia literaria es una travesía que explora los márgenes de nuestros sueños, un aleph (americano) que circula ante nosotros y a la vez nos incluye. El tiempo es el siglo XX (vértice de una pirámide inmemorial), y como estamos acercándonos a su fin, su perspectiva es el abismo: somos espectadores de las continuidades de lo efímero, “como si lo nuevo (la diferencia en que seríamos) requiriese de la zozobra del discurso, esto es, poner a prueba las convenciones” (441). El sujeto es el artista, quien vive su experiencia desde la lectura, antesala matriz del posterior recuento gráfico. La lectura es la Instalación Artística que enmarca la invención y el descubrimiento, siendo el sujeto un zig-zag que “reconduce y libera el espacio de la tradición” (26).

Este libro se propone como una enciclopedia giratoria, que otorga nombres de autores, títulos de libros, saberes diversos,

UNMSM

polémicas del siglo, especulaciones literarias y chistes epistemológicos, los cuales se combinan libremente formando constelaciones de artefactos que no sólo borronean nuestros contornos normativos, sino que nos lanzan hacia los parajes de la esperanza, devolviéndonos la unidad perdida.

Asomémonos a su vasto repertorio de temas. Omnipresente, se distinguen constelaciones culturales mayores, como los amplios pasajes por el surrealismo y las vanguardias hispano-americanas, por la narrativa del boom y la escritura postmoderna; todos los cuales aparecen imbricados con series literarias de la tradición contemporánea occidental —la dicción poética anglosajona, la sintaxis narrativa joyceana, los blancos del alma francesa, Breton y su tribu. A la manera de una banda de Moebius, el tinglado diverso de las lenguas romances aparece desenvuelto y reconducido en el lenguaje hispanoamericano. Así, Artaud es Vallejo, “una misma obsesión por el cuerpo, por sus orígenes, por su enfermedad” (83), y Vallejo es Beckett: “la flexibilidad monológica de la dicción... el absurdismo cómico del decir” (168); el ritmo de Pound es el coloquio de Cardenal y el concretismo de Haroldo de Campos es la resolución formal carnavalesca de las voces invocadas en Mallarmé, Joyce y Pound.

La literatura universal es leída, entonces, desde la Instalación Artística del Cuerpo Americano. Se construye un espacio de lectura que nos convierte en espectadores activos del gran Museo Universal de la Cultura, en entes hispanoamericanos capaces de cambiar el orden occidental de las cosas (la preciosa sintaxis de las piezas de ese museo), ausentando unas, instalando otras, otorgando cinetismo y sensualidad a nuestra local Instalación. Así, por ejemplo, desplegado por nuestra mirada, “[e]ntre Góngora y Mallarmé, entre Quevedo y Jiménez, Lezama Lima redescubre para una palabra sensorial un valor ontológico; la proyección de un sistema que, desde la fe poética, vuelve a establecer al lenguaje como conversión que nos descifra” (28).

En la exposición de estas constelaciones mayores de la tradición, el surrealismo es revisitado con verdadera pasión, mediante apostillas, protocolos y addendas que le restituyen nombres y le reasignan novedades; por ejemplo, el rescate de

César Moro, practicante de "una incredulidad pesimista ante las reducciones de la modernidad (63), y de sus acciones de arte, como la áspera polémica con Huidobro, anotada en el catálogo de la muestra pictórica limense de 1935 (sabrosamente, se nos acota que "en cambio, Vallejo y Huidobro fueron buenos amigos", p. 63). Por otro lado, las obras del boom—léase *Rayuela*, *Paradiso*, *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad* y demás—son revisitadas en colofones que actúan como cotas iluminantes de fin de siglo. Así, de *Pedro Páramo* se nos dice: "en el mismo movimiento con que la novela demuestra el poder de lo establecido, lo desbasa, como si tras el orden feroz revelara un desorden mayor: tras el poder, lo precario; y tras la tragedia, la ironía de su recuento" (230).

Junto a estas constelaciones mayores de la tradición—que actúan "nuestra conciencia de sentido" (41)—aparecen también series aleatorias y en fuga, tales como la Escritura Femenina, las Voces Dispersas de las Nuevas Generaciones y los Textualistas, que vuelven a descentrar los supuestos ejes centrales del siglo. A la hora del recuento antológico de las narradoras, se nos señalan—y aquí nombramos a una sola persona por país—los textos de Carmen Boulosa, Diamela Eltit, Ana María Shua, Mariella Sala y de Hilda Holst. Y en cuanto a quienes dejan el código lingüístico "mondo y desnudo" (cual verdad), se realiza un examen espiritual de las obras de Juan Goytisolo y de Julián Ríos. Así, siguiendo naturalmente las fórmulas paralelísticas que rigen la imaginación poética, de *Larva* se anota lo siguiente: "La literatura se convierte en el espacio final de las resoluciones, y ya no como un museo heteróclito (Borges) o un lugar restitutivo del sentido (Cortázar), sino como una actividad disolutiva de las lenguas que nos modelan; esto es, como una solitaria sedición" (310).

Adjunto al lector de textos literarios, aparece el visitante de galerías de arte, en calidad de viajero que anota en un Diario el aura que los objetos desprenden de sí ante la mirada festiva hispanoamericana. La bitácora señala visitas a Museos en Nueva York, Caracas, Santander, Londres y Madrid. Aquí, el Museo se transforma en un espacio de desajustes y entrecruzamientos culturales, un fotograma retocado de la urbe moderna, siendo N.Y. el epicentro del siglo y su lenguaje, un coa lite-

rario en clave hispana, un collage plástico que recorta el Viejo Mundo. Nostalgias de Diego Rivera en Londres, futurismos anacrónicos de las instalaciones del joven catalán Francesc Torres en Manhattan, navegaciones mexicanas de Manuel Felguérez en Madrid.

Como puede observarse, el amplio repertorio de temas de este *Arte de innovar* es desplegado en la plenitud de sus registros genéricos, pues se habla sobre la novela, el cuento, el teatro, el ensayo, el arte plástico, las formas poéticas y la crítica cultural. A su vez, se emplean muy diversos soportes (escenarios) para asignarnos un sitio de privilegio en el espectáculo, pues al artículo erudito le sigue un ejercicio espiritual, seguido por un editing de una transcripción de un diálogo de escritores de un Encuentro, que continúa en una crónica, que bien vista es un complejo ensayo, y así. Se realizan antologías de cuento y poesía, coloquios de hacedores de palabras, listas de obras y autores libres de los dictámenes del barbero y el cura. En fin, se está atento al siglo, a su conversación, a su crónica, al ritmo cotidiano, a su constante humor.

El decir del autor contiene muy diversas modalidades: sintético y recurrente, conversacional y académico, y en todas las instancias, la pasión de la lectura, ejercida por un lector que va siempre una línea adelante del que escribe, configurándose como un efecto causal. Lector, en fin, que recorre las páginas de un libro como si él mismo ya las hubiera escrito, negándose a concluir el original. Acto alucinatorio de una operación dialógica y comunitaria, que hace coincidir la letra con su deseo áurico.

Aparte. ¿Cómo resolver diagramáticamente la reseña de un libro no aristotélico (sin principio, medio y fin), de un texto periférico donde el espectador incluye a la visión? ¿Cómo bosquejar la travesía de un sujeto ubicuo que se construye desde lo extranjero sin nunca haber dejado su casa natal? En fin, cómo nombrar el gesto de quien escribe desde el Topos de las Letras Americanas, con la fe que sólo un hispanoamericano puede tener en la palabra, en su celebración, desplazando las miserias del Mercado y el Logo, de los Nacionalismos y los Populismos. Verdad que nos lleva una vez más a concluir—desde “El jardín de senderos que se bifurcan”— que habiendo

transcurrido siglos y siglos, sólo en el presente de la lectura ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa nos pasa mientras leemos. En este instante —teniendo a mi vista luciérnagas, palabras, jardines, cursos de agua, ponientes—, me despido de la idea de que un hombre pueda ser enemigo de otros hombres, de otros momentos de otros hombres, puesto que existe Vallejo, existe Goethe, existe Borges, existe Guaman, existe Shakespeare.

Resumo, pasando a indicar por qué este libro es ineludible. Primero, por su ideario americanista, propio de los grandes ensayistas de este siglo, construido desde una genuina experiencia literaria. Las miserias del alma encuentran su contrapunto conceptista en la celebración del lenguaje, soporte corporal de nuestra identidad: “Porque las utopías ilustran bien esa gran contradicción histórica nuestra entre las impotencias y miserias de la experiencia política (muy pocas veces inspirada por fuerzas de cambio y casi siempre mal llevadas por las burguesías intermedias) y las esperanzas y liberaciones de la experiencia cultural (donde están los rasgos de nuestra plural identidad y de nuestra crítica)” (175-6).

Será ineludible, entonces, por su *escritura*, su limpia combinación de conceptos e imágenes, por el raro equilibrio entre el saber enciclopédico y las especulaciones metafísicas surgidas de la conversación cotidiana, el ser y parecer del humor y la seriedad andinos.

Julio Ortega es un gran constructor de artefactos, cápsulas poéticas que comprimen el tiempo actual: “un habla casual al repertorio del apocalipsis” (por Lihn, p. 259); “un devenir de las formas fluidas, sin norma ni sanción” (lo nuevo, p. 443) y “esa fidelidad a la promesa, tan nuestra, de cambiar este mundo a partir de la próxima lectura” (por nosotros, p. 363).

Su escritura es dialéctica y poética, armoniosa y en constante polémica oculta con la mezquina norma. Léase, por ejemplo, este juicio sobre el quehacer poético de José Emilio Pacheco: “no tiene nada que ver con la prosa o el prosaísmo sino que es la anotación parcial sobre un relato extraviado y latente; no busca expresar a la historia sino que refiere su dis-

persión, su irracionalidad; no es meramente coloquial sino el habla rescatada del palimpsesto de los decires" (395). Y obsérvese esta paradoja del mundo narrativo de Bryce Echenique: "Como si hablar de lo vivido revelase la ficción final de vivir, al leer estas novelas bioplurales el lector se precipita en un biografismo ilusorio" (352).

Texto hecho de citas, de metáforas, de ritmos y conceptos, tratado de pasiones humanas pasado por el cedazo de las formas del espíritu: "Frente a la ingenuidad comovedora de quienes escriben para compensar lo no vivido, esta poesía se escribe para descompensar lo vivido excesivamente. Vida y poesía no se confunden, pero se inquietan mutuamente en el teatro que comparten" (comentándose *Al bello aparecer de este lucero*, p. 263).

Lector pantagruélico, sin remilgos de géneros ni de épocas, lector desinhibido de su tiempo, es también un escritor de los orígenes, un recreador de los primeros gestos y, por ende, un modelo de escritura: "Esta larga pregunta por las gestaciones, las fundaciones, la autoridad y el poder, es una interrogación no por la identidad del sujeto sino por su papel en el cuento. Contar es darle un sentido a la extraordinaria fabulación pater-na. Ese sentido supone una memoria mayor: la cultura popular, que es un prodigio de la sobrevivencia" (releyendo *Cien años de soledad*, en pág. 420).

Enciclopédico como Alfonso Reyes (coloquial también), figurado y paródico como Jorge Luis Borges (y andino), diagramático como Octavio Paz (y cotidiano), Julio Ortega innova con su arte el paisaje postmoderno, proponiéndonos la simple tarea de ser los lectores de nuestro destino.

EN ESTE NÚMERO

Fin Desierto es el título del libro de poemas de MARIO MONTALBETTI que publicó este fin de año Studio A Editores S.R.L. en un papel continuo que tiene –se dice– más metros que los 5 de Oquendo de Amat. MAGDALENA CHOCANO nos envió sus poemas desde Barcelona, donde está realizando trabajos en el área de su profesión: la historia.

Otro historiador peruano vinculado también a la creación literaria y residente en España, FERNANDO IWASAKI CAUTI, ha publicado allí, entre otros libros, sus *Inquisiciones peruanas, donde se trata en forma breve y compendiosa de los negocios, embustes, artes y donosuras con que el demonio inficiona las mentes de incautos y mamacallos*, impreso en la Casa del Librero Padilla (Sevilla, 1994).

PATRICIA MATUK, de quien hemos publicado anteriormente poemas, concluye estudios de cinematografía en la Universidad de París, ciudad donde acaba de dar a luz un breve libro de relatos: *Hemisferio ser*. De CARLOS EDUARDO ZAVALETA salió hace poco a la circulación una nueva obra narrativa: *Campo de espinas*, con el sello de Jaime Campodónico Editor. *71 sonetos de Shakespeare* han sido traducidos por JORGE CAPRIATA y publicados en un volumen bilingüe, este diciembre, por Hueso Húmero Ediciones.

La UNAM tiene en prensa un *Manual del Nuevo Siglo*, compilación de ensayos, poemas y relatos en torno al tema del fin de siglo debida a JULIO ORTEGA, quien por este verano europeo será Simón Bolívar Professor de la Universidad de Cambridge, distinción que antes de él ha recaído en Octavio Paz, Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes. RODRIGO CÁNOVAS colaboró con Hueso desde Austin; ejerce ahora la docencia universitaria en su país, Chile. Profesor de lenguas clásicas en la Universidad de París, DANIEL LOAYZA ha publicado recientemente una traducción de las *Fábulas* de Esopo (Garnier-Flammarion) y ha completado una versión francesa de *El rey Lear* de Shakespeare que estrenará en marzo el Teatro de Europa en el Odeón de París.

La escultora JOHANNA HAMANN ejerce actualmente la jefatura del Departamento de Arte de la Universidad Católica del Perú.

Cultura, Apoyo social, Deporte.

Opciones que el Banco de Crédito respalda desde hace más de un siglo.

Desde 1889 el Banco de Crédito cumple una trascendental labor cultural y de apoyo social.

Protegiendo nuestro patrimonio cultural.
Restaurando cientos de obras de arte de gran valor histórico, como la sagrada imagen del Señor de los Milagros, esculturas y obras arquitectónicas de todos los tiempos.

Publicando importantes obras.
Auspiciando campeonatos deportivos, actividades culturales y eventos de bien social, como la Teletón y Ponle Corazón.



Pensando en usted

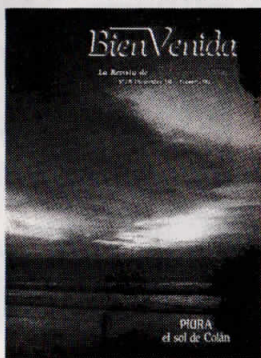
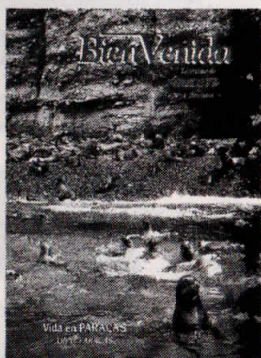
BANCO DE CREDITO

UNMSM

Bien Venida

La Revista de

FAUCETT PERU



SUSCRIBASE

Ya!

**Por sólo US\$ 25
dólares anuales
(Out of Peru US\$ 40)**

Próximas 4 ediciones

Junio 96
Setiembre 96
Diciembre 96
Marzo 97

Informes:

Teléfonos **4467449-4446026** (Srtas. MARIANA/MARCIA)

Av. Diagonal 550 1er Piso letra "C" - Lima Perú

Educación y cultura

*son la base de un país próspero,
un país con futuro.*

UNIVERSIDAD



SOUTHERN PERU

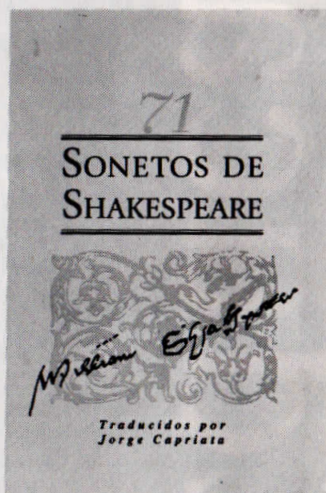
THE LIMA TIMES

- Since 1912 -

Peru's English Language Magazine

Pasaje Los Pinos 156, Piso B, Of. 6, Lima 18. Fono 445 3761

hueso húmero
ediciones



UNMSM

Educación y cultura

*son la base de un país próspero,
un país con futuro.*

UNMSM



SOUTHERN PERU



NUESTRO COMPROMISO: HACERLO CRECER



Porque nuestros nuevos accionistas, dueños de importantes y sólidas empresas, tienen un objetivo claro: hacer crecer a nuestros clientes.

- Con servicio personalizado para cada cliente, atendiendo todas sus necesidades y ofreciéndole alto rendimiento por sus ahorros.

- Rápido acceso al crédito con ventajosas condiciones.



Estamos trabajando para que usted crezca con respaldo, eficiencia y confianza

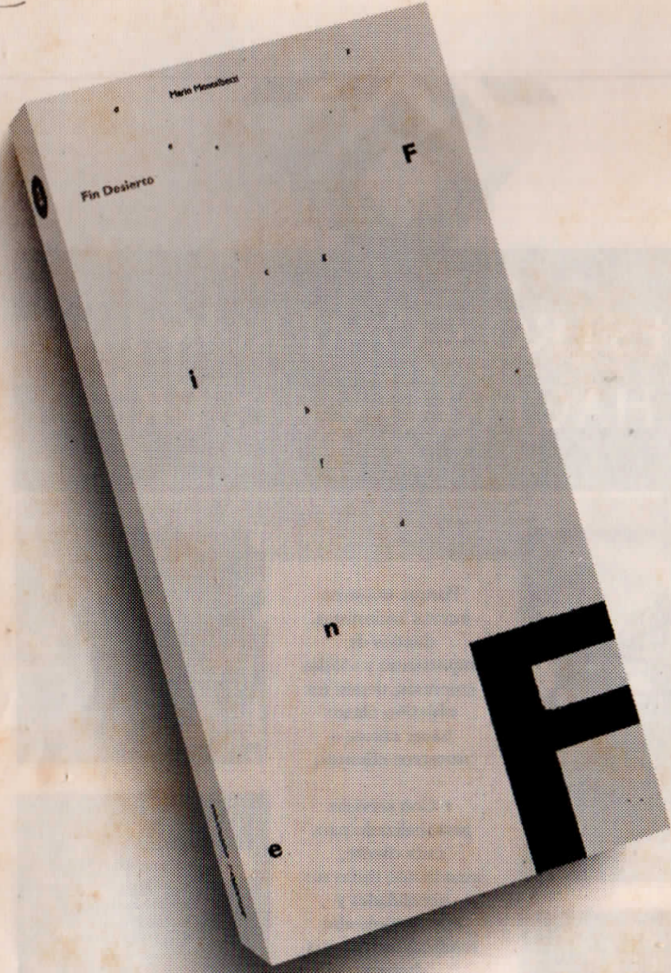


BANCO DEL PROGRESO

El Banco que lo ayuda a crecer

Oficina Principal: Av. Javier Prado 595 San Isidro Lima 27 - Perú Teléfonos 421-2828 / 421-2800

96-



Fin Desierto

Mario Montalbetti

Primera edición agotada

UNMSM

**GRUPO
CARSA**

JRRIBEYRO

La
palabra
del
mudo

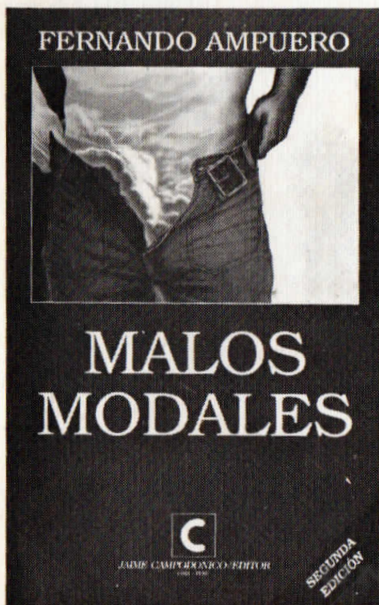
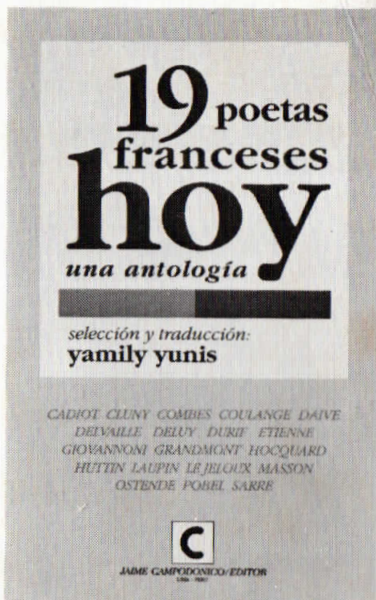
CUENTOS 1952/1993

IV

C

JAIMÉ CAMPODÓNICO / EDITOR
1986 - 1993

NUEVA EDICIÓN
AUMENTADA



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



000000302638

UNMSM