

hueso húmero

4

ALFREDO BRYCE

cuento

EIELSON / BENDEZU
CISNEROS / VERASTEGUI

constelaciones

MIGUEL GUTIERREZ
*ideología y política en los
estudios literarios peruanos*

BLANCA VARELA / CECILIA
BUSTAMANTE / INES COOK

poesía

LUIS LOAYZA / LOPEZ SORIA

crítica

LEFEBVRE / HUET / ION /
MIEGE / PERON

¿Qué es un objeto cultural?

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMSM

PRONTO EN LIBRERIAS



UN MUNDO PARA JULIUS

ALFREDO
BRYCE
ECHENIQUE

MOSCA AZUL EDITORES • FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR

Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.
UNMSM

hueso húmero

Nº 4

Enero - Marzo

1980

SUMARIO

| | |
|---|-----|
| Alfredo Bryce Echenique / <i>Apples</i> | 3 |
| Blanca Varela / <i>Casa de cuervos</i> | 8 |
| Alvaro Uribe / <i>Filósofo meditando</i> | 11 |
| Cecilia Bustamante / <i>Vísperas de San Juan</i> | 14 |
| Miguel Gutiérrez / <i>Ideología y política en los estudios literarios peruanos</i> | 17 |
| Inés Cook / <i>Tratando de hacerte el último poema</i> | 34 |
| Alejandro Losada / <i>Para un proyecto de historia social de la producción cultural en América Latina (1780-1970)</i> | 36 |
| Alain Lefebvre, Armel Huet, Jacques Ion, Bernard Miege, René Perón / <i>¿Qué es un producto cultural?</i> | 48 |
| Jack Spicer / <i>Poemas de amor</i> | 61 |
| José Ignacio López Soria / <i>Carpe Diem y la cotidianidad</i> | 67 |
| Luis Loayza / <i>El Borges de Rodríguez Monegal</i> | 76 |
| Versiones de Antonio Cisneros / <i>Las metamorfosis de los sioux</i> | 88 |
| Cristina Graves / <i>Con el ángel entre los dedos</i> | 93 |
| <i>Presencias e influencias: cuatro constelaciones</i> | 102 |
| Bibliografías / <i>La literatura peruana en Cuadernos Americanos (México 1942-1979)</i> / Miguel Angel Rodríguez Rea | 107 |
| En este número | 120 |
| <i>Ilustraciones de Hernán Pazos</i> | |

HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

DIRECTOR: *Abelardo Oquendo*

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Mirko Lauer, Luis Loayza,
Mario Montalbetti, Julio Ortega*

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

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

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

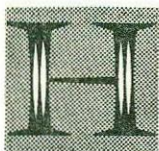
Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea

US\$ 3.00, vía superficie

APPLES / ALFREDO BRYCE ECHENIQUE

A María Eugenia y François Mujica.



AY viajes, ni siquiera viajes, porque son simples recorridos por la ciudad, por un barrio de la ciudad, y que sin embargo resultan interminables, dolorosas aventuras de condensación, de descubrimiento. Y hay descubrimientos que no son más que el enorme resumen de todos nuestros problemas, Juan. Las flores que aquí te traigo, me digo, me lo repito ansiosa de llegar a tu departamento, luchando con las esquinas, todas aquellas esquinas por las que puedo torcer a la derecha, a la izquierda, y nunca llevarte nada. Y aquella esquina definitiva por la que he deseado irme a veces para siempre. He tratado de hacerlo, pero ya sé, ya sé, tu amor gana, como todas las veces aquellas en que huí y te fui dejando huellas para que me encontraras. Nunca he amado así, tampoco, pero también a eso le tengo miedo.

Contigo no hay pasado, contigo sólo hay presente, y contigo no hay futuro porque yo no quiero que haya futuro contigo. Y por eso, claro, es por eso que sólo hay este interminable presente. Ya te llevé las flores, ahí las encontrarás ante tu puerta, pero yo sigo andando y repitiéndome las flores que aquí te traigo, y me duele horribilmente. Hoy he querido matarte. Te puse las manzanas medio podridas junto a las flores, y tomé conciencia de que con ellas podía matarte. Tomé conciencia sólo entonces. Hasta entonces eran un regalo porque te gustan así, medio podridas, para prepararte tus com-

potas. Ahí me vino la idea: encontrará las flores tan bellas, tan frescas; bellas, frescas y jóvenes como yo. Y como es un tipo demasiado sensible, como es un tipo que parece viejo junto a mí, mucho mayor que yo, verá el ramo de flores que soy yo, verá al llegar a su puerta las manzanas que son él, y comprenderá que he querido matarlo. Y eso lo matará. Lo matará. Aunque sea poco a poco. Cuando sepa que yo ne pensado así, que he imaginado eso, que sabiendo todo eso no he retirado las manzanas, eso lo matará.

Y nada es culpa tuya, Juan. En el presente inmenso camino con las flores que aquí te traigo y quiero entregárselas a tanta gente. Juan, hay un tipo de muchacha, sobre todo, que me aterroriza. Bastó con que empezara a llevarte las flores para que empezaran a surgir en mi camino. Es tu cumpleaños y amanecí sonriente, amándote tanto. Te imaginé amaneciendo en tu departamento plagado de objetos, de cuadros, tu viejo departamento parisino donde si hubiera futuro quisiera perderme y que el miedo jamás me volviera a encontrar.

Tu piano, tu pasión por la música, tu pasión por algo, tus horas de estudio, la grandeza con que callado te enfrentas al trabajo mientras yo corro y quiero huir y huyo dejándote huellas para que me encuentres. Perdóname, Juan. Perdonarte qué, me preguntas siempre, mientras encuentras, siempre, también, la palabra más apropiada para que jamás se note que he intentado herirte. Tu piano, tus horas de estudio, tu departamento plagado de cuadernos de música, de tantos cuadros y de tantos objetos. Yo no puedo pintar los cuadros. Yo no te he obsequiado esos objetos. Perdóname, Juan. Perdonarte qué. Y mil veces, una palabra en inglés con la que en vez de descubrir la falla, la escondes, la evitas para siempre, con tanto amor, con tanta ternura, con toda la bondad del mundo. Me entrego a tus brazos cuando encuentras la palabra en inglés que embellece hasta el olvido lo que soy y eres capaz de convertir mis tentativas de huir en la travesura de una niña con futuro.

Pero todo es presente y hoy es tu cumpleaños y desperté soñando ya con tu departamento y con estas flores que aquí te traigo. Le voy a comprar a Juan el más lindo ramo de flores que encuentre. Iré a comprarle las manzanas más podridas que se vendan en el mercado y, esta noche, cuando regrese de su viaje, tras haber triunfado en su concierto de Bruselas, encontrará las flores y podrá prepararse una

compota. Juan, esto era todo mi programa para el día. Juan, esto es todo lo que tengo para todo el día. Nada más que hacer. Bueno, tal vez encontrarme con uno de los muchachos que odio, uno de los chicos con quienes te engaño, y sobrevalorarme diciendo que Juan regresa esta noche de otro triunfo en Bruselas, ocultando siempre que hoy cumples otra vez muchos años más que yo.

Tenía lágrimas en los ojos cuando me desperté soñando con un día tan lindo, con tu retorno, con la sorpresa que te iba a dar. Las flores. Tu compota. Era como si acabaras de pronunciar una palabra en inglés con respecto al resto de mi día, a la idea que ya empezaba a metérseme de encontrar a alguno de los chicos con quienes te engaño, para vanagloriarme. Pero no estabas. No estabas y no había palabra tuya que me convirtiera en una niña muy traviesa. Y recordaba tus largas horas de trabajo, tu fuerza de voluntad, la forma en que puedes practicar horas y horas tu piano y amarme y saberlo todo. Sí, lo sabes todo. Quisiera matarte.

Juan, hay un tipo de muchacha, sobre todo, que me atemoriza. Las flores que aquí te traigo, lo repito y lo repito, pero ya han aparecido dos de esas muchachas y he querido obsequiarles tus flores. Son muchachas más altas que yo, más jóvenes que yo, y sobre todo son de un tipo terriblemente deportivo. Cruzan las esquinas fácilmente, Juan. Tienen algo que hacer, Juan. No les importaría tu piano, Juan, ni que andes siempre pasado de moda, ni que tengas también muchos años más que ellas. Juan, no las mires nunca, por favor. Pero tú, además, ni siquiera las ves. Adoro tu bondad. Esas muchachas son, Juan, son para mi mal. No sé qué son, no las soporto y quiero inclinarme, no sé si deseo que me peguen o hacer el amor con ellas. En todo caso quiero quitarles al muchacho que va con ellas. Aunque vayan solas quiero quitarles siempre al muchacho que va con ellas. Juan, tú y yo lo sabemos, no hay palabra tuya en inglés que me convierta en niña traviesa cuando me tropiezo con esas chicas tan lindas. Me dijiste que yo era *a queen*. Otro día me encontraste *most charming*, otro día citaste el más maravilloso verso de Yeats. Te sonreí. Y tú sabes de tu fracaso, no lograste encontrar una palabra y odio tu piano. Te menté una sonrisa y lo sabes también. Juan, debes sufrir mucho por mí.

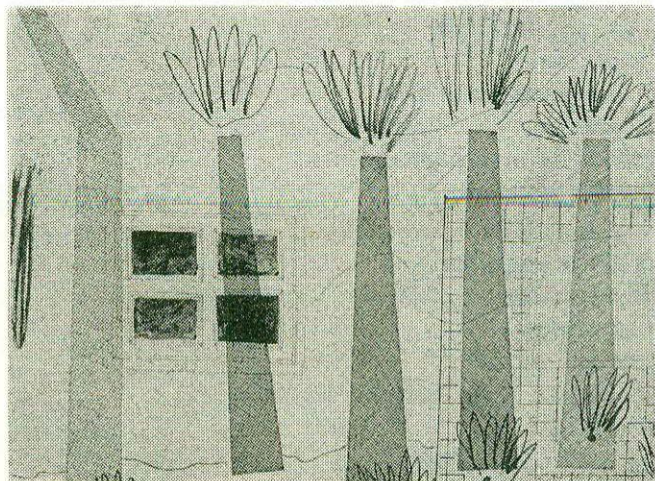
Las flores que aquí te traigo, lo repito y lo repito, pero he mirado a una de esas muchachas con descaro. Qué fácil caminan. Qué bien les queda la ropa. Qué tranquilas viven y qué tranquilamente caminan. Sus ojos, sus cabellos, las piernas, los muslos, las nalgas. Quise arrodillarme y entregarles las flores. Una, dos muchachas así llevo ya encontradas en mi camino con las flores que aquí te traigo. Qué trabajo me cuesta llegar a tu departamento. Y me falta el ataque de angustia en tu ascensor, todavía. Es todo lo que he aprendido en la vida, estos ataques de angustia en silencio, sin que nadie los note. Hasta me gustan porque parece que es entonces cuando se me abren enormes los ojos y miro sin ver y la gente me baja la mirada y me siento fuerte, casi tanto como para causarle miedo a la gente, a lo mejor hasta para causarle miedo a esas muchachas terriblemente deportivas. Por qué, Dios mío, por qué, si soy tan bonita, tan joven, si te quiero tanto, si me quieres tanto, si no necesito para nada de esos muchachos terriblemente deportivos, adolescentes de aspecto, tranquilos de andada, serenos en los inquietos vagones del metro. Ya sé que la vida no es así, me lo explicaste con amor, pacientemente, pero tal vez si en lugar de esas lágrimas que te saltaron a los ojos, tal vez si en su lugar hubieses encontrado algunas palabras en inglés. No lo lograste. Y desde entonces te quiero matar.

He regresado a la derrota de mi vida. El camino hasta aquí lo hice destrozando este día de tu cumpleaños en que amanecí soñando con tus flores y tus manzanas. Con cuánta ternura las busqué, con cuánta ternura las compré, escogiéndolas una por una, para ti, mi amor, por tu cumpleaños. Esta búsqueda, esta compra, esta selección, han sido mi día, eran para ti, Juan, eran para ti, que por la noche regresabas de Bruselas. Y ahora, la caminata hasta tu departamento me ha traído hasta este lecho donde yazgo. Sigue el presente, Juan. Estoy desesperada, tan sola, tan triste, tan inútilmente bella. Le he robado a una de esas muchachas este muchacho. Ya hicimos el amor y ya le conté que acababa de matar a un pianista llamado Juan. No me entendía bien, al principio, o sea que le conté que había sido primero un regalo de cumpleaños, una sorpresa para tu retorno, y, luego, después, de pronto, un crimen premeditado, un perfecto crimen por telepatía. Por fin, me entendió: tras haberte dejado mi regalo, las flores se convirtieron en

mí, las manzanas en ti. Yo soy las flores, tú eres las manzanas, viejo, podrido, muerto.

Sigo sola, Juan, sigo huyendo, qué horrible resulta huir sin haberte dejado huellas. Estoy sentada en una estación de tren y no sé cuál tren tomar. Regresar a París... No me atrevo, no me atrevo sin haberte llamado antes. Y ahí está el teléfono pero no me atrevo, esta vez no me atreveré a llamarte. Y tú, ¿cómo podrías llamarme?, si no te he dejado huellas esta vez. Pobre, Juan, cuántas horas al día estarás tocando tu piano mientras yo regreso. No merezco regresar, Juan. No olvides que te he matado.

Juan, hay una oportunidad en un millón de que me salve. Y todo depende de ti. Estoy loca, estoy completamente loca, pero de pronto estoy alegre y optimista porque todo depende de ti. Juan, tienes que llamarme aquí, no es imposible, no es imposible, estoy en la estación de Marsella, tienes que adivinarlo, ¿recuerdas que aquí nos conocimos? Y cuando hablemos, agradéceme las flores, Juan, y no hables de manzanas. Llámales *apples*, agradéceme *the apples*, por favor, Juan. Hay siempre un futuro para una niña traviesa. No te olvides: *apples*, Juan, por favor, gracias, en Marsella. ~



CASA DE CUERVOS / BLANCA VARELA

*porque te alimenté con esta realidad
mal cocida
por tantas y tan pobres flores del mal
por este absurdo vuelo a ras de pantano
ego te absolvo de mí
laberinto hijo mío*

*no es tuya la culpa
ni mía
pobre pequeño mío
del que hice este impecable retrato
forzando la oscuridad del día
párpados de miel
y la mejilla constelada
cerrada a cualquier roce
y la hermosísima distancia
de tu cuerpo
tu náusea es mía
la heredaste como heredan los peces
la asfixia
y el color de tus ojos*

*es también el color de mi ceguera
bajo el que sombras tejen
 sombras y tentaciones
y es mía también la huella
de tu talón estrecho
 de arcángel
apenas posado en la entreabierta ventana
y nuestra
 para siempre
la música extranjera
de los cielos batientes
ahora leoncillo
 encarnación de mi amor
juegas con mis huesos
y te ocultas entre tu belleza
ciego sordo irredento
 casi saciado y libre
como tu sangre que ya no deja lugar
para nada ni nadie*

*aquí me tienes como siempre
dispuesta a la sorpresa
 de tus pasos
a todas las primaveras que inventas
y destruyes
a tenderme —nada infinita—
 sobre el mundo
hierba ceniza peste fuego
a lo que quieras por una mirada tuya
 que ilumine mis restos
porque así es este amor
que nada comprende
 y nada puede
bebes el filtro y te duermes*

en ese abismo lleno de ti
música que no ves
colores dichos
largamente explicados al silencio
mezclados como se mezclan los sueños
hasta ese torpe gris
que es despertar
en la gran palma de dios
calva vacía sin extremos
y allí te encuentras
sola y perdida en tu alma
sin más obstáculo que tu cuerpo
sin más puerta que tu cuerpo
así este amor
uno solo y el mismo
con tantos nombres
que a ninguno responde
y tú mirándome
como si no me conocieras
marchándote
como se va la luz del mundo
sin promesas
y otra vez este prado
este prado de negro fuego abandonado
otra vez esta casa vacía
que es mi cuerpo
adonde no has de volver

FILOSOFO MEDITANDO / ALVARO URIBE

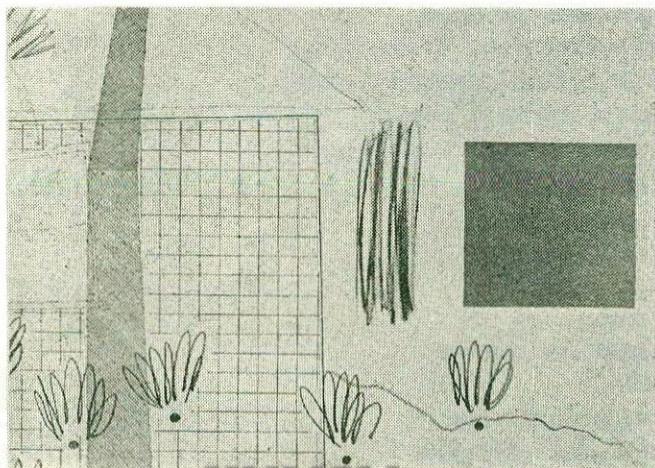
(Homenaje a Rembrandt)



SENTADO en un extremo de la amplia estancia parezco sostener la escalera con mi meditación. A mi derecha, los postigos abiertos de la única ventana dejan pasar una luz intensa que me ilumina solamente a mí. Sobre la mesa de anchos tablones de madera hay un libro abierto, un tintero seco, un candelabro con la vela apagada y un fajo de amarillentos folios que nadie ha tocado durante largo tiempo. Prefiero darle la espalda y dejar que mi cabeza apunte hacia el suelo. Veo a mi mujer que enciende atávica una hoguera. Debe conservarla así para recalentar su vientre. Fuego de chimenea alumbrá las entrañas de esa y de todas las mujeres. Adivino —acaso invento— que ella se vuelve y ve cómo mi frente desprovista de cabellos refleja un rayo de luz espesa que escurre por mis barbas. Tal vez ella vea también cómo de mis piernas reposadas se desprende el piso. No quiero o no puedo responder a su mirada. Atrae mi atención el silencio del gato echado en el suelo, el mismo silencio de todos los gatos que han acompañado mis días de estudio y de páginas blancas. A mi izquierda, casi sorpresivamente, la escalera permanece; aun gira sobre sí misma y se hunde en lo negro. Semejante al conocimiento, a la profunda imposibilidad de conocer. El camino de mi pensamiento arranca en la luz y pierde los colores en cada escalón. Todo mi cuerpo está laxo: sé que no es nece-

sario moverme y que la escalera es una trampa de peldaños falsos. La única manera de remontarla es no percatarse de que uno la remonta. Como el gato y como mi mujer. Le basta necesitar algo, el bonete que nunca consigo distinguir del concepto del bonete, para que ella suba con pies seguros y fácilmente regrese a coser ante el hogar. Mientras tanto, yo me ocupo en resistir las embestidas del sueño. Antes transcribía todas mis ideas. Para sacar de la pluma un poco de vigilia. Es verdad: yo quería meditar. Pero la meditación es como una hija bastarda del pensamiento y nace sólo cuando el pensamiento consigue ejercitarse sin palabras. Me tomó mucho tiempo desarrollar esta habilidad. Ya era viejo cuando medité por primera vez, y mi triunfo me exigió tal despido de energía que no bien había comenzado a despojarme de ideas cuando caí en el más profundo de los sueños. Repetí la experiencia; otra vez mi cuerpo gastado fue incapaz de aferrarse a la vigilia. Ni siquiera logré soñar: no había olvidado mis sueños; simplemente, indudablemente, recordaba una inmensa nada blanca, si el sueño duraba poco, o una inmensa nada negra, si el sueño se prolongaba. Todo mi trabajo conduce a la nada. Al silencio y a la nada luminosa de mis sueños, que son intransferibles como todas las verdades. A veces me siento como el gato y pienso que también él se dedica a ejercitar sus pesadillas. Imagino que tiene una vida doble. Sueña primero que trepa por una fingida escalera y sabe que para volver al sueño deberá trepar despierto por la escalera veraz. El único peligro para el gato deriva de soñar que está dormido; si despierta estará inclinado por el peso de la especie a dormir de nuevo para ratificarse, si el término puede aplicarse a un felino. Y entonces volverá a estar dormido, y si en esa ocasión ocurre que el pobre gato vuelve a soñar que duerme, ya no hay remedio: acolchonado en su tranquilidad continúa durmiendo durante siete vidas, hasta que por fin consume la séptima y sueña inevitablemente que está muerto. En completo silencio, sin ruido como el de los pies que ahora oprimen los escalones. Sube mi mujer a buscar algo, usa la escalera sin darse cuenta. Interrumpido, me pregunto por la tenue consistencia de los pasos sobre los peldaños y por la mullida consistencia del gato sobre las baldosas. No es cierto, me digo, no es cierta la existencia de ustedes dos. Tampoco es cierto que no sea cierto. Cómo decirlo. Cómo decir

que yo pongo la mesa y el plato en que ahora me sirves, pongo en mi boca la palabra amable con que me doy por enterado de las tuyas, pongo esa luz tímida que desaparece por la ventana y pongo también los muros gruesos de nuestra casa. No lo sabes o finges ignorarlo cuando me dejas de nuevo en mi silla y me concedes el tiempo necesario para imaginar que mis ojos fatigan un libro. Requiero después tu ayuda para levantarme: apoyado en tu hombro paciente remonto el caracol dudoso de la escalera y me tiendo por fin en la cama. Escucho tu respiración satisfecha o resignada y me interno en la soledad de la noche. Quisiera repetir el sueño de ayer. Quisiera, aunque sea una falacia, soñar otra vez en la amplia estancia iluminada por la luz de la ventana y de la chimenea, en las pesadas baldosas y en la puerta cerrada, en que todo eso está ahí, firme, en silencio, sin que nadie lo constate. No sé si aún me demoro en la cama o si estoy sentado a la mesa, sosteniendo la escalera con mi meditación. ~



VISPERAS DE SAN JUAN / CECILIA
BUSTAMANTE

*La noche blanca
era el mundo un pozo de vidrio
en su luna
trepaba la tierra las ramas
la noche dura y blanca de San Juan.*

*Monedas amarillas
adivinación del alhelí
adormidera metal de buena ley
berilo amuleto piedra del verano
mundos ligeros y térreos
de nombre dulce y uniforme
en los jardines
como una sola aleta
en el lomo de la noche.*

*Noche
máquina en altamar
noche
antiguo movimiento
tirana azul indiferente*

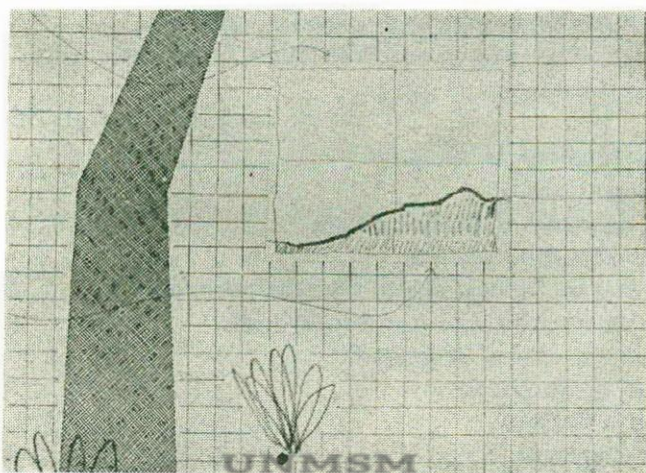
*pero frágil
emblema del consuelo
real-y-medio para el pobre
abre su fortuna
en el cascarón cerrado
de tus vísperas eternas
símbolos armados donde cuajan
en el aire
hirvientes estrellas
ciegas y sencillas razones
la constancia
la máquina de guerra su figura
cola de escorpión
sus grados exactos su amplitud
que el sol recorre cuando otoño media
hacia oriente gira sin soltar amarras
y es todo rojo y vive
en su nivel más bajo se resguarda
porque vela el sueño de las colegialas
sus tres deseos bajo las almohadas
los del año venidero
que nos quema cerrado entre las manos
juego en el que se perderán todas las piezas
que sinembargo se ganan.*

*La voluntad la voluntad
de ser felices
la voluntad el deseo de algo
por sí mismo querido
y que es bueno saberlo en edad temprana
en la desazón que incita a la osadía
tras ese animal imaginario
que es desgracia
hasta la cruz
es desgracia*

*con su color pálido
siempre desgracia.*

*Queremos semejantes privilegios
corteza del silencio
cuerda que nos derriba y ata
para que giremos juntos
en verdad o engaño
conformidad.*

*Pero en la transparencia de las noches de junio
San Juan cubre el sueño sobre la noche blanca
y en el pozo de vidrio parte en dos el destino
nos desnuda del plomo y aquilata
sereno bajo lluvia de fuego
sus letras pesadas nos hunde en la memoria.*



IDEOLOGÍA Y POLÍTICA EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS PERUANOS / MIGUEL GUTIERREZ



LOS estudios literarios —teoría, historia y crítica literarias— parten siempre de una estética y de una cierta filosofía, y son manifestaciones (sublimadas, ideologizadas) de los intereses y aspiraciones de un determinado grupo o clase social y, por tanto, apuntan y hallan su remate en la imposición de líneas y políticas concretas encaminadas a controlar la divulgación, el goce y la valoración de las obras literarias. En el Perú, durante muchos años, han predominado los estudios literarios basados en concepciones ideológicas de filiación idealista. Positivismo, irracionalismo, formalismo —contradictorios entre sí en muchos aspectos— formaron, sin embargo, una especie de frente común contra la concepción materialista de la cultura y los hechos literarios y desde la instauración de la República sirvieron y sirven, directa o indirectamente, en mayor o menor medida (algunas veces, por cierto, al margen de los deseos subjetivos de sus expositores) al mantenimiento del orden social que impera en nuestra patria. La hegemonía de tales corrientes se debe, en principio, al carácter de la sociedad peruana, pero en no menor medida se debe también a los avances y retrocesos del movimiento democrático popular en el Perú, a las vicisitudes de la revolución mundial y, particularmente, al desarrollo (lento, contradictorio) de las

ideas marxistas en nuestro país luego de la muerte de Mariátegui.

El positivismo del siglo XIX sirvió de basamento a dos de las primeras visiones de conjunto de la literatura peruana. Obras de historiógrafos más que de teóricos de la literatura, el *Carácter de la Literatura del Perú Independiente* (1905)¹ de José de la Riva-Agüero, y *Literatura Peruana: Derrotero para una historia cultural del Perú* (1928),² de Luis Alberto Sánchez, rindieron tributo a aquella ideología, expresión, como se sabe, de una burguesía que tras el período de las revoluciones demoburguesas en Europa Occidental había devenido clase conservadora. Pero si Riva-Agüero y Sánchez coinciden en el punto de partida, la evolución de cada uno de ellos, las conclusiones a las que llegan y las perspectivas que señalan ofrecen marcadas diferencias cuyas raíces (aparte de las obvias diferencias de edad, temperamento, gusto literario etc.) deben buscarse en la clase social a la que pertenecen, a los intereses económicos que defienden y a la corriente de pensamiento político en la que se insertan.

A Riva-Agüero, representante de la vieja aristocracia terrateniente, el positivismo le proporcionó el marco pseudo-científico bajo cuyo amparo (y a través de una ideología encubierta por rótulos como hispanismo, latinidad y catolicismo) dio rienda suelta a sus nostalgias racistas y a sus fantasías ultramontanas. Si bien el *Carácter de la Literatura del Perú Independiente* carece absolutamente de valor teórico y su estudio compete a la historia de las ideas en el Perú —incluso al estudio de las ideas pintorescas y curiosas del Perú— conviene no subestimar sus planteamientos, ya que, al parecer, como Confucio en la China Popular, el espíritu de Riva-Agüero dista de haber abandonado la compleja y frustrada conciencia de un cierto sector de la intelectualidad peruana, muy influyente aún, particularmente en la esfera que dirige la política educacional del país. Una buena prueba de

1. José de la Riva-Agüero, *Carácter de la Literatura del Perú Independiente*, Obras Completas, T. I, Lima, 1962, PUC del P.

2. Luis Alberto Sánchez, *Literatura Peruana: Derrotero para una historia cultural del Perú*, Lima, 1965, Ediciones de Ediventas, S.A. Las citas serán tomadas de esta edición. La primera edición apareció incompleta en tres volúmenes escalonados los años 1928, 1929 y 1936.

esto lo constituyen la mayoría de los estudios preliminares que preceden a cada uno de los volúmenes de sus Obras Completas que desde hace algunos años viene editando con elocuente devoción la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En los estudios dedicados a Riva-Agüero es frecuente hallar planteamientos que establecen dos etapas en la evolución de su pensamiento. Existiría así un joven Riva-Agüero, "progresista", de pensamiento liberal y laico, y un Riva-Agüero maduro, autoritario, de pensamiento conservador o, incluso, reaccionario. Según estos estudios,³ el libro *Carácter de la Literatura del Perú Independiente*, escrito cuando su autor tenía veinte años, se hallaría impregnado de liberalismo y de juvenil iconoclasia. La falsedad de estas afirmaciones y su evidente carácter encubridor salta a la vista al

3. Por ejemplo, Alberto Tauro, *Elementos de Literatura Peruana*, Lima, 1968, Imprenta del Colegio Militar Leoncio Prado, pg. 186. También Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., tomo IV, pg. 1268. Un ejemplo reciente: Luis Loayza, "Riva-Agüero en los 7 ensayos", *Hueso húmero* N° 2. Creemos necesario hacer algunas observaciones al artículo de Loayza. 1) En relación al "anticolonialismo" del "joven" RA. Es verdad, RA, cuyos antepasados fueron afectados por las reformas de Carlos II, detesta la Colonia del periodo de los Borbones; de ahí su mal humor contra el "horrendo" siglo XVIII. En cambio, no puede reprimir su debilidad por la etapa de la Conquista y del s. XVII. Cfr. RA, "Conquista y Virreynato", obras Completas, tomo VI; 2) Leídas desde una perspectiva popular, algunas de las citas esgrimidas por Loayza para exonerar a RA del cargo de escritor colonialista demuestran por el contrario lo justo de tal tipificación; 3) Si no erramos, el racismo es un componente de la ideología feudal-colonialista, pero Loayza de manera sabia y deportiva **minimiza las tonterías racistas de este muchacho atormentado** que era RA: "...en el *Carácter*... se deja ir (RA) en *alguna ocasión* a inútiles consideraciones de psicología racial, expresión del racismo *algo ingenuo* entonces tan frecuente" (subrayado nuestro); 4) En contra de las autorizadas opiniones de los historiadores del Centenario (Porrás, Basadre, Sánchez), y que seguramente comparte Loayza, pensamos junto con algunos historiadores jóvenes que se ha sobrevalorado la importancia de la obra historiográfica de RA; 5) Estamos plenamente de acuerdo con Loayza en lo siguiente: es necesario estudiar el pensamiento conservador y/o reaccionario (Riva-Agüero, los García Calderón, Víctor Andrés Belaúnde, etc.) para mejor combatirlos.

efectuar, aun superficialmente, la lectura del texto de Riva-Agüero. Acaso, por eso, no resulte ocioso exponer las ideas centrales de aquel libro. Lo haremos en forma muy breve.

Mariátegui tiene razón: después de la prédica democrático-radical de González Prada, los planteamientos del "joven" Riva-Agüero tienen un sabor de restauración acorde con aquella "República Aristocrática" —según la denominación de Basadre— que imperaba en el país desde 1895. Debemos rectificar: la pretendida iconoclasia de Riva-Agüero no es más que el mal humor, el rencor (admitámoslo: puro, inocente) de un joven contra sus abuelos, aquellos amables viejos que permitieron la instauración del régimen republicano durante la etapa de la emancipación, cuando lo natural, lo sensato, lo moral hubiese sido traer a un príncipe regente de alguna casa reinante, aunque éste procediera de la rama de los horrendos Borbones. En realidad, por sus ideas y su actitud, el "joven" Riva-Agüero prefigura ya al solemne y patético marqués de Montealegre de Aulestia, padre y espíritu tutelar del facismo en el Perú, aquel del ferviente saludo a Franco inmediatamente después de la derrota de los republicanos españoles.

Según Riva-Agüero, dos razas han contribuido a la formación del carácter literario de los peruanos: la española y la indígena. De ellas, la primera es el elemento fundamental y la única que ofrece posibilidades de desarrollo a nuestra literatura; sin embargo, por las vicisitudes de la raza española en América, ese probable desarrollo —degradado, además, por pecado de origen— será lento, y realmente posible sólo si permanece fiel a la tradición y al espíritu españoles. Pero la desgracia del Perú, en la visión de Riva-Agüero, consiste en que "La raza española transplantada al Perú, degeneró de sus caracteres en *criollismo* (subrayado de RA)... La influencia debilitante del tibio y húmedo clima de la costa, núcleo de la cultura criolla; el prolongado cruzamiento y hasta la simple convivencia con las otras razas india y negra... produjeron hombres indolentes y blandos".⁴

De ahí que Melgar al introducir en su poesía "la imaginación soñadora y nebulosa" propia del alma indígena constituye "un momento curioso" en la literatura peruana. En con-

secuencia, nuestra literatura —en la que predomina la imitación sobre la originalidad— forma parte de la castellana, es literatura castellana provincial.

Como se ve, el carácter de la literatura peruana resulta poco halagador (en contradicción con la apología trazada por el propio Riva-Agüero de los escritores de filiación colonialista) y las perspectivas de la misma, nada brillantes. Sin embargo, Riva-Agüero no es totalmente pesimista; su actitud positiva, el carácter constructivo de su crítica se manifiesta cuando establece los mandamientos que deben seguir los jóvenes escritores peruanos si quieren escribir obras bellas y honestas. He aquí los tres mandamientos de Riva-Agüero: 1) Conservar el legado de la tradición española; 2) Estudiar a los autores clásicos de las literaturas extranjeras; 3) Estudiar a los clásicos latinos. Alguien, gustador de lo canónico, podría reclamar también el estudio de los clásicos griegos; pero esta ausencia no se debe a una herejía irreverente de Riva-Agüero, sino, por el contrario, a la alta estima de nuestro autor por aquella literatura. En realidad, se trata de lo siguiente: nuestra raza, degradada, en la que la materia se sobrepone al espíritu, etc., se halla incapacitada para penetrar en los arcanos del mundo helénico. De ahí que le parezca sacrílega y blasfematoria la prédica de Rodó cuando demanda a nuestra América las formas y el espíritu griegos como metas de su cultura: "¡Proponer la Grecia antigua como modelo para una raza contaminada por el híbrido mestizaje con indios y negros".⁵ Esto último nos lleva a un problema por esos años muy debatido. Se trataba —y ésta era la posición sustentada por algunos escritores progresistas de América— de crear una literatura original partiendo de un americanismo temático (recuérdese: el modernismo se hallaba en su hora cenital, se conocía la obra verdaderamente avanzada de Martí, comenzaba a forjarse el espíritu antimperialista, Darío había publicado ese año su "Oda a Roosevelt"). Riva-Agüero interviene en la polémica y tras analizar los diferentes tipos de americanismo concluía por descartar este camino con el siguiente argumento: "La gran originalidad, la verdadera originalidad, dimana siempre de un ideal. Pues bien: los hispanoamericanos no tienen ni han tenido ideal propio y probablemente no lo tendrán en mucho

5. Ob. cit., pág. 298.

tiempo".⁶ ¿Qué hacer entonces frente al peligro de penetración yanqui señalado por algunas voces americanas? La posición de Riva-Agüero es una muestra elocuente del rol desempeñado por la clase terrateniente peruana, clase de la cual surgió, como se sabe, la burguesía intermediaria: "Nosotros no podemos evitar que la desbordante y avasalladora **influencia de los Estados Unidos penetre a banderas desplegadas en la América Española...** Pero si trabajamos con voluntad y constancia en regenerarnos, podemos conseguir que la invasión norteamericana deje a salvo e íntegra nuestra autonomía, y que... se trueque en el más poderoso elemento de nuestra prosperidad".⁷

Con este aparato ideológico (ideas, preconceptos, fobias, tabúes) Riva-Agüero asume el estudio y valoración de la literatura peruana del siglo XIX que entraña, al mismo tiempo, una meditación en torno al problema nacional. En la investigación ocupa lugar relevante la biografía del autor en la que Riva-Agüero dilucida prolijamente el linaje y la limpieza de sangre (por ejemplo, resalta la condición de mulato —"pellejo crepuscular", diría Martín Adán— de D. José Manuel Valdés; D. Ricardo Palma fue hijo de una cuarentona, reiterará en estudios posteriores; el mestizaje de Garcilaso se halla amainado por ser producto de dos linajes nobles, etc.), luego analiza (tendenciosamente) las ideas del escritor, las influencias y la expresión formal, esto último basándose en las reglas de la Retórica del siglo XVII, en las opiniones críticas de escritores españoles como Valera y Menéndez y Pelayo y en su gusto personal, ciertamente rezagado.

Si el pensamiento de Riva-Agüero se inscribe en la tradición del pensamiento reaccionario, legitimista, ultramontano, aquel que surgió como reacción a la obra y principios de la Revolución Francesa (De Maistre, De Bonald, Taine, Maurras, Menéndez y Pelayo, pensamiento social cristiano) y que en el siglo XX contribuiría a forjar la ideología fascista, el pensamiento de Luis Alberto Sánchez, en cambio, tiene como una de sus fuentes a la corriente demo-liberal, laica, anticlerical, generada por esa misma revolución. Es preciso señalar, sin embargo, las peculiaridades de este liberalismo.

6. Ob. cit., pág. 298.

7. Ob. cit., pág. 298. UNMSM

El propio Sánchez (verdad que indirectamente) admite su filiación demo-liberal al trazar el cuadro de su propia generación, a la que pertenecieron también —para no citar sino a los más importantes— Jorge Guillermo Leguía, Raúl Porras y Jorge Basadre.⁸ El examen de la “Generación del Centenario” o “Generación vetada”, para usar las denominaciones de Sánchez, nos llevaría —provisionalmente— a las siguientes conclusiones: 1) Socialmente, se hallan ligados por diversos vínculos, incluidos los familiares, con la vieja aristocracia terrateniente (J.G. Leguía, por ejemplo, es sobrino del dictador Leguía), aunque no necesariamente posean todos ellos fortuna personal; 2) Políticamente, continúan la línea más bien conservadora-conciliadora que tuvo —salvo algunas excepciones— el liberalismo en el Perú (Porras, por ejemplo, estudia con devoción a los tribunos republicanos del momento de la emancipación y al mismo tiempo es un connotado representante del hispanismo y del aristocratismo); 3) Su ideología se forja durante la década de 1920, en condiciones en que se producen en el Perú dos fenómenos esenciales: a) la renovación de la burguesía intermediaria tras el desplazamiento del imperialismo inglés por el yanqui, y b) el surgimiento y desarrollo del pensamiento y la acción marxista; 4) Durante esta década —etapa de verdadera búsqueda—, por la situación que vive el país —dictadura leguista, auge del movimiento popular— asumen posiciones críticas, progresistas, e, incluso, de franca simpatía por el socialismo (Basadre, por ejemplo, escribe “Elegía a la Internacional”; Porras y Sánchez enseñan en la Universidad Popular González Prada); y 5) En los años treinta habrán hallado su camino y su actividad intelectual y política se desarrollará al margen o contra el pensamiento marxista.

Según su testimonio personal, Luis Alberto Sánchez llegó a los estudios literarios por el camino de la investigación histórica.⁹ La suya, nos dice, fue una generación eminentemente historicista: “Une a las diversas individualidades de la “generación vetada” un sincero propósito de escudriñar el pasado nacional, pero buscando su consonancia con el

8. Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., Tomo IV, Capítulo Octavo, págs. 1463-1475.

9. José Miguel Oviedo, *Conversaciones con Luis Alberto Sánchez*, Mosca Azul Editores, Lima, 1973.

presente y su utilización para el futuro; la mueve también un vigoroso anhelo de justicia colectiva, de "emoción social"; utiliza un lenguaje plástico, a menudo galicado y con marcada dosis de ironía; juega con ideas generales tratando de aplicarlas a la realidad peruana; cuida de la exactitud de la información; no puede ocultar cierto regusto erudito, heredado de los arielistas, con quienes no rompieron".¹⁰

En el juvenil reparto que en 1919 se hicieron los miembros del grupo para el estudio del período de 1780-1825, a propósito de la próxima celebración de los dos Centenarios (el de la Independencia y el de la batalla de Ayacucho), a Sánchez le tocó investigar sobre los poetas de la revolución; al año siguiente había concluido la tarea que luego amplió con un estudio sobre los poetas de la colonia. Siete años después, en 1928, aparecía el primer volumen de su *Literatura Peruana: Derrotero para una historia cultural del Perú*. De este libro, que ha sufrido sucesivas revisiones y ampliaciones (la última edición es de 1975), nos interesa destacar solamente los fundamentos teóricos, el método de análisis y su trasfondo ideológico-político.¹¹

En el caso de Luis Alberto Sánchez, "las ideas generales" que en el orden estético sirven de fundamento para su visión de la literatura son las provenientes del positivismo decimonónico, especialmente de Taine y Brunetiere. Aunque después Sánchez ha modernizado sus "ideas generales" con la lectura (no marxista) de Plejanov, de raciovitalistas como Ortega, de romanistas como Curtius, de estilistas como Dá-

10. Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., Tomo IV, Capítulo séptimo, pág. 1428.

11. Para la preparación de estos apuntes hemos tenido en cuenta también los siguientes libros de Luis Alberto Sánchez: *Historia de la literatura del Perú*, Editorial Milla Batres, Lima, 1974, e *Introducción crítica a la literatura peruana*, P.L. Villanueva. De Sánchez conocemos además *Los poetas de la colonia*, *Los poetas de la revolución*, las biografías dedicadas a Peralta, Prada, Chocano, Valdelomar, su serie sobre escritores representativos de América y algunos otros libros y folletos. Desde luego, no conocemos la totalidad de su obra cuyo estudio integral y metódico no es necesario para los fines que nos hemos propuesto en las presentes anotaciones. También es preciso señalar que nuestras observaciones críticas no nos llevan a desconocer la importancia que desde otras perspectivas tiene la obra integral de Luis Alberto Sánchez.

maso Alonso, de americanistas como Henríquez Ureña y (sospechamos) de algunos freudianos (a nivel del fatal complejo de Edipo que supuestamente padecen los escritores, Valdelomar, por ejemplo), su concepción, creemos, sigue siendo teóricamente un fruto tardío de la ciencia y la filosofía idealista del siglo XIX. Al ya señalado positivismo —que permanece como sustrato teórico fundamental, pese a las sucesivas revisiones a que ha sometido su historia de la literatura peruana— habrá que agregar otra influencia del siglo XIX: la manera que tiene Luis Alberto Sánchez de entender la individualidad artística deriva en gran medida de la crítica romántica tipo Sainte-Beuve.

Tres son, según Taine, las fuentes que hacen posible la historia y las creaciones del espíritu: la raza, el medio y el momento. Pues bien: Sánchez convierte a estos elementos, especialmente los dos primeros, en los pilares de su concepción de nuestra literatura. En realidad, la Introducción y los tres primeros capítulos de la Primera Parte de su obra, son una larga paráfrasis de los planteamientos de Taine, atenuados o modificados ligeramente de acuerdo a sus convicciones políticas y por el hecho tan simple de que, después de todo, Luis Alberto Sánchez es un intelectual del siglo XX nacido en un país atrasado.

Si el hombre y, por tanto, el artista es producto de su medio, es preciso diseñar, describir e interpretar este medio, este escenario. Lo hace Sánchez con finura y se vale simultáneamente de sus dotes de escritor, de su fantasía, de sus conocimientos geográficos, de su erudición histórica, de sus prejuicios políticos. No existe, sostiene, un "solo Perú": existen "varios Perús". Veámoslos: el Perú de la Costa, el Perú de la Sierra y el Perú de la Selva; a esta visión de carácter longitudinal, Sánchez piensa que es legítimo agregar una visión de carácter transversal, de modo que se tendría un Perú del Norte, otro del Centro y otro del Sur. A cada zona corresponde un paisaje, un clima que confieren al habitante una psicología, un carácter, un cierto espíritu. Dice, por ejemplo, Sánchez: "Los hombres del Norte, difieren, por extraña analogía entre sí, de los del Sur. Al Norte contemplativo se opone el Sur polémico, y entre ambos interviene, con aire cazarro, el Centro crítico".¹² Esta suerte de espíri-

12. Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., Tomo I, pág. 10.

tu, de estirpe romántico-hegeliana, encarna —poseyéndolos— en los poetas y escritores más representativos. Así, por ejemplo, el sólido espíritu norteño —contemplativo, filosófico, etc.— halla en cierta forma su realización en la figura de Haya de la Torre;¹³ desgraciadamente, Sánchez, al estudiar en el tomo IV a este último, olvida su anterior planteamiento y presente al caudillo aprista más bien como un hombre dado a la acción y a la práctica partidarista. No es, por cierto, su única contradicción; por el contrario, éstas abundan, y las relaciones, la interinfluencia que Luis Alberto Sánchez intenta establecer entre el paisaje y la psicología del habitante, como sucede con el propio Taine, no pasan de ser especulaciones, divagaciones —a veces ingeniosas, a veces bochornosas, forzadas siempre— que carecen de algún valor científico fundamental.

Al abordar el problema del hombre, del Habitante (así, con mayúscula), Sánchez se mantiene fiel a la ortodoxia positivista. Para Sánchez el hombre no es “un nudo de relaciones sociales” como ha mostrado Marx, sino el representante de una raza la misma que consiste, según lo quiere Taine, en un conjunto de “disposiciones innatas y hereditarias”. Pero las conclusiones a las que llega Sánchez difieren marcadamente de Riva-Agüero: sus convicciones partidaristas, su (digámoslo) humanismo burgués lo preservan de caer en el racismo denigrante del indio y del negro; por el contrario, Luis Alberto Sánchez se convierte, siguiendo a Ricardo Rojas, Vasconcelos (y después a Uriel García), en el apologista de un mítico nuevo hombre peruano, el mestizo integral “indoafrosinoibero”, el cholo, para ser más precisos. Es verdad: de noche todos los gatos son pardos, lo cual no quiere decir que todos sean iguales; entre los “indoafrosinoiberos” (perdonen la palabra), y también entre los gatos, existen insoslayables diferencias de índole social, económica, política, en suma, de clase social. ¿Será preciso reiterar que estas diferencias no se borran con prédicas filisteas? Sánchez, como no es difícil advertir, traspone al plano de los estudios literarios (y valiéndose como Riva-Agüero de la seudociencia positivista) la concepción aprista del Partido: el Partido debe ser un reflejo del Perú donde confluyan todos los peruanos sin distinción de clase para mejor servir al im-

13. Luis Alberto Sánchez, *Ob. cit.*, Tomo IV, págs. 1448-1461.

perialismo, el yanqui de preferencia, ya que, según concepción aprista, aquél cumple una función progresista al propiciar el desarrollo capitalista en el Perú.¹⁴

Además del estudio de la raza (el Hombre) y del medio (el Escenario), Sánchez considera el momento, la época, la historia, como el otro factor determinante de la personalidad artística y de las producciones literarias. En sus conversaciones con Oviedo tipifica, por ello, de "socio-literatura" a su obra, lo que lleva a pensar al lector (al lector universitario, claro está) en el *boom* de la "sociología de la literatura", manera académica y ruborosa de denominar a los estudios literarios emparentados en alguna forma con la teoría y la estética marxista. Pero para Luis Alberto Sánchez no cuentan ni la estructura social económica ni la lucha de clases que se dan en nuestra sociedad. Conforme a un liberalismo caduco, trasnochado, la Historia del Perú se reduce a una secuela de intrigas palaciegas, duelos de oratoria parlamentaria, motines soldadescos, o insurgencia de caudillos guiados por móviles sicológicos —bien de naturaleza angélica, bien de naturaleza demoníaca— o por abstractos principios ético-humanitarios. En la Introducción a su obra, cuya lectura juzgamos indispensable, Luis Alberto Sánchez ha trazado una síntesis de su visión de la historia de la sociedad peruana. Una lectura de esas páginas nos mostrará dos cosas: la incapacidad del pensamiento burgués para penetrar en las raíces de los problemas sociales y el carácter del partido del cual Sánchez fue uno de sus fundadores. Para poner un solo ejemplo: la penetración imperialista, tenida por inevitable y beneficiosa por Riva-Agüero y consumada en los tiempos en que Sánchez escribía su *Literatura Peruana*, no aparece, sin embargo, como elemento determinante del carácter de la sociedad peruana.

Entrando en materia más específica, Sánchez empieza a estudiar los ambientes político-culturales, los géneros y los autores y sus obras desde la época prehispánica hasta nuestros días. La empresa es verdaderamente descomunal y Luis Alberto Sánchez le da cima en alrededor de 1,800 páginas. Ahora bien; en el sistema de Sánchez lugar importante ocupa la exposición de la vida de las grandes personalidades

14. Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., Tomo IV, págs. 1448-1461.

de nuestra literatura y constituyen, a no dudar, las páginas más entretenidas y sabrosas de su historia; de ahí que luego —algunas de ellas— han sido ampliadas en libros individuales. Tal vez, se nos ocurre, el propio Sánchez sea el último representante de lo que él mismo ha dado en llamar "perricholismo". Recorriendo esas biografías nos informamos de cosas tan decisivas para la historia del Espíritu como de la nariz colorada de Peralta, del mal gálico de Terralla y Landa, del ojo tuerto de Segura, de la voz aflautada de González Prada, de los cachetes lampiños y regordetes de Cabotin; o de los inevitables romances de los escritores, de sus proezas extraconyugales, de sus hijos bastardos, de sus secretos de alcoba; o de preguntas tan trascendentales para el desarrollo de nuestra literatura como: ¿Se había inyectado morfina Valdelomar al producirse el fatal accidente que le quitó la vida? Sánchez, en algún libro, nos dice que Riva-Agüero poseía una erudición anonadante, minuciosa o indiscriminatoria: la misma importancia concedía a una varadura de ballena ocurrida en Chorrillos en el siglo XVIII que a una sublevación de 200,000 indios; el mismo regusto por la erudición heredada de los arielistas (Riva-Agüero, los García Calderón, etc.) seduce a Sánchez y lo lleva a hipertrofiar su historia de anécdotas, autores y libros; resulta arduo determinar el número de escritores estudiados (o por lo menos fichados) en su dilatada obra; es (sospechamos) una especie de obsesión abarcadora, casi un delirio, de otra manera es difícil explicarse (pese a su credo político) la presencia en una historia de la literatura peruana de nombres como los de Cox, Heysen, León de Vivero, prácticamente toda la bancada parlamentaria aprista de la época de la superconvivencia.

En el análisis estrictamente formal, Sánchez se vale principalmente de la preceptiva tradicional y luego de la moderna estilística, pero buscando siempre establecer un correlato entre el estilo y la sicología del autor, entre la palabra y la vida; de ahí que en sus análisis es frecuente encontrarse con sentencias del tipo: "Su poesía fue como su autor".¹⁵ Preceptista notable (es autor de un *Breve tratado de literatura general*), Sánchez realiza rápidos y audaces balances y

15. Luis Alberto Sánchez, *Ob. cit.*, Tomo IV, pág. 1555.

catálogos de los recursos estilísticos de una corriente, de un autor o una obra (léxico, figuras literarias, versificación, ritmos de la prosa, influencias, etc.) casi siempre exento de aridez y valiéndose de un lenguaje que gusta de la expresión figurada. De la poesía de Romualdo, para no poner sino un ejemplo, dice: "Cuando escribe de amor, se apoya en exquisitos recursos gongorinos, y sobre todo, conceptistas, lo que lo acerca a Quevedo con quien comulgará... Utiliza Romualdo la frase corta, casi asmática, con sacudidas epilépticas, con tos asmática, electrizante y definitiva... El poema es largo, tajante, nervioso y ufano".¹⁶ Sánchez, a diferencia de Riva-Agüero, posee, a no dudar, sensibilidad artística y su gusto literario, terminado de formar durante los años de auge de los movimientos de vanguardia, es más moderno, y se le nota más seguro, más contundente, cuando aborda el análisis de los escritores que llegan hasta el modernismo. Su formación literaria explica —en contraste con el anacronismo de sus planteamientos— el sabor de modernidad de su prosa; es —digámoslo a la manera del propio Sánchez— una prosa ágil y rápida, de adjetivación centelleante y precisa, a menudo irónica, casi siempre de construcción antitética y paradójica, si bien atravesada por ráfagas de elocuencia y súbitas y hondas caídas en el lugar común.

Y, ahora, finalmente, veamos el problema de la valoración en Sánchez. Aunque los diferentes formalismos pretenden negar este aspecto de la tarea crítica, todo estudio literario culmina de una u otra manera en la valoración. Ahora bien. Conforme al epígrafe de Hegel que le sirve de guía ("El terreno del espíritu lo abarca todo, encierra todo cuanto ha interesado e interesa todavía al hombre") y con encomiable actitud liberal, Luis Alberto Sánchez manifiesta reiteradamente su espíritu de objetividad, de justicia y en especial de generosidad al abordar aquel problema. Para Sánchez, "la literatura no es, después de todo, otra cosa que la vida entera del país en función de sus formas expresivas, de su espíritu", y luego, "si bien la literatura es un arte y una ciencia, también es —y en qué medida!— un formidable fenómeno social, por su origen, su contenido y su fin",

16. Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., Tomo V, págs. 1639-40.

y aún antes ha dicho "... todo ello, siempre en función del pueblo, que actúa como telón de fondo y dínamo de sus aedas y prosadores".¹⁷ Entonces, en síntesis, tendríamos que, según nuestro autor, la literatura es un fenómeno social que expresa la vida entera del país en función siempre del pueblo. A partir de tan altruista concepción de la literatura, Sánchez procederá a la valoración de escritores y artistas. Aunque muy traídos y llevados, permítasenos recordar los versos de Vallejo: "Toda voz genial viene del pueblo y va hacia el pueblo". ¿Interpreta Vallejo poéticamente la ideología literaria de Sánchez? Pero es difícil suponer que para Vallejo "aedas" como el Conde de la Granja, Don José Bermúdez de la Torre y Solier o Don José Pardo y Aliaga, o prosadores como Don José Antonio de Lavalle y Arias Saavedra, Don Alejandro Deustua o Don Ventura García Calderón escribiesen en función del pueblo. Existe, como es sabido, una manera clasista de entender lo popular y una manera liberal y filista. La primera es la propia de Vallejo, mientras que Sánchez —lo sostiene a cada paso— se opone a la exacerbación de los antagonismos incluidos los de clase y aspira a la armonía y a la conciliación. Reveladoramente, escribe en su Colofón a *Tempestad en los Andes*: "Valcárcel proclama, a pulmón lleno, su indigenismo. Yo proclamo, con igual franqueza, mi TOTALISMO" (altas de Sánchez).¹⁸ Este "totalismo" lleva a Luis Alberto Sánchez a pretender la equidad y el equilibrio en sus juicios sobre escritores y artistas de riberas opuestas, porque, de acuerdo a su donosa concepción, todos expresan la vida, el espíritu del país, de la nación, o del pueblo.

Pero esta equidad es ilusoria y el equilibrio está festonado de estrepitosas caídas. Dejemos en paz las cenizas de los viejos cadáveres, ingresemos en el siglo XX, leamos sus apreciaciones sobre Riva-Agüero y Vallejo, dos escritores de riberas opuestas. Del Marqués de Montealegre de Aulestia, escribe: "Hay dos Riva-Agüero: el fecundo, entusiasta analista, imparcial, estudioso, leal con el objeto de sus pesquisas, concentrado, intelectualmente libre, el cual termina en *El Perú histórico* (1921); y otro, un Riva-Agüero alusivo, que

17. Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., Tomo I, págs. 31, 33, 35.

18. Luis Alberto Sánchez, José Carlos Mariátegui, *La polémica del indigenismo*, Mosca Azul Editores, Lima, 1976, pág. 141.

utiliza la historia como arma arrojadiza, intolerante, classicista desmesurado, hiperbólico, que se inicia en 1932 y se exarceba hasta 1944... Si algún escritor estuvo dotado con todos los dones para escribir una gran historia nacional ese fue Riva-Agüero... Mirada la obra de Riva-Agüero desde la distancia en que nos encontramos... se corrobora su enjundia, vigor y empaque".¹⁹ Aquí la mistificación consiste en encubrir el carácter esencial de la totalidad de la obra de Riva-Agüero mediante el embellecimiento de las supuestas cualidades y el silencio o minimización de su pensamiento y acción fascistas y la reducción de su trayectoria ideológica a problemas explicables por razones de índole psicológica, humana —quizá, demasiado humana— como la prematura muerte del padre, la influencia de cierta beatísima tía Julia; a su enorme fortuna, a su prolongado celibato, a su soledad.

Con Vallejo el procedimiento es algo diferente. He aquí, según Sánchez, la vida de Vallejo en Europa: "Europa fue terrible para Vallejo. Un hombre como él, todo sensibilidad, sencillez y contemplativo ocio, sin inquietudes políticas, generoso y discurridor, no tenía qué hacer. Las colaboraciones en dos revistas y en un diario de Lima y en "El Norte" de Trujillo, más el empleo en una empresa periodística de París, le proporcionaba la base de su sustento. Hasta 1927 Vallejo no participa en ningún movimiento político. En 1930 sale la segunda edición de *Trilce*, en Madrid, con prólogo de José Bergamín".²⁰ Pasemos por alto la retórica farisea y reparemos en lo siguiente: ni una palabra de su ruptura con el Apra, de su afiliación al Partido Comunista fundado por Mariátegui, ni su afiliación a los partidos comunistas francés y español, ni de sus viajes a la Rusia de Stalin y de los planes quinquenales, ni de su participación en la guerra civil española al lado de los republicanos como delegado periodista de las milicias antifascistas. Sánchez prefiere silenciar aspectos indudablemente enojosos para su condición de militante aprista, pero la nariz del filisteo que sentimos entre líneas irrumpe, de pronto, disonante: "(¡Habría que pensar a dónde habría ido a parar Vallejo, de seguir expo-

19. Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., Tomo IV, pág. 1268-69.

20 y 21. Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., Tomo IV, pág. 1401.

niendo sus conceptos políticos; le hubiese esperado el caldo antitroskista bajo el fuego implacable del stalinismo nada tolerante con tales planteamientos)".²¹ Hay otras muestras de la pérdida de la supuesta equidad y equilibrio; podríamos, por ejemplo, referirnos al estudio insidioso —en el que pugnan el rencor y la admiración— que le dedica a Mariátegui, cuya sombra, por lo demás, atraviesa obsesivamente las páginas de su *Literatura Peruana* (es como si después de muerto aquel, Sánchez continuase su contienda iniciada a propósito del indigenismo y exacerbada por el desenmascaramiento que hiciera Mariátegui del carácter del partido que pretendía fundar y que finalmente fundó Haya de la Torre en 1930). Pero tomaremos, mejor, un caso más reciente. Leamos las líneas que le dedica a Javier Heraud: "Heraud, (Lima, 1942 — Puerto Maldonado 1963) estudiante de la Universidad de San Marcos, muchacho atlético y sediento de novedad y justicia, se enroló entre los activistas del "castrismo" en el Perú, viajó a Cuba, después de publicar *El río* (1960) y *El viaje* (1961) y apareció de pronto en la selva de Madre de Dios formando un grupo sedicioso al servicio del comunismo cubano. En una refriega encontró la muerte un policía. La represión fue inmediata. Del grupo sedicioso cayó el más ardoroso, tal vez el más incauto, Heraud".²²

El párrafo, creemos, no necesita comentarios. Pero se impone, ya, resumir las características de ese "humanismo" de raigambre liberal del que se sirve Sánchez en su tarea valorativa de las figuras y figurones de la literatura peruana. A grandes rasgos, éstas son: despliegue de una severa erudición frente a los escritores de una historia periclitada; magnanimidad, distanciada de ironía, con las solemnes mediocridades del pasado y del presente; amable y cómplice encubrimiento del carácter reaccionario y antidemocrático de los especímenes de la tradición feudal-colonialista; mitificación de personalidades controvertidas y fuertemente individualista como Garcilaso, Chocano y Valdelomar; reducción a santones inofensivos de figuras como Prada, Mariátegui y Vallejo; y fobia, fobia pertinaz, agazapada tras el paternalismo, el humor, la ironía y la deshonestidad intelectual,

22. Luis Alberto Sánchez, Ob. cit., Tomo V, pág. 1636.

contra todo aquello que signifique práctica literaria orientada hacia la liberación de nuestro pueblo y la construcción del socialismo en el Perú. Características todas estas que, a no dudar, hubieran suscitado las imprecaciones de Manuel González Prada, nuestro gran demócrata, y de quien abusivamente Luis Alberto Sánchez se declara discípulo así como albacea de su espíritu.

~

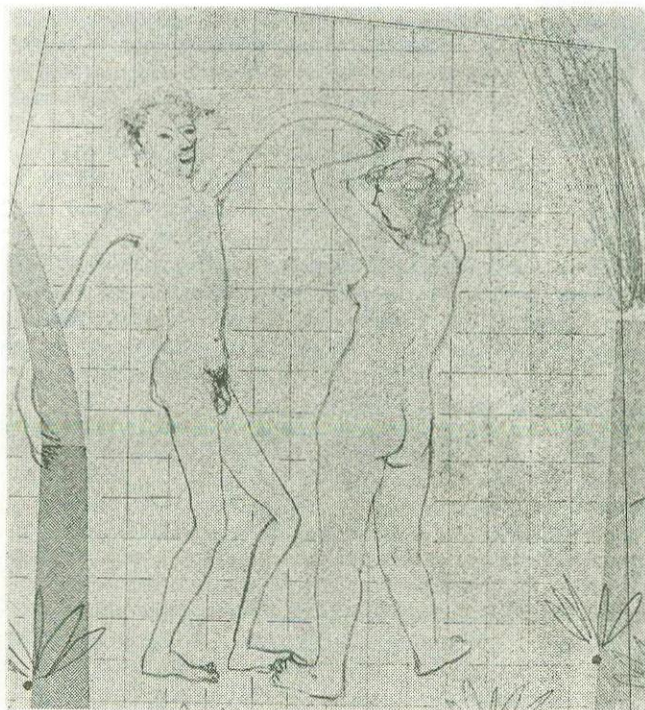


UNMSM

TRATANDO DE HACERTE EL ULTIMO
POEMA / INES COOK

*Y aún dormirás después de este día por otra noche y por
innumerables noches
oculto del otro y de sus ojos y de tus propios ojos
y yo nunca sabré
si duermes de costado o bocabajo, con la mano debajo
de la almohada o no, tampoco lo sabré
¿Qué es lo que supe de ti y qué es lo que no supe?
Ahora la realidad será para siempre invisible
y el olor del árbol de eucalipto será más intenso aún
cuando te vayas; y después
¿me será también tu nombre, por azar, invisible?
El intacto recuerdo, la desligada memoria de ti, durmiendo
pero, ¿dónde dormirás?
Trataré de recordar, pero el secreto para recordarte
habrá sido olvidado
Trataré entonces de olvidar
pero la memoria de lo imaginado será más fuerte que la
memoria de lo real
y no sabré distinguir un recuerdo de un olvido:
Bajo el árbol de eucalipto dormirás
cuando yo te recuerde*

*El sueño y la memoria
ligados en su palpable naturaleza, se habrán ligado por
siempre
en su naturaleza impalpable
Entonces podré decirte sin irreparable tristeza:
te regalo el mar
y todos los débiles resplandores de las doce lunas de
Júpiter
e imaginaré que la oscuridad te ha dejado para siempre*



PARA UN PROYECTO DE HISTORIA SOCIAL
DE LA PRODUCCION CULTURAL EN
AMERICA LATINA 1780-1970 / ALEJANDRO
LOSADA



El punto de partida de este proyecto lo constituye la problemática situación por la que atraviesa la Ciencia de la Literatura cuando tiene que dar cuenta del fenómeno latinoamericano. Esta disciplina se ha desarrollado notablemente en los últimos 15 años a la zaga de la expansión cuantitativa y cualitativa de la literatura de toda la región y del interés inusitado que despertó en el mundo académico internacional. Sin embargo, una vez superados los primeros acercamientos monográficos que reducían su campo de análisis a obras o autores particulares, se ha tropezado con la evidencia de que hay que vérselas con un fenómeno específico diferente del norteamericano y del europeo, para el cual no se disponen de conceptos descriptivos ni de modelos interpretativos suficientes.

Probablemente el problema más grave que no se pudo elaborar se refiere a la incapacidad para dar cuenta de un fenómeno estético que se presentaba tan estrechamente ligado a la sociedad, ya que la literatura en esta región se desarrolla raramente como un fenómeno independiente de la vida social. El problema todavía se agudiza más cuando hay que vérselas con sociedades y literaturas que no tenían antecedentes en la experiencia europea. A veces se mostraban ligadas a rebeliones campesinas o revoluciones anti-imperialistas como la literatura de la revolución mexicana o la

crítica literaria cubana; a veces centran su esfuerzo en la elaboración de culturas populares no-europeas como las literaturas indigenistas o el movimiento de la "negritud"; en otras se trata de representar estéticamente la permanente figura del "tirano" como lo hacen novelas recientes, o las tradicionales relaciones de dominación de los señores de la tierra, como el ciclo del azúcar de Lins do Rego, o de las grandes empresas imperialistas como lo realiza Asturias en su trilogía; y aún debieron explicar la presencia de escritores típicamente latinoamericanos cuya poética ha sido elaborada a partir de la experiencia internacional de crisis del capitalismo en el período entre guerras y, en concreto, en la lucha antifachista en España y Centroeuropa, vinculados a las expectativas de una revolución mundial con bases antropológicas socialistas como Carpentier, Neruda y Vallejo.

Esta incapacidad ha generado una exigencia cada vez más generalizada, donde se manifiesta una honda insatisfacción por el estado de la disciplina, que se resuelve en la necesidad de recomenzar la interpretación de los fenómenos literarios y culturales latinoamericanos en su relación con los procesos sociales. Por esta razón el desarrollo de la discusión durante los últimos años se ha centrado en la necesidad de superar los métodos y supuestos teóricos que controlaban hasta ahora la actividad científica en torno a la literatura y prácticamente rehacer todo de nuevo con un horizonte teórico alternativo. En esta dirección han publicado reflexiones importantes A. Cándido 1965; A. Cueva 1972, R. Fernández Retamar 1973-1975, N. Jitrik 1975, N. Osorio 1972-1975-1976, C. Rincón (que acaba de recopilar sus trabajos: 1979), N. Salomón 1977, Gutiérrez Girardot 1974-1978 y A. Losada desde 1974. Con la misma intención se han organizado Congresos para debatir estos problemas como el de Bruselas-UNESCO 1972, Minnesota 1975-1976-1977, o LASA-USA 1979. Ciertas discusiones han sido también recopiladas en publicaciones especiales como las de *Aportes*, París 1968; *América Latina en su Literatura*, UNESCO-México 1972; *Hispanamerica-USA* 1975; *Idéologies. littérature et société en Amérique latine*, Bruselas 1975; y aún se han fundado revistas especializadas para cubrir este nuevo campo de investigación como la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Lima ab 1974), *Literatures and Ideologies* (Minnesota ab

1977) o *Iberoamerika* (Frankfurt ab 1977), para no aludir a la enorme labor llevada a cabo por *Casa de las Américas*. Hay que tener en cuenta que esta necesidad se ha focalizado institucionalmente en algunos centros de investigación como el Instituto de Literatura Peruana de la UNMSM Lima, en algunos miembros de la UNAM y del Colegio de México, en el Centro de Investigaciones de La Habana, en el Instituto de la Universidad Libre de Berlín (LAI-FUB), en el Centro Rómulo Gallegos de Caracas o en la escuela formada por Antonio Cándido en las Facultades de Letras de las Universidades de São Paulo y Campiñas, así como en otros lugares de estudio.

Aunque es mucho lo que ya se ha avanzado —sobre todo en el terreno de la crítica negativa a las tendencias tradicionales— esta nueva conciencia no ha logrado concretarse todavía en proyectos colectivos de investigación, ni ha producido resultados empíricos y teóricos suficientemente válidos como para que sean vigentes para toda la América Latina y puedan reemplazar a los enfoques y teorías tradicionales. Por esta razón en la actualidad existe un vacío en donde los resultados ya obtenidos por la disciplina resultan enormemente insatisfactorios, sin haber surgido todavía un horizonte científico alternativo. Precisamente este vacío pretende ser llenado por el proyecto del que damos aquí algunas páginas.

LA HIPOTESIS DE TRABAJO

Si enunciáramos brevemente la característica de este proyecto en lenguaje científico, se podría decir lo siguiente: (1) Se trata de trascender el análisis de obras y autores particulares, y de constituir conjuntos literarios relevantes que dominan el horizonte cultural de esta sociedad; (2) se trata de superar su tratamiento immanente, y devolverlos a su realidad concreta articulándolos a la sociedad en donde tienen experiencia real, observando las funciones que cumplen en la vida social y comprendiéndolos como el resultado de una práctica concreta de un determinado sujeto social; (3) se trata de comprender que esa práctica social parte de una agenda de problemas que se plantea con la destrucción del mundo colonial, y es el resultado de la acumulación elaborada de expectativas y experiencias que giran en torno a las po-

sibilidades de transformar esa sociedad y a su situación en el período contemporáneo. La experiencia de los últimos años, sin embargo, me ha mostrado el peligro de que este lenguaje científico —que a pesar de su relativa sofisticación todavía opera con categorías tentativas— no manifieste la intencionalidad que lo sostiene y, a la postre, encubra aquello que pretende. Deseo, por así decirlo, “poner las cartas sobre la mesa” y, aunque sea muy brevemente, adelantar la presentación sistemática y articulada del proyecto, y presentar algunos problemas que espero resolver científicamente a través de estos planteos. Examinar críticamente el desarrollo cultural de los últimos 200 años como un aspecto del desarrollo social, permitiría: (1) Poner en duda el concepto de “literaturas nacionales”. (2) Problematizar el concepto de “nueva literatura” o “nueva novela” para dar cuenta de las literaturas contemporáneas. (3) Describir los diferentes sistemas literarios que coexisten hoy en América Latina, explicar su aparición mostrando cómo sus modos de producción se encuentran en relación con el desarrollo de la vida social, y valorarlos mostrando sus funciones para con las posibilidades históricas que tiene todavía esta sociedad.

Como hipótesis general, nuestra reflexión está sostenida por un concepto histórico de la especificidad social latinoamericana, en donde se encuentra entrelazada su especificidad literaria como una unidad dialéctica. Imagina a esta sociedad como conjunto de formaciones sociales bastante diferenciadas, a las que es posible tratar como una unidad más por sus contradicciones negativas que por sus rasgos positivos. La contradicción más evidente, que ha constituido y constituye en buena parte todavía su problema principal, es la necesidad de superar la herencia de su pasado colonial. Se trató durante mucho tiempo de abolir las barreras que constituyeran su dependencia colonial de la metrópoli y articularse de otra manera al mundo internacional; se trató de formar una sociedad nacional resolviendo el problema de la enorme mayoría de la población indígena sometida a un tipo feudal de relaciones productivas, y de la población esclava negra, para no citar el de las poblaciones indígenas amazónicas o del Cono Sur, que todavía no habían sido dominadas y articuladas al dominio colonial; se trató de organizar un nuevo orden productivo interno que se “complementara” al mundo económico internacional, construyendo un sistema economi-

co con suficiente base de sustentación; se trataba de organizar un Estado y un ejército que fueran expresión de un proyecto de organización social y desarrollo económico de una clase dominante; se trató, en fin, de organizar el sector cultural y producir un corpus ideológico que legitimara esos intentos. Esta primera etapa de desarrollo social se dio en toda la región como una polarización sumamente conflictiva entre un pasado que se quería abandonar, y una nueva sociedad que se deseaba fundar. En algunas regiones, sobre todo en aquellas en donde las estructuras señoriales, esclavistas o feudales eran muy débiles, el proceso se realiza rápidamente, como es el caso del Cono Sur (J. Bagú 1952). En otras, se produce recién durante este siglo, como son los casos de México y Brasil. En otras, la situación de crisis se prolonga hasta el día de hoy de una manera irresuelta, como en algunos países andinos. Finalmente, en el caso del Paraguay y muchas naciones del Caribe, se da una regresión que se resuelve en una reorganización semi-colonial, donde aquellas sociedades se han visto durante todo este siglo ocupadas nuevamente por potencias imperialistas, y donde se mantienen las formas pre-capitalistas de relaciones productivas con respecto a la masa popular, como también es el caso de zonas significativas del Ande, México o el norte de Brasil (A. Cueva 1974: 148-153). Una gran parte de la producción literaria latinoamericana está sostenida por esta tensión histórica, de tal manera que es imposible comprenderla sin examinar la situación del intelectual con respecto a esa tensa polarización del proceso de desarrollo social. Como un equilibrista, el intelectual productor de cultura transita por esa parábola que trata de oponer el pasado al futuro, procurando vincular de alguna manera su producción con las alternativas históricas por las que atraviesa su sociedad, haciéndose problema por la destrucción —o permanencia— de las estructuras feudales pre-capitalistas, de la situación de la masa oprimida, de la necesidad de integrarla transformándola, o de aniquilarla reemplazándola por otro tipo de fuerza de trabajo, o por la constante presencia de potencias imperialistas que frenan el proceso histórico. En esta problemática se inscriben la obra de los proscritos argentinos a mediados del siglo pasado (Echevarría, Sarmiento, José Hernández); la lucha anticolonialista y antiesclavista de los patriotas cubanos y José Martí; los intelectua-

les que han elaborado los problemas de la revolución mexicana, la generación de los entonces jóvenes revolucionarios peruanos entre los que se destaca la obra de José Carlos Mariátegui, y muchos otros fenómenos no tan densos, pero no menos significativos como las figuras de Icaza, Rómulo Gallegos, Lins do Rego o la literatura que se refiere a la guerra del Chaco y a las luchas sociales en Bolivia.

A lo largo de este ciclo tan vasto que se extiende entre las estructuras legadas por la herencia colonial y la fundación de una nueva sociedad que las supere, se producen algunos fenómenos que tienen que ver con la primera tentativa de reorganizar la sociedad y el aparato productivo a través de la fundación del llamado "Estado oligárquico", donde se trataba de reconstruir el aparato productivo basado en la explotación y exportación de productos primarios a las naciones industriales y, al mismo tiempo, de mantener en buena medida un tipo de relaciones sociales internas de tipo pre-capitalista como el "Porfiriato" en México, el "Régimen" roquista en el Río de la Plata, o la "República aristocrática" con base esclavista en el Brasil. Estos fenómenos se producen aproximadamente entre 1870-1920, dando lugar a un tipo de producción vinculado a esta modernización de la ciudad capital y de las instituciones señoriales de aquella oligarquía, que adscribe de manera limitada a algunos sectores de productores de cultura para contar con una literatura ornamental, purista, semejante a los frívolos salones afrancesados que le sirve de contexto, con una tendencia pronunciadamente artesanal y decorativa. No es el caso de analizar ahora las contradicciones de estas literaturas señoriales que se producen durante el primer romanticismo brasileño y peruano, con el modernismo rioplatense y mexicano o con la literatura académica y preciosista de principios de siglo en Sao Paulo, ya que precisamente uno de los progresos más actuales de la disciplina ha sido la reformulación decidida de estos fenómenos (J. Concha, A. Rama, F. Perus, R. Schwarz, A. Bosi, A. Losada). Lo que nos interesa hacer notar es que, precisamente, en el caso de Brasil y Perú, estos conjuntos han adquirido una relevancia especial por tratarse de las primeras "literaturas nacionales", es decir de los primeros textos producidos a partir de la Independencia que, utilizando formas de habla y temas locales, y manifestando un cierto tipo de sensibilidad diferencial, constituyen

el "nacimiento" de la especificidad literaria de cada una de sus sociedades. Sin embargo, estas literaturas —Ricardo Palma, Gonçalves Dias, J. Isaacs, Rubén Darío, Machado de Asís, Herrera y Ressig, Jaimes Freyre—, si bien están también producidas como una respuesta a la tensión "herencia colonial-nueva sociedad", reducen el horizonte de la "modernidad" y de la nueva cultura a las necesidades y demandas de la nueva clase señorial vinculada al Estado oligárquico. Precisamente el tratamiento de los conjuntos literarios como productos de la práctica de un sujeto productor de cultura con respecto a su sociedad, nos permite descubrir estas funciones e interpretar así qué tipo de "especificidad" han llegado a formalizar estos lenguajes producidos de manera dependiente de las oligarquías señoriales, y sobre todo, en base a la negación de toda articulación con la masa popular esclava o campesina. De esta manera se impugna la ilusión de que las literaturas "nacionales" constituyen una unidad que tiene su origen, su desarrollo y su madurez a lo largo de casi dos siglos, constituyendo una especie de terreno neutral donde toda la sociedad "nacional" puede reconocerse y reconciliarse, como lo hacen críticos tan notables como el mismo Antonio Cándido (1966: 109-111 y 968: 101-102). Y se obliga a revalorar socialmente aquellos conjuntos culturales tan diferentes según el modo que han tomado partido y han resuelto el problema de la transición desde la estructura colonial a la formación de un nuevo tipo de sociedad.

La etapa de consolidación del Estado oligárquico acaba aproximadamente en 1910-20. Nos interesa hacer notar que en buena parte de la región (en México, en el Cono Sur, en Brasil y en algunas sociedades nacionales como Perú y Guatemala) los intelectuales volverán a vincular su producción literaria y cultural con aquella agenda de cuestiones que planteaba la liquidación del mundo colonial y la reorganización de una nueva sociedad, pero esta vez como una lucha contra las oligarquías señoriales internas, que libran sostenidos por las expectativas que trae consigo la ola revolucionaria socialista en el mundo capitalista —sobre todo la lucha antifacista en Italia, Alemania y España—, y que libran, también, contra el imperialismo y por la democratización de la Región. No es el caso analizar acá las formas que toma esta manera de vincular la producción cultural con

la lucha por producir una nueva sociedad y destruir las formas de dominio coloniales, neo-coloniales o directamente imperialistas en cada sub-región. Indiquemos solamente que se dan tres tipos de procesos sociales y culturales según las condiciones estructurales e históricas de cada sub-región. Por un lado, en zonas donde la llamada "revolución burguesa" ha triunfado relativamente, llegando a dominar un tipo de relaciones sociales capitalistas, como es el caso de México y el Cono Sur, se produce un tipo de horizonte cultural que analiza los resultados de ese proceso y trata de socavar su legitimidad. No son literaturas revolucionarias propiamente, sino contestatarias, irritadas, que se producen en contra de la ideología oficial y, muchas veces, en nombre de la masa popular. Es significativo que lo mejor de la literatura mexicana sea aquella que elabora negativamente los resultados de la Revolución (1940-70), y no aquella que pretende legitimarla. Y que exista, desde *El gaucho Martín Fierro* (1872) una literatura argentina en contra del proyecto oligárquico y que posteriormente elaborará sus consecuencias como A. Discépolo, A. Arlt, E. Martínez Estrada y, recientemente, David Viñas, R. Walsh, Osvaldo Bayer o Haroldo Conti. Por otro lado, en sub-regiones en donde se produce una regresión hacia una serie de pequeños estados nuevamente feudalizados, organizados bajo el sistema de clientelazgo y de opresión de pequeñas dictaduras, o mantenidos por una especie de semicolonialismo o una directa ocupación norteamericana, como la mayoría de los países de América Central, del Caribe y el Paraguay, se produce una cultura del exilio, de la revolución frustrada, de la nueva opresión, del retroceso de la historia. Esta producción estará en directa vinculación con literaturas como las de los países andinos, donde se siente la gran frustración de no haber podido realizar una revolución social que acabe de una vez con estructuras coloniales todavía vigentes. Pues bien, estas tres formas de desarrollo —o de falta de desarrollo como el Perú; o de regresión hacia el pasado como el Caribe— confluyen en un mismo sentimiento dominante: la frustración de la tensión histórica que sostiene la producción intelectual desde fines del siglo XVIII. Solo a partir de este desencanto, de este enorme vacío y de esta falta de esperanzas —sentimiento que se consolida aproximadamente a partir de la derrota de la República española— es posible comprender el surgimien-

to de aquella gran literatura del desencanto, de la angustia o de la desesperación, tal como lo manifiestan las obras de J. Rulfo, de A. Carpentier, de G. García Márquez, de Roa Bastos, del último J. M. Arguedas, de J. Revueltas, del primer C. Fuentes, de M. A. Asturias y de muchos más. Allí está dada una especificidad literaria por la enorme renovación temática, genérica y formal que traen consigo. Pero también está fundado un horizonte de interpretación de la sociedad latinoamericana que elabora la experiencia histórica acumulada desde que empieza esa tensión histórica por liquidar el pasado y fundar un nuevo tipo de sociedad. Creemos que una interpretación correcta de este corpus cultural solo es posible, entonces, formalizándolo como un conjunto; observando su modo de producción como una forma de práctica social con respecto a la sociedad y con respecto a cada uno de los tres actores sociales aludidos (clase dominante, masa popular y centros imperialistas o revolucionarios externos), y poniéndolo en vinculación con otros conjuntos culturales que han elaborado los mismos problemas, y que son reelaborados por esta literatura; o al contrario, oponiéndolos a otros conjuntos de tipo señorial-oligárquico, que estas literaturas niegan y tratan de superar.

Una de las operaciones más interesantes para fundamentar una interpretación y valoración social de los conjuntos literarios, sin embargo, no está tanto en la articulación de estos conjuntos con los producidos anteriormente en las mismas sub-regiones, sino en la contrastación con conjuntos contemporáneos claramente diferentes y que, aparentemente, no pueden ser analizados en relación con la historia, o con las tensiones y las contradicciones de la sociedad latinoamericana. Me refiero a los fenómenos surgidos en las experiencias vanguardistas —J. L. Borges, Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, V. Huidobro, modernismo brasileño— y se continúan hoy en una novela subjetivista que trata de fundar un mundo autónomo puramente imaginativo (J. C. Onetti, J. Donoso, J. Cortázar) o de realizar una experimentación con el lenguaje (Lezama Lima, Severo Sarduy, Cabrera Infante), para citar solo algunos conjuntos diferenciales. Para decirlo claramente, constato que en la literatura latinoamericana contemporánea coexisten tres sistemas literarios sostenidos por tres diferentes modos de producción, y que expresan tres formas diferentes de práctica social, es decir de fundar una relación

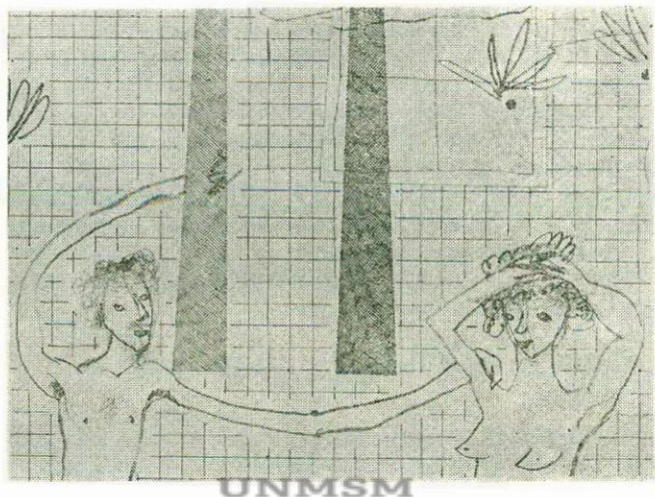
consigo misma, con la sociedad y con la cultura. Estos sistemas no solo son diferentes sino también antagónicos, y constituyen series de hechos literarios que apuntan a instituir diferentes horizontes del mundo, en los que el intelectual puede interpretarse a sí mismo y a su realidad de maneras alternativas, ya que unos rechazan a los otros. A menos de mantenerse en un diletantismo superficial, aquel que tome en serio la propuesta de la literatura y se identifique con el horizonte del mundo que le ofrecen J. L. Borges, J. C. Onetti, J. Donoso, E. Sábato o Cabrera Infante, no puede admirar alegremente al mismo tiempo la que le hacen A. Carpentier, Roa Bastos, J. M. Arguedas, J. Rulfo y G. García Márquez. Y más aún después que ha ocurrido un hecho histórico con cuya presentación querríamos cerrar estas hipótesis: la polarización que trae en la crítica el hecho de la Revolución cubana, y su militancia intelectual para constituir un cuerpo valorativo que sostenga el horizonte cultural de la sociedad latinoamericana y colabore en la resolución de sus contradicciones más escandalosas, apuntado hacia el progreso social. Este fenómeno, tan inesperado, paradójicamente no ha incidido esencialmente en la perspectiva fatalista, desencantada o desesperada sino en formas todavía incipientes como el relato testimonial (y una prueba de ello es el tono derrotista que tienen las novelas del dictador aparecidas casi dos décadas después y escritas por autores "comprometidos"). Pero la ha situado en una perspectiva completamente diferente, permitiendo valorar a esta literatura social como una elaboración de un pasado que en alguna parte de la región por fin se ha visto clausurado por una revolución socialista y, por lo tanto, puede ser integrado, como una etapa provisoria, en una perspectiva positiva del futuro. Y si **un crítico acepta estos parámetros histórico-sociales para interpretar y valorar los fenómenos y los conjuntos**; ¿qué tendrá que decir de aquella otra novela ahistórica, subjetivista, aristocrática, experimental "de lenguaje", que solo busca trascender las amargas experiencias históricas y olvidar las contradicciones sociales a través de una introspección casi esquizofrénica —como el caso de la notable obra de J. Donoso—; o buscando una libertad meramente formal o subjetiva en la experimentación lingüística o defendiendo el escepticismo como una sabiduría y reduciéndose a la virtuosa construcción de esquemas de pensamiento como algunas de las

trabajadas ficciones de Borges? ¿Qué se podrá decir de una literatura melodramática, de contenido trivial, donde a pesar de su preciosismo artesanal no puede dejarse de percibir que se trata de obras costumbristas y fatalistas, dirigidas al mercado de consumo de un gran público aproblemático, como las recientes de Vargas Llosa, C. Fuentes y M. Puig? No deseo ahora comenzar con la discusión, que precisamente solo podrá realizarse después de constituir conjuntos, de ponerlos en relación con la tensión histórica que vive la sociedad latinoamericana, y de interpretarlos como producto de una práctica social con respecto a esa sociedad. Solo me interesa mostrar que el diseño de todo este aparato conceptual y la constitución progresiva de un objeto cada vez más complejo de investigación, están formulados para prestar una base sólida a este tipo de interpretación. Esperamos, entonces, poder discutir con cierta seriedad científica sobre cuáles son las características específicas de "las literaturas"—no de "la literatura"—latinoamericanas, para dar una respuesta activa a sus propuestas y colaborar con ellas para que constituyan cada vez más —o cada vez menos— el horizonte cultural en donde estas sociedades pueden comprenderse a sí mismas e interpretar las posibilidades de su desarrollo histórico.

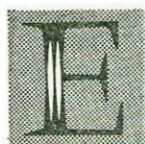
No se me escapa que las formulaciones precedentes, tal como están presentadas, son inaceptables. Lo son desde un punto de vista científico ya que no constituyen hipótesis que contengan en su afirmación la posibilidad de su propia verificación. Lo son también en el sentido material, ya que los discursos cuyo punto de partida lo constituye precisamente aquello que deben averiguar por un arduo proceso de conocimiento y crítica de los propios presupuestos, no necesitan esforzarse en diseñar una investigación para responder a una pregunta sobre la cual ya disponen de todas las respuestas. Finalmente, mi experiencia docente me ha convencido de que estas proposiciones también son falsas en el sentido literal, es decir que ofrecen un nivel sistemático de abstracción donde se hace demasiado fácil "clasificar" todos los autores, obras y fenómenos literarios antes de analizarlos. Si en los últimos años tuve dificultad en exponer claramente mis hipótesis de trabajo, no es porque quisiera ocultarlas, sino porque he comprobado que no son correctamente entendidas. Si deseaba, por ejemplo, llamar la aten-

ción sobre la necesidad preliminar de elaborar amplios conjuntos como el de la "novela subjetivista rioplatense", y posteriormente de contrastarlos con conjuntos anteriores (como la "literatura oligárquica") o conjuntos simultáneos (como la "novela indigenista peruana"), para aprender a elaborar otros niveles del fenómeno y ejercitarse en la forma en que se pueden articular a la sociedad y a la historia, me encontraba que en vez de haber estimulado una visión más científica y crítica del fenómeno, los oyentes habían comprendido que se trataba de algo así como de una receta para diferenciar las literaturas reaccionarias de las progresistas. Y se trataba, precisamente, de superar esas simplificaciones. Espero que estas alusiones, presentadas para ilustrar el método científico y la intencionalidad social de esta investigación, no sean citadas fuera de contexto, ni "aplicadas" para valorar obras o autores particulares, sin tener en cuenta los modelos y prácticas científicos a que se refieren: no proponen conclusiones sino hipótesis para organizar una investigación; no formulan una respuesta sino una pregunta cuya solución debe ser el resultado de un trabajo de conocimiento científico.

Berlín, diciembre 1979



¿QUE ES UN PRODUCTO CULTURAL? / ALAIN LEFEBVRE, ARMEL HUET, JACQUES ION, BERNARD MIEGE, RENE PERÓN



N cuanto producto del trabajo humano, la mercancía cultural aparece bajo diversas formas: producto único o producto reproductivo, prestación inmaterial y objeto materializado; la producción cultural aparece como un conjunto sumamente diversificado. Más allá de estas apariencias formales, es preciso investigar cuáles son la unidad y la diversidad de un producto cultural en tanto resultado de un proceso de trabajo que integra una determinada fuerza de trabajo (la del trabajador cultural) y que resulta en un valor de uso específico cuyas condiciones de valorización en el contexto del modo de producción capitalista responden a determinados imperativos. De allí la articulación del presente texto: en un primer momento, trataremos de ubicar al producto cultural como resultado de un proceso de trabajo capitalista, que integra diversas formas de combinación de trabajo productivo con trabajo improductivo; y, a continuación, examinaremos en qué condiciones puede el valor de uso de los productos culturales transformarse en valor de cambio.

1. *Bienes culturales, servicios culturales, productos culturales*

La producción cultural aparece como un conjunto de bienes en el sentido de que comprende por igual productos ma-

teriales reproducidos y prestaciones inmateriales que son objeto de una relación directa entre el productor y el consumidor.

La distinción entre bienes y servicios parece imponerse de manera natural cuando se estudia la producción cultural, en que abundan los ejemplos de prestaciones inmateriales: espectáculos, actividades recreativas, etc. Además, esta diferenciación ha sido de tiempo atrás consagrada por el uso corriente.

De ahí la importancia que tiene someter la noción a una reflexión crítica previa: detrás de los falsos datos que presenta la noción de servicios, existe de hecho toda una mitología acerca de la emergencia de un sector "de servicios" en el capitalismo contemporáneo, considerándose esta emergencia como sinónimo de progreso social y de bienestar.¹ La aproximación fenoménica a la noción de servicios posibilita el desarrollo de semejantes mitos, cuyo fundamento en la teoría económica puede encontrarse, como nos lo recuerda correctamente A. Berthoud, en el progresivo sesgo que los economistas vulgares (Say, Bastiat) han impuesto a esta noción: "del servicio como relación de servidor a patrón", se ha pasado inopinadamente, constata el autor, "al servicio como producto suministrado por agentes de la producción a la sociedad en su conjunto (...) Es así como es escamoteada la naturaleza particular de la relación de dominación, en beneficio de la relación de igualdad implícita en toda prestación suministrada a un consumidor".²

1. El análisis económico al uso introduce, de hecho, una doble mistificación: de una parte, la del desarrollo de un sector terciario presentado como el "paso", en el sentido del "progreso", de las producciones materiales a las inmateriales, planteándose que estas últimas permitirían satisfacer las necesidades nobles del individuo (necesidades espirituales, intelectuales, de calidad de la vida); de otra parte, tenemos la mistificación del desarrollo de la riqueza en una sociedad de la abundancia, contabilizándose con un mismo rasero todas las actividades, comprendidas aquellas que no desembocan en la creación de ninguna riqueza material o inmaterial, sino que dilapidan una fuerza de trabajo importante en la extorsión y la realización de la plusvalía.

2. A. Berthoud, *Travail productive et productivité du travail chez Marx*, Maspero 1974.

En definitiva, las nociones de bienes y de servicios definidas a partir de la sustancia del producto, no pueden servir sino para "designar" y "clasificar" los productos mercantiles según su configuración externa. Esta distinción no permite explicar ni la emergencia de los "servicios", y en particular de los servicios culturales, en el mercado de productos culturales, ni el lugar especial que estos servicios son susceptibles de ocupar en el ciclo del capital.

Es por esto que debemos modificar el punto de partida de la reflexión: en lugar de considerar como dada la distinción empírica en bienes y servicios, es preciso partir del ciclo del capital, de las exigencias ligadas a su funcionamiento y a su reproducción.

Así, el concepto central pasa a ser el de valor, más exactamente de valor de cambio, que nos remite a la distinción fundamental entre trabajo productivo y trabajo improductivo.

Recordemos que solo es productivo aquel trabajo que se utiliza en el intercambio como capital, capaz de crear una plusvalía.

Por el contrario, el trabajador improductivo es aquel cuya prestación es intercambiada contra dinero (gasto de ingresos) y no funciona como capital. El trabajo improductivo puede ser empleado sea en una relación de producción no capitalista (por ejemplo el trabajo de artesano o de un productor cualquiera empleado de manera directa por el consumidor), sea dentro del propio ciclo del capital (falsos gastos de producción).³

Además de las categorías de trabajo directamente productivo y de trabajo improductivo, ha de deslindarse una tercera noción: la de trabajo indirectamente productivo. Es "indirectamente productivo" todo trabajo explotado que no concurre a la creación sino a la realización del valor y que por ello es ejercido en la esfera de la circulación en oposición a la esfera de la producción de capital.

Con esta categorización aparece la posibilidad de responder a la cuestión planteada más arriba: si la distinción entre bienes y servicios efectuada a partir de las características

3. Es preciso hacer notar que el trabajo productivo se invierte esencialmente en objetos reproducibles con carácter de "bienes". Esto no es sorprendente: la formación y la reproducción de capital se apoyan por definición en la venta de mercancías.

externas no explica la realidad, la distinción trabajo productivo trabajo improductivo es, por el contrario, pertinente en la medida en que permite estudiar las diferentes funciones que caben a los bienes o a los servicios en el ciclo del capital.

En definitiva, la distinción bienes-servicios importa relativamente poco en el contexto de nuestro estudio. Lo fundamental no es saber cuál de estas dos categorías de productos culturales es dominante en la producción capitalista, sino qué lugar ocupan los productos culturales en las combinaciones complejas de trabajo productivo-trabajo improductivo características del capitalismo contemporáneo.

No deja de ser cierto que la producción cultural —a diferencia de otras ramas— se inscribe a menudo entre los servicios inmateriales. Pero esta especificidad —inherente al valor de uso particular de los productos culturales— de ningún modo constituye una llave para ingresar al análisis del problema.

El criterio fundamental que nos permite determinar el carácter productivo o improductivo del trabajo empleado en la producción cultural es, pues, su posibilidad de crear una plusvalía. Para que un trabajador cultural cree plusvalía es preciso que su trabajo sea intercambiado por capital y que el producto de su actividad pueda adquirir un valor de cambio a la vez que un valor de uso. Vemos que el carácter productivo o no productivo del trabajo no está determinado por su contenido sino por el lugar que este trabajo ocupa en las relaciones de producción.

Tomemos como ejemplo de un trabajo cultural el de la cantante. Su actividad es susceptible de realizarse ya para producir un servicio, ya un bien (por ejemplo, un disco). La prestación de la cantante es susceptible de ser organizada bajo forma artesanal, bajo forma capitalista o bajo forma no mercantil (amateurismo).⁴ En el cuadro de las relaciones de producción capitalista esta prestación puede:

4. Es el ejemplo que da el propio Marx: "Una cantante que canta como un pájaro es un trabajador improductivo; en la medida en que vende su canto por dinero ella es una asalariada y una mercantilizadora. Pero esta misma cantante deviene trabajador productivo cuando es contratada por un empresario para cantar y hacer dinero, ya que entonces ella produce directamente capital". (K. Marx, *Un capítulo inédito de El Capital*, Ediciones 10/18, pg. 233).

a) Dar lugar a un trabajo productivo (empresa de *music hall*, industria del disco);

b) Dar lugar a un trabajo improductivo (actividades musicales en la acción musical misma);

c) En tanto que producto de un trabajo productivo o improductivo, ella puede ser consumida de manera improductiva por el capital industrial (música de ambientación en las líneas de montaje de las fábricas) o comercial (veladas de *variétés* gratuitas en los centros comerciales).

El problema planteado por el trabajo cultural integrado a un proceso de producción de valor y de plusvalía, y por ello mismo revestido del carácter de trabajo productivo, proviene de la naturaleza específica de ese trabajo. En efecto, la existencia de un proceso de trabajo colectivo al que se encuentran integrados el o los trabajadores culturales, no significa que dicho proceso sea totalmente homogéneo.

Es así que la producción de libros, de discos, de grabados, es ella misma fruto de dos procesos de producción distintos: una fase de concepción de la obra por uno o varios trabajadores culturales, y una fase de reproducción material de esa obra original. Es cierto que las condiciones de reproducción influyen sobre las condiciones de producción de la obra inicial, pero ello no impide que los dos procesos sigan siendo relativamente distintos. Las condiciones de valoración de las fuerzas de trabajo cultural llevan la marca de esta originalidad: más adelante veremos que la forma salarial no es la única ni la principal forma de sometimiento del trabajador cultural al capital.⁵ Si el carácter productivo del trabajo cultural es un hecho desde el momento en que este engendra una plusvalía, se trata, de todos modos, de un trabajo productivo de un tipo particular cuyas especificidades busca determinar el presente estudio.⁶

5. Ya en su época Marx anotaba que "la mayor parte de estos trabajos intelectuales o artísticos están apenas formalmente sometidos al capital: son formas de transición". (Op. cit., pg. 234).

6. Pensamos que no debe confundirse el problema de la determinación del carácter productivo o no productivo del trabajo con el del lugar que ocupan los diferentes agentes productivos en las relaciones sociales. Es así que varios autores como C. Bettelheim, M. Janco y D. Furjot (Cf. *Informatique e capitalisme*, Maspero, 1974), niegan el carácter productivo del trabajo del investigador. C. Bettel-

En resumen, si queremos analizar las diferentes modalidades de inserción del trabajo cultural en el proceso de producción, es posible deslindar tres casos principales:

heim da tres motivos en defensa de su tesis: 1) el producto científico no tiene valor sino solo un precio; 2) este producto no es resultado de un proceso de producción localizable en el tiempo y el espacio; 3) la especificidad de este producto consiste en que entra al proceso de revolucionarización de las condiciones materiales de la producción. El resultado de este proceso no es la producción de valores tradicionales, sino la destrucción de los valores existentes. Algunos (como los redactores del folleto "Los estudiantes, los cuadros y la revolución", publicado en 1969 por el Centre Universitaire d'Etudes, redactores de formación marxista leninista) van incluso más lejos al afirmar que el investigador produce valores de uso más no valores de cambio: "los cuadros y los investigadores no crean plusvalía sino que concurren a las condiciones materiales de su incremento" (op. cit. pg. 17). Pensamos que este análisis es parcialmente falso, ya que niega la participación de los sabios, de los investigadores y de los ingenieros en un proceso de trabajo colectivo creador de valor y de plusvalía. Es cierto que la función de estos agentes no es exclusivamente de trabajo productivo: véase por ejemplo sus funciones en el encuadre de capital y en la recolección de plusvalía. Empero, el carácter productivo de su trabajo —o por lo menos de una parte de este— es indiscutible si aceptamos los criterios establecidos por Marx. La negación del carácter productivo del trabajo del investigador o del intelectual por parte de ciertos autores se explica quizás por la preocupación por no confundir las diferentes categorías de asalariados en lo relativo al lugar que ellas ocupan en las relaciones de producción. Desde esta perspectiva es cierto que no podemos ubicar en un mismo plano a un investigador y a un trabajador manual empleados por el mismo capitalista. Las condiciones en que se producen sus respectivos sometimientos al capital no son las mismas especialmente cuando la fuerza de trabajo del investigador o del artista no es intercambiable y por ello mismo a menudo conserva una autonomía relativa respecto del capital. Este elemento no es tomado en cuenta en los análisis de Baudelot-Establet-Malemort sobre la situación de clase de la pequeña burguesía, análisis centrado esencialmente en la medición de la plusvalía tomada a las diferentes categorías sociales pequeñoburguesas; sin embargo el elemento nos parece fundamental en el análisis de la situación de clase de las diversas categorías de asalariados. Ello no quita que el trabajo del ingeniero, del sabio, del artista sea un trabajo productivo en la medida en que se integra directamente en un proceso de valorización y de creación de plusvalía.

a) Producción no capitalista de productos culturales.⁷ En este caso el trabajo del artista o del escritor tiene un carácter improductivo.

b) Producción cultural de tipo capitalista. Se trata de un trabajo productivo creador de plusvalía.

Por las razones ya mencionadas el producto terminado es la más de las veces un soporte material reproducible. A veces la producción capitalista acude a prestaciones de servicios, transformando en trabajo productivo lo que a menudo no era en su origen sino trabajo improductivo. El caso es frecuente en el dominio cultural: el cantante y el disco, el artista grabador y el grabado, el escritor y el libro...

c) Integración de productos culturales —esencialmente bajo forma de servicios— en el proceso de circulación, dentro del marco de realización del valor. Aquí el trabajo cultural es indirectamente productivo.

La anterior clasificación permite identificar los diferentes tipos de integración o de no integración de los productos culturales en el ciclo del capital. Sin embargo sigue siendo absolutamente insuficiente para una caracterización de la especificidad de los productos culturales en tanto que elementos de valoración del capital. Para avanzar en esta búsqueda es necesario estudiar las condiciones de valorización de los productos culturales en el marco de las relaciones sociales capitalistas.

2. *La transformación de los valores de uso culturales en valores de cambio*

El punto de partida de nuestro estudio es la emergencia de los productos culturales en la esfera de la producción y del intercambio mercantil. La mercancía cultural aparece ba-

7. Esta producción no capitalista retoma formas heredadas de modos de producción anteriores, menos sometidas al modo de producción dominante. Además, aparecen nuevas formas artesanales. Estas formas de transición no deben sin embargo ser vistas como desembocando en un simple sometimiento del trabajador cultural al capitalista, sino como la actualización de relaciones de dominación compleja, de las que no se excluye la relativa autonomía del conceputador.

jo la doble determinación común al conjunto de las mercancías.

a) En primer lugar se presenta bajo la forma de *valor de uso*. Este valor de uso remite a las significaciones simbólicas vinculadas al empleo de los productos culturales. Su especificidad se encuentra estrechamente ligada a los sistemas de signos y de representaciones que su empleo determina. Es importante anotar que la determinación concreta del producto cultural, su valor de uso, es inseparable de la naturaleza del trabajo concreto que encontramos en su origen. Desde el comienzo es posible señalar que el producto cultural resulta de un proceso de trabajo particular surgido de la puesta en práctica de la actividad de uno o varios trabajadores culturales.⁸

b) La mercancía cultural es producida con miras al *intercambio*. Bajo las condiciones de la producción capitalista, la producción cultural no escapa a las exigencias de valoración del capital. Ella no constituye un sector protegido de la lógica de la mercantilización. Uno de los aspectos más espectaculares de esta sumisión de la producción cultural a las leyes generales del modo de producción capitalista es indudablemente el desarrollo de las "reproducciones" (los múltiples), pero este no es el único aspecto: la evolución de las condiciones de producción, particularmente la evolución del *status* de los trabajadores culturales, y su progresiva transformación en fuerza de trabajo dependiente, son también elementos importantes y que influyen directamente sobre las condiciones de valoración de los productos culturales.

La cuestión que se plantea es saber en qué condiciones se opera la transformación de los valores de uso cultural en valores de cambio. La especificidad de los productos culturales, en tanto que valores de uso, resultados de un trabajo concreto, puede ser reencontrada en las condiciones de

8. Provisionalmente dejaremos de lado aquel caso en que el producto cultural no es sino el soporte-resultado de un proceso de trabajo banalizado: de una actividad cultural realizada con la participación activa de quien emplea el soporte. Esta última persona se convierte ella misma en un "trabajador cultural", eventualmente productor de mercancías (por ejemplo, la foto).

producción y de valorización de estos productos. Este trabajo concreto es el del artista o del escritor, más comúnmente del "conceptuador" que irá a integrarse a un proceso de trabajo colectivo en el que su contribución inicial jamás se desdibujará sino de modo parcial. Todos los productos culturales (con excepción por cierto de los simples soportes materiales de una actividad cultural), sean o no reproducibles llevan ante los ojos de quien los emplea la marca del o de los trabajadores culturales que participaron en su elaboración. Esta marca es un elemento constitutivo de su valor de uso. De aquí se desprende toda una serie de consecuencias.

2.1. Valores de uso inciertos

Con este calificativo de ningún modo queremos implicar que en materia cultural la producción sea incapaz de intervenir para modificar el mercado. En este ámbito, al igual que en otros, "el consumidor no es el rey". Los habituales clisés acerca de "la arbitrariedad de los gustos artísticos" son peligrosos en la medida en que sirven para acreditar la tesis de una supuesta autonomía del arte respecto de las condiciones de producción. O sea que los productos culturales no escapan a las determinaciones sociales de las necesidades en el modo de producción capitalista: llevan la marca de las exigencias de reproducción y la ideología dominante.¹⁰

9. Preferiremos este término al de creador, que sugiere una independencia total del artista en el proceso de producción artística y que implica una resonancia idealista de carácter dudoso: es evidente que la producción del intelectual o del artista no tiene cómo escapar a las determinaciones sociales de su época. Asimismo, evitamos el empleo del término "productor". La expresión es aparentemente seductora, en el sentido en que se opone a las concepciones idealistas; pero es poco satisfactoria en cuanto descuida la complejidad de un proceso de producción en que el producto terminado no siempre es obra exclusiva del escritor o del artista.

10. Es evidente que esta reproducción no está uniformizada ni estandarizada, pues ella se efectúa a través de los usos sociales diferenciados según las categorías sociales: el desarrollo de una cultura de masa estándar no impide la aparición de productos culturales marginales, léase contestatarios.

El carácter incierto de los valores de uso culturales proviene de la extrema dificultad que encuentra el productor cultural para dominar las condiciones de valorización de cada uno de los productos fabricados. La determinación social se efectúa sobre un tipo dado de productos y no de marca puntual. Es así que el editor de discos o de grabados sabe de antemano qué categoría de productos culturales va a lanzar al mercado, pero le es muy difícil hacer previsiones de venta precisas sobre cada uno de los títulos propuestos. El impacto engendrado por un producto cultural, resultado de un proceso de trabajo donde lo imponderable no está del todo ausente, es distinto del impacto de un producto "normal" que resulta de un proceso de trabajo estandarizado.

A falta de estudios de mercado suficientemente precisos como para determinar con seguridad los productos que se venderán bien, el editor debe proponer un catálogo de libros lo suficientemente nutrido como para que puedan establecerse compensaciones entre los éxitos y los fracasos en las ventas. Las perspectivas de ganancia son establecidas en base al conjunto de su producción y no sobre el resultado aislado de tal o cual título. Por cierto que esta afirmación debe ser matizada: es así que en el dominio de la producción cinematográfica hay numerosos filmes que no son "lanzados al azar" y en que las previsiones de venta son suficientemente precisas como para permitir anticipar una valorización satisfactoria del capital invertido.

El carácter relativamente incierto de los valores de uso culturales no deja de tener consecuencias en la organización de la producción cultural, y en los esfuerzos del capital que opera en este ámbito por trasladar a otros los riesgos inherentes a la valorización de los productos de la industria cultural.

2.2. *Los límites de la reproductibilidad*

La lógica de la producción capitalista es la producción y la venta de mercancías reproducibles. El sector de la producción cultural no escapa a esta ley, pero sus condiciones de aplicación deben ser cuidadosamente precisadas: aquí la reproducción choca contra ciertos límites directamente provenientes del carácter específico de los valores de uso culturales.

Examinemos someramente el caso de los grabados, donde la limitación del tiraje es un elemento constitutivo del valor de uso: constituido en referencia estrecha con el mercado de la obra de arte única, el mercado de los grabados se funda sobre una lógica de la numeración y de lo "auténtico".

Para los otros productos culturales, la reproductibilidad se encuentra limitada por las capacidades de absorción del mercado:

a) Límites financieros ligados al poder de compra de las diversas categorías sociales;

b) Límites "culturales" que imposibilitan la generalización del uso de todos los tipos de productos culturales entre el conjunto de la población en cuanto suponen de antemano el acceso a ciertos códigos;

c) Límites político-económicos vinculados a la capacidad de los productores culturales de una determinada metrópolis de imponer sus mercaderías en una esfera más o menos amplia.

Es en este nivel que debemos situar el problema de las condiciones de la internacionalización de la producción-consumo de los productos culturales. Si los soportes se prestan particularmente bien a una internalización surgida del hecho de la estandarización relativa de los productos, sin duda esto es diferente en el caso de los productos que integran el trabajo cultural. La difusión de estos productos está limitada a zonas sensibles, aun si la lógica de la extensión mercantil logra hacer retroceder ciertas fronteras: es así que el libro tiene una esfera de influencia limitada por las barreras lingüísticas. El área de influencia del disco es más amplia que la del cine, aunque los productos "made in Hollywood" gocen de una difusión casi planetaria.

2.3. Estructuras económicas muy diversificadas

La valorización de los productos culturales plantea numerosas dificultades, pero a la vez abre atrayentes perspectivas de ganancia. La especificidad del proceso de valoración de estos productos implica diversas consecuencias en lo relativo a la organización de su producción y de su distribución:

a) La producción cultural se caracteriza por una articulación específica de las diferentes fases del proceso de valori-

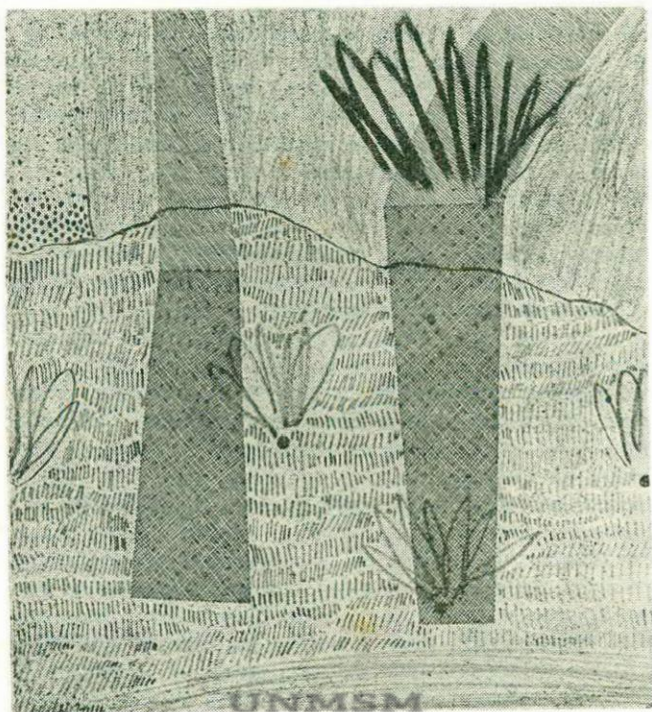
zación: más arriba hemos anotado el carácter incierto de los valores de uso culturales cuando consideramos los productos de manera individual. La heterogeneidad de los públicos y el carácter difícilmente previsible de sus reacciones ante el producto que se les propone explican el rol específico de la distribución en el ciclo del capital.

Además, las condiciones particulares de acceso a la fuerza de trabajo cultural, la necesidad que tiene el capital de mantener relaciones complejas con un "mundo artístico" que a menudo no puede someter pura y simplemente a través de la salarización, son factores que permiten explicar la existencia de un agente específico del proceso de producción, es decir el editor-realizador.

b) Las condiciones específicas de la valorización de los productos culturales explican asimismo la particularidad de las formas de combinación de capital y trabajo en el ámbito que estamos examinando: es así que al lado de una innegable presencia del capital monopolista en la producción cultural, coexisten otras estructuras productivas artesanales y de pequeño capital. Pero no basta detenernos en esta constatación. La cuestión planteada es saber si esta coexistencia debe ser analizada como resultado de una simple supervivencia de formas de producción arcaicas o como un elemento constitutivo de estas estructuras de valorización de los productos culturales en la fase del capital monopolista. La primera hipótesis tiene numerosos adeptos, particularmente entre los autores que se reclaman de las tesis del Partido Comunista Francés. Ella implica la desaparición a plazo más o menos breve de la pequeña producción cultural como consecuencia de un movimiento de centralización y de concentración operado por el capital monopolista. Pero los hechos desmienten este análisis: el artesanado y el pequeño capital, lejos de desaparecer, mantienen o refuerzan sus posiciones en diversos sectores. ¿Quiere esto decir que esta presencia de estructuras productivas no monopolistas se realiza por fuera de o en oposición al capital monopolista? Ya habrá ocasión de ver que estas estructuras pretendidamente "arcaicas" simplemente ocupan un lugar particular en un sistema de producción cultural articulado y controlado por el capital monopolista: ellas invierten en sectores que se prestan mal a la organización de un proceso de producción capitalista "banalizado" y cuya rentabilidad no está asegurada.

Es así que en ciertos ámbitos vemos al capital monopolista invertir prioritariamente en la distribución y dejar que el sector no capitalista gestione la concepción-realización de los productos. Este último asumiendo a riesgo propio las condiciones de transformación de los valores de uso en valores de cambio.

(Traducción de Mirko Lauer)



POEMAS DE AMOR / JACK SPICER

[Luego de haber sido un "poeta público" en vida, Jack Spicer ha demostrado ser, en muerte, un "poeta desconocido". En su caso, "desconocido" no es precisamente un mérito, esencialmente porque su poética abre una cualidad expresiva que no debería ser descuidada por sus sobrevivientes.

El sistema poético de Spicer se basa en lo que el propio Spicer denominó "la poesía por dictado" (y puede tomarse como un camino paralelo —en intención e importancia— al planteado por Olson en su teoría del verso proyectivo). Spicer sostiene que existe un "afuera" del poeta, la realidad, y que este "afuera" de muchas formas "le dicta" al poeta los versos. Esto supone que el "afuera", la realidad, tiene dobles, uno de ellos el lenguaje, otro la experiencia. El intento de Spicer es reunificar a los dobles entre sí (lenguaje-experiencia) y luego reunificarlos con el original: el lenguaje como parte de lo real. Esto probablemente suene a una perogrullada; todos (o casi todos) asumen como dado el dato de la realidad y asumen también que el lenguaje está, de alguna forma, relacionado con ella. En verdad, el planteamiento de Spicer insiste en dos hechos: (a) en que lo real entre como factor de composición decisivo en el poema; y (b) en que el lenguaje no tiene un mero carácter relacional con la realidad sino que es un conocer, un evento en nuestras vidas, de tal forma que las palabras son tan importantes como aquello de lo que estamos hechos. No entender esto es no entender que, como lo dice el propio Spicer, el lenguaje es el verdadero caballo de Troya. Si no lo entendemos, nunca sabremos qué fue lo que nos golpeó.

"Mi vocabulario me hizo esto" sostuvo Spicer en su lecho de muerte. Se refería posiblemente a su enfermedad, o quizás a su vida, o quizás a su poesía, pero entonces, quién se atreve a deslindar los campos.

Spicer nació en Los Angeles en 1925 y murió en San Francisco 40 años después. Los poemas traducidos pertenecen a su libro *Lenguaje* (1964). Su obra completa ha sido editada por Black Sparrow Press (Los Angeles) en 1975. M..M]

I

*¿Es que cambian las flores cuando toco tu piel?
Sólo son botones de oro. Ninguna señal de muerte en ellas.
Ellas mueren, y sabes por su muerte que el verano
ha terminado. Temporada de béisbol.*

En realidad

*No recuerdo haber tocado tu espalda mientras
las flores (botones de oro y dientes de león)
aguardaban la muerte.*

El final del verano

*El final de la temporada de béisbol. El
Abejorro ahí cruzando sobre unas cuantas flores tristes.
Nos han cortado el piso. El tacto
De tus manos en mi espalda. Los Giants
Ganando 93 partidos
Es tan imposible*

En espíritu

Como el pasto sobre el que podríamos caminar.

2

*Por ti construiría un universo totalmente nuevo alrededor
mío.*

Esto no es mierda esto es poesía. La mierda

Entra en la poesía sólo como una imagen. La mierda que los fantasmas festejaron en la Odisea. Cuando Odiseo les lanzó la mosca y los hizo regresar por algo importante Alimento.

"Por ti construiría un universo totalmente nuevo", los fantasmas, famélicos, aullaron.

3

"Guau', dice Sandy"

"Llegar al momento de nunca regresar al momento de la esperanza. Son demasiados los ómnibus que están retrasados"

Hugh O'Neill en nuestro Canto por Ezra Pound.

El piso todavía inquieto. El piso aún no fijado como pensé que ocurriría en un mundo adulto.

Sandy gruñe como un lobo. El espacio entre él y su imagen es mayor que el espacio entre yo y mi imagen.

Láncenle una torta de miel. El infierno ha demostrado ser una serie de imágenes.

La muerte es un perro y la Pequeña Huérfana Annie

Mi propia Eurídice. Ir al infierno tantas veces despedaza aquello

Que explica a la poesía.

4

"Si no crees en un dios, no lo cites", dijo Valery alguna vez cuando estaba listo para dejar la poesía. La intencional suspensión de la incredulidad tiene las mismas posibilidades que una bola de nieve en el infierno.

Lamias tal vez, o súcubos pero ellos son tan reales como una lombriz en California.

*Los dioses, las estrellas o los totems no son caza mayor.
Cazar el snark no es lo mismo que discutir sobre
béisbol.*

*En contra de la sabiduría como tal. Tan
cansada sabiduría como la desarrollada por los
cazadores*

*Disparando contra Zeus, Alfa Centauro, lobos con la misma
pistola de juguete.*

*Es jodidamente difícil adorar un dios, una estrella, un
totem.*

*Jodidamente fácil utilizarlos como usados condones
embarrados por tu propia, jubilosa, grosera y no
practicante*

Sabiduría

5

Que explica a la poesía. Distancias

*Imposibles de ser medidas o recorridas. Una banda de
aflautados maricas (fascas) no puede armar una
cabaña de troncos en la que toda la Civilización
Occidental se cobije. Y mire a las estrellas, y a los
libros, y a la magia de otras personas diligentemente.*

La distancia, dijo Einstein, se mueve en círculos. Esto

Es lo opuesto a una fiesta o a una reunión social.

No permite avanzar mucha distancia.

Como

En las playas de California

No me da mucha distancia para seguir.

La marea

Partícula y ola

Ola y partícula

Distancias.

6

Marta frenó un buen plan.

No es para los oídos. Escuchar

*Sólo detiene el progreso. Retírate un paso y mira
la frase.*

*Marta frenó un buen plan. En el camino a Big Sur (1945)
los fusibles volaron cada vez que frenamos. Sin luces,
cualquier tipo de acción. Un venado*

*Nos golpeó una vez (1945) y se retiró displiscente hacia
los arbustos mientras nosotros frenamos en el silencio.*

*Ningún automóvil blanco, sin luces para él. Si está
golpeado, que se lo muestren.*

*Marta frenó una última parada. . . Creo que fue en
Watsonville (1945 marta frenó buen plan un)*

Pasdo el peligro en la niebla

Usamos el último fusible.

7

*El perro que aúlla en mi mente dice "Ríndete" en ocho
puntos de la brújula. Norte, Sur, Este, Oeste,
combinaciones. No sé*

*Si se refiere a ti o a mí. Una persona ciega al color
puede leer las señales porque el rojo siempre está
arriba y el verde abajo. ¿O es al revés? Lo olvidé,
porque no soy ciego al color. El perro*

*En mi corazón aúlla continuamente hacia ti, hacia mí.
"Ríndete".*

Yo no sé dónde está mi corazón.

Mi corazón está en las montañas

Mi corazón no está aquí

Mi corazón está en las montañas

Cazando al venado. El perro

De mi corazón gruñe, aúlla

*Ciego a los acertijos. El venado
Tu corazón y los acertijos, buscan agua, dócilmente.*

8

*Existe un dolor real al no tenerte así como existe un
dolor real al no tener a la poesía.
No exactamente en ambos casos como solaz, solución, fin
a todas las tragedias menores.
Sino, en ambos casos (la poesía o tú)
Como compañera de cama.
Contra las oscilaciones de los redodendros y otras
imágenes que no hemos visto juntos
He visto tus labios sellados y he regresado a casa sudando.*

9

*Por ti construiría un universo totalmente nuevo pero
obviamente a ti te resulta más barato alquilar uno. A
Eurídice también. Ella regresó al infierno insegura
de la casa que levantaría Orfeo. "Yo lo llamo
muerte-en-vida y vida-en-muerte". Flechado.
Por la espalda, el presidente Kennedy pareció ponerse
tieso por un momento antes de asumir su lugar en la
historia. Eso es
Lo que hace Eros.
Te dí mi mano imaginaria y tú me das tu mano imaginaria
y caminos juntos (en la imaginación) sobre el suelo
terrenal.*

[Traducción de Mario Montalbetti]

CARPE DIEM Y LA COTIDIANIDAD / JOSE IGNACIO LOPEZ SORIA

Marco Martos

CARPE DIEM. Lima, Harauí, 1979.

Carpe diem, el último poemario de Marco Martos, es aquí un punto de partida para plantear algunos problemas de la cultura peruana actual. Claro que el punto de partida no es ciertamente gratuito porque en *Carpe Diem* queda apuntada una temática que va a lo nuclear de nuestra cultura.

La grandeza de este modesto poemario está en haber logrado encerrar en la forma poética la cotidianidad del artista. Desde "Rito" hasta "Carpe diem" es la vivencia cotidiana del artista lo que el poeta ha conseguido plasmar en formas. Sin estridencias, sin exhuberancias de oropel, sin grandes pasiones ni grandes odios, sin alquimismos formales, en un lenguaje llano, hecho de cotidianidad, desprovisto de afeites, terso, como la voz que "habla poco, cumpliendo su obligación" (Rito). Los temas no pueden ser más cotidianos: **la soledad, el amor. Parecería que estuviésemos ante la repetición sin más de lo viejo. Nada que deslumbre. Ni literatura temáticamente revolucionaria, tan del gusto de no pocos, ni alquimismo formal, tan comercialmente rentable. Ninguna innovación aparente. Sólo lo de siempre, un ensimismamiento del poeta en su vivencia cotidiana. Un pequeño burgués —dirá más de uno— que no acierta a ver más allá de sus fracasos amorosos y de sus efímeros sueños de amor. Y es cierto, porque *Carpe diem* es todo esto y no es nada más. Pero...**

UNMSM

Se nos ha venido acostumbrando a identificar lo nuevo con el juego meramente formal o con la "novedad" temática. Más allá de la sincera búsqueda de nuevas formas y de nuevos temas por parte de los mejores artistas, los comerciantes del arte se han encargado de desconectar esta búsqueda de la problemática de dación de forma, haciendo así del **montaje un absoluto con valor en sí que ha terminado por enmarañar** en sus redes a no pocos escritores y a la mayor parte de los críticos. El resultado es una literatura de *montaje formal* que es identificada, sin más, con lo nuevo. Junto a esta tendencia se advierte, especialmente en los sectores más radicalizados, la exaltación del contenido, elevado también a la categoría de valor supremo, con descuido de la justeza formal. Importa aquí fundamentalmente la verdad de lo dicho, la patentización de determinadas posiciones políticas, en definitiva, el *montaje de contenido*.

¿Qué puede significar, ante estas dos versiones de lo "nuevo", una obra como *Carpe diem* que no es sino una expresión cotidiana de la cotidianidad? *Expresión cotidiana de la cotidianidad*. La frase no es ciertamente gratuita. Apunta a uno de los méritos de Martos y de su manera de entender el arte, la adecuación de forma y contenido. Poniéndose a igual distancia del formalismo lúdico y del acuñamiento aforme de contenidos socialmente valiosos, el poeta logra así solucionar uno de los problemas básicos de la tarea artística. Forma y contenido se imbrican en una unidad indisoluble en la que desaparecen como entidades autónomas para renacer como obra. La obra es entonces, y sólo entonces, densificación de la forma en contenido y configuración del contenido en forma. Sin esa forma el contenido quedaría reducido a lo banal de la cotidianidad, y sin ese contenido la forma misma no iría más allá del vulgar lenguaje cotidiano. Pero la obra, cuando es realmente simbiosis en tensión dialéctica de forma y contenido, logra salvar estos dos escollos sin abandonarlos, los trasciende conservándolos, los supera hundiéndose en ellos hasta hacer de la cotidianidad forma y contenido. Sólo así, la cotidianidad, aparentemente frívola, se reviste de una densidad que ya no es tan fácil de captar. Y la dificultad para captarla no está en la obra misma sino en los ojos del lector, demasiado acostumbrados a identificar densidad con oscuridad, sencillez con

simplicidad, inmediatez con superficialidad, complicación con profundidad.

La profundidad de *Carpe diem* está precisamente en su aparente superficialidad. El poeta ha logrado encerrar en formas la vivencia de una *cotidianidad atrapada por la soledad* y anhelosa de comunicación. La soledad es constante del primer al último verso, y la comunicación —el amor— sólo momentos fugaces que hay que aprovechar al máximo (“carpe diem” significa, en el contexto horaciano, aprovecha el tiempo, saborea el momento). Recordar y escribir que “nunca nadie vio a Beterraga/ tan sabrosa tomando té jazmín/ con tanta gracia” (*Carpe diem*) es casi lo único que le queda al hombre que se sabe reducido a la soledad. Recordar y escribir, desde la soledad de la que se sale y a la que irremediamente se vuelve, los momentos fugaces de amores que, incluso en el recuerdo, siguen dando sentido a la vida. Recordar es entonces una forma de vivir, y escribir una forma de recordar. No le queda al poeta, vuelto a la soledad, sino su particular manera de recordar, escribir, para no hundirse en una soledad sin fondo y sin sentido. Su escritura es entonces su *poiesis*, su *poiema*, la hechura de su propia vida. Vida y obra se funden en una síntesis —que, por lo demás, no elimina la tensión entre los extremos— que opera como trasfondo posibilitante de la estrecha relación entre forma y contenido. La obra realiza la síntesis dialéctica de forma y contenido sólo cuando ella misma es expresión de la vida. No se trata, por tanto, de una forma a la búsqueda de un contenido (formalismo lúdico o montaje formal), ni de un contenido al que se le pega una forma (montaje de contenido), sino de la vida misma que va moldeando su propia forma, una forma que no escapa a lo cotidiano de la vida porque ella misma es parte integrante de la *cotidianidad*. La vida va quedando procesualmente conformada y con ello consigue darse un sentido en medio de un mundo que la acosa por todos los flancos. La forma, así entendida, es pues la tabla de salvación ante un mundo sumergido ya en un “charco de culpa” e irremediamente descompensado. No hay otra solución para el hombre condenado a la soledad. No le queda sino poner su tienda en la soledad pero dándose una forma que la haga llevadera. Claro que dar forma a la vida, cuando la forma misma nace de la vida, no es una manera de hacer entera la vida, no es una meta en la que descansa

pacatamente a la espera de la muerte. Es sólo un momento de la vida misma y, por tanto, lleva en sí el germen de su propia negación-superación.

Todo lo que llevamos dicho se refiere en primer lugar al poeta, a su propia vida cotidiana, pero si sólo se refiriese a Marco Martos personalmente, poco importaría su poesía. **Interesa hacer caer en la cuenta que lo históricamente valioso** de *Carpe diem* no está en ser expresión cotidiana de una cotidianidad individual atrapada por la soledad. Se trata más bien, y sin negar lo anterior, de una *expresión de lo típico*, de una dación de forma a la particularidad del grupo social de los intelectuales radicalizados de nuestro concreto medio social. La soledad es la vivencia más cercana de un grupo social que no comulga ya con lo establecido pero no se identifica todavía con lo porvenir. El mundo del capitalismo decadente se ha vuelto definitivamente anti-arte, especialmente en aquellas áreas del sistema que no contaron nunca con una burguesía creativa. Las clases que acaparan el poder son ciertamente dominantes pero están objetivamente impedidas de convertirse en dirigentes. De ahí que la cultura, si no quiere devenir en simple apéndice de la represión, tenga que realizarse a contrapelo de lo establecido. Nace como oposición a los valores establecidos, se desarrolla en mil actitudes contestatarias y desemboca en la soledad individual o en la marginalidad, que no es sino una forma de soledad colectiva.

El arte contestatario es todavía expresión del primer momento, la negación de lo dado, la no-reconciliación con la realidad. No hay en él perspectiva de futuro sino rechazo de lo establecido en la esperanza de escapar al arrinconamiento al que el orden dominante quiere reducir a la cultura. Hay en esta forma de realización artística un inconsciente deseo colectivo de salvarse a sí mismo salvando la cultura. El arte se reviste entonces de un cierto carácter salvífico que permite a los artistas —y a los grupos medios intelectualizados cuyas inquietudes expresa— tomar distancia del mundo que los rodea. Se purifica así el artista de la mala conciencia de pertenecer a un mundo al que califica de “charco de culpa” o de “pecaminosidad consumada”. La grandeza de este arte —trasfondo de las mejores expresiones culturales de las últimas décadas en el Perú— está precisamente en ser expresión del primer momento de la triada dialéctica, pero su

miseria está también en ser sólo expresión del primer momento. La negación, cuando no incluye germinalmente la posibilidad objetiva de su propia superación, suele resolverse temáticamente en idealismo ético y formalmente en montaje lúdico. Un análisis detallado de lo mejor de la literatura peruana de los últimos tiempos daría como resultado el predominio de personajes éticamente puros y de formas trabajosamente elaboradas. Esa ética, trascendida de utopiedad, y esas formas, fruto de una esmerada artesanía de taller, no son sin embargo expresión de lo que apunta como realmente nuevo en el proceso histórico. Y es que el arte contestatario no nace de las exigencias de los grupos sociales proyectivamente dominantes sino de los sectores radicalizados de las capas medias, que sufren en carne propia el desmoronamiento de lo viejo pero quedan atrapadas por una particularidad que les impide el salto a lo universal.

Que el arte contestatario, cansado ya de golpear contra un muro que no cede ante sus golpes, se polarice luego alrededor de la soledad —en su expresión individual o colectiva— es consecuencia del encerramiento del artista dentro de los límites de su particularidad y de la profunda vivenciación de esos límites. Este encerramiento no es, sin embargo, fruto de la voluntad individual sino resultado de condiciones objetivas que trascienden las capacidades grupales de los sectores medios radicalizados. El momento de la soledad, en cuanto expresión de la incapacidad de superar lo dado desde la perspectiva de estos grupos, es más avanzado que el momento contestatario. En el arte contestatario hay todavía la ingenua creencia en las capacidades revolucionarias de la inteligencia radicalizada. Es más, hasta puede decirse que el arte contestatario tiende a identificar el sujeto revolucionario con esa inteligencia. Y ello se manifiesta, artísticamente, en que reviste a la cotidianidad de los caracteres de la heroicidad. Poner el acento en la soledad, en el carácter reducido del espacio dejado al artista, significa al menos dos cosas fundamentales: haber captado la incapacidad objetiva de la inteligencia radicalizada para dirigir el proceso histórico y haber comprendido artísticamente un aspecto básico de la sociedad burguesa decadente, su oposición al arte.

La soledad a la que nos referimos, aquella que constituye la trama íntima (contenido y forma) de *Carpe diem*, no tiene nada en común con la voluntad consciente de retiro, con

esa especie de "soledad heroica" del eremita. Se trata, y en ello está su mérito, de una "soledad cotidiana", se trata de la vida diaria, vuelta solitaria y desamparada a pesar de seguir desarrollándose en medio de "los pasos de la especie" (Primera versión). No es, pues, la soledad como voluntad de encierro lo que está aquí en juego sino esa soledad que es el único rincón que la sociedad burguesa decadente reserva al artista y a la cultura. A través de la experiencia individual de soledad, el artista pone al descubierto, sin necesidad de saberlo científicamente, el carácter anti-arte de la sociedad burguesa. Y al relievar, con las armas que le son propias, este carácter, acierta a patentizar lo nuclear —con respecto al arte— de una sociedad trascendida ya de prosaísmo a incapaz de producir el arte grande. En esta conformación artística hay un juego entre mediatez e inmediatez que suele pasar inadvertido.

La vivenciación superficial de la decadencia lleva a los grupos medios radicalizados a identificar inmediatez con realidad. La inmediatez, hecha aparentemente de ruptura, es considerada como esencia de la realidad. Se piensa entonces que por los resquicios que deja abiertos esa ruptura pueden estos grupos infiltrarse hasta llegar a un nivel que les permita imponer a la sociedad todo su propio ordenamiento. No se advierte, sin embargo, que la apariencia de ruptura es manifestación invertida de una profunda unidad, porque en el capitalismo las épocas de relativa tranquilidad acentúan la diversidad de la unidad, la relativa independencia de las partes con respecto al todo, mientras que las épocas de crisis afianzan la unidad de la diversidad. Este proceso objetivo se presenta, sin embargo, en las cabezas de manera invertida, la crisis es sinónimo de desgarramiento de la unidad, y las épocas de paz son vistas como predominio aproblemático de la unidad. El hecho que el capitalismo esté entre nosotros permanentemente en crisis ha contribuido a relievar el significado del desgarramiento, la importancia de la ruptura. De ahí que el arte contestatario, afincado en la inmediatez, haga de la ruptura un absoluto sin advertir que debajo de esta apariencia se está afianzando la unidad de lo diferente.

Dejar de lado las actitudes contestatarias y poner el acento en el carácter reducido del espacio dejado al artista supone, como condición previa, una vivenciación más amplia y

profunda de la realidad porque apunta a algo que es esencial en la sociedad burguesa decadente: la necesidad objetiva de arrinconar al arte para que no sea testigo de la decadencia ni contribuya a descubrir las nuevas fuerzas históricas que nacen con la exigencia y la posibilidad de superar el orden existente. Y entiéndase que vivenciación no es aquí lo opuesto a comprensión intelectual sino una forma de acercamiento a la realidad que sabe captar la esencia en la apariencia, lo mediato en lo inmediato, lo general en lo particular. Precisamente porque se parte de una captación más amplia y profunda de la realidad —que, por lo demás, supone un serio trabajo intelectual— es posible expresar luego artísticamente lo general sin salirse de lo particular, la esencia sin abandonar la apariencia, lo mediato en su expresión inmediata. El artista, cuando su arte está mediado por esa captación, no necesita acudir a trucos extraartísticos como el montaje para elaborar una obra realmente grande. Le basta con su propia cotidianidad. Se sumerge en ella de tal manera que acierta a entenderla como lo que es: manifestación y concretización de la esencial actitud anti-arte de la sociedad burguesa decadente. Pero no es necesario —y, artísticamente, ni siquiera conveniente— que llegue a esta idea como resultado de una abstracción intelectual. Importa, sin embargo, que la haya vivenciado en toda su amplitud y profundidad en su vida cotidiana para poder luego expresarla en su arte. La expresión artística no formula las ideas conceptualmente, las muestra actuando en la vida cotidiana y sin salirse de la inmediatez. Claro que el acercamiento a la inmediatez desde una vivenciación amplia y profunda de la realidad toda da a lo inmediato una densidad que apunta a la esencia. En esta fidelidad a una inmediatez trascendida de esencialidad radica precisamente la condición imprescindible del arte grande y, con ello, de su efectiva capacidad de convencimiento.

Carpe diem apunta, por tanto, a un camino de realización del arte que supone una superación del arte contestatario y de su idealismo ético y formalismo lúdico. Lo curioso es que señala hacia lo que desde la perspectiva de las capas medias es realmente nuevo recreando la tradición poética de la cotidianidad que tiene ya en el Perú una larga trayectoria.

Más allá de estos méritos, el último poemario de Marco Martos presenta también serias limitaciones que han queda-

do ya de alguna manera sugeridas. La limitación troncal está, a mi entender, en el encerramiento en la particularidad. Sabemos que el arte, cuando es realmente grande, no puede ser sino expresión de la particularidad. Quedar encerrado dentro de los límites de la particularidad no es, en principio, ninguna tragedia para el arte sino más bien la condición básica de su grandeza. El problema no está, por tanto, en el hecho del encerramiento sino en las características objetivas de la particularidad.

La particularidad de las capas medias, hechura de la sociedad capitalista, se define por la imposibilidad objetiva de trascender sus propios límites para dar el salto a lo universal. Ocurre entonces que la particularidad —si bien expresa, trascendiéndolo, lo singular— no logra abrirse a lo universal, no se comporta como vía de mediación hacia lo general, aunque aparentemente tiende a revestirse a sí misma de los caracteres de la universalidad. El arte contestatario, por ejemplo, al absolutizar el momento de la negación, intenta saltar de la negación a la afirmación sin pasar por la superación (negación de la negación), es decir, piensa poder llegar a la universalidad sin la mediación de la particularidad. Dada la imposibilidad objetiva de este salto, el intento desemboca en la absolutización de la particularidad. Como esa absolutización carece de fundamento real, el arte contestatario se ve obligado a “montar” la universalidad sobre la particularidad por la vía del montaje formal o del montaje de contenido. La identificación del sujeto revolucionario con el ser de las capas medias radicalizadas es sólo consecuencia política de esta situación objetiva.

Cuando el arte se afina conscientemente en la soledad cotidiana, en el reducido espacio que le deja la sociedad burguesa decadente, el problema de la particularidad presenta otras características. Continúa, es cierto, la imposibilidad objetiva de trascender la particularidad, pero se llega hasta la vivenciación de los límites de esa particularidad, naciendo entonces el arte como expresión artística de esa vivencia. Por eso no asoma aquí la apetencia del salto a lo universal ni la pretensión de absolutizar la propia particularidad. El resultado es un arte más “real”, más “verídico”, expresión más fiel del ser de las capas medias radicalizadas en cuanto que logra encerrar en formas los límites mismos de la particularidad. Para llegar a esa veracidad no necesita el arte

acudir al montaje. Le basta exhibir la vida como es, en su cotidianidad, para conseguir una adecuación entre forma y contenido, entre vida y obra, que es ajena al arte contestatario.

El arte de la soledad, al mostrar —sin remontarlos— los límites de la particularidad de los grupos sociales tradicionalmente productores de cultura, apunta a lo medular de la cultura en el Perú. Porque si hay algo que caracterice lo esencial de la cultura en nuestro medio es precisamente su carácter sólo particular. Ni las clases dominantes ni las actuales capas medias han podido nunca, como tales, elaborar una cultura nacional en el pleno sentido de la palabra, es decir, una cultura justificativamente válida para la totalidad social y expresión de esa totalidad. La causa real de esta imposibilidad objetiva está en el carácter sólo particular de las clases dominantes y medias en el Perú. La tragedia de las clases dominantes —que se repite a veces en las capas medias— es la desadecuación entre pretensión universalizadora e incapacidad objetiva de llegar a la universalidad. Esta desadecuación es componente esencial del ser de estas clases y, por lo mismo, todo intento de superación de la particularidad desemboca necesariamente en el fracaso, lo que no impide que el fracaso se revista de la apariencia del éxito para ocultar que la particularidad de la clase ha sido impuesta a la totalidad por la vía coercitiva.

Carpe diem, sin dejar de ser una expresión cotidiana de la cotidianidad y precisamente por serlo, apunta a una problemática que tiene que ver no sólo con la poesía sino con la cultura toda en el Perú. Por eso vemos en *Carpe diem* y en su afinamiento en la vida cotidiana una orientación literaria que recrea lo mejor de nuestra tradición artística y posibilita una expresión más veraz de la decadencia de lo establecido.

~

EL BORGES DE RODRIGUEZ MONEGAL / LUIS LOAYZA

Emir Rodríguez Monegal.

JORGE LUIS BORGES: A LITERARY BIOGRAPHY. New York, E.P. Dutton, 1978. 502 pp.

Borges habla en alguna parte de "una vida dedicada más a leer que a vivir". Sus partidarios sabemos, por supuesto, que leer es una manera de vivir y que otras cosas le han ocurrido aparte de sus lecturas. El mismo ha contado muchas en un breve ensayo autobiográfico y en las entrevistas que concede resignadamente. Los elementos de su biografía son la biblioteca inglesa de su padre, de la que a veces cree no haber salido nunca, el Buenos Aires de comienzos de siglo, el viaje a Europa durante la adolescencia, otra vez Buenos Aires y la elección de una carrera literaria, el empleo en una biblioteca suburbana, Perón, un nuevo oficio de profesor y conferenciante, la fama tardía y aceptada, la ceguera. De otra parte está la vida secreta que todo hombre tiene y que sólo revelan (o pretenden o creen revelar) los autores de confesiones, género al que Borges no es aficionado: la relación con los padres, terreno al que los ángeles no se aventuran pero donde se precipitan algunos, provistos de gruesas botas freudianas; los amores, los muchos amores a un tiempo famosos y desconocidos; los incidentes, encuentros, sentimientos, triunfos y vergüenzas que guarda para sí: su intimidad, en suma, que ha callado siempre con elegancia, a la que aluden indirectamente unas cuantas páginas de su obra y que, a pesar de las apariencias, no ha mostrado nunca en las entrevistas o textos autobiográficos, en los que suele repetir las mismas anécdotas, los mismos hechos pintores-

cos (esa tortuga que purificaba en el fondo del pozo el agua que bebía la familia), las mismas frases generosas sobre los amigos, las mismas ironías sobre los demás y sobre el joven Borges ultraísta o el Borges de estos años, personaje internacional. En fin, una tercera vida son sus libros, lo único que conocíamos de él antes que lo alcanzara la fama y que, bien mirado, son suficientes.

No era fácil escribir una biografía de Borges. Rodríguez Monegal se ha limitado a reunir y aumentar ligeramente con unos cuantos datos inéditos los testimonios sobre la vida pública que ya se conocían, aunque dispersos en muchos libros y revistas. La mayoría de las veces ha eludido la vida secreta o no ha hecho sino aludir discretamente a ella. Esto no es una crítica sino un elogio. La única excepción son sus ensayos de psicoanálisis. La interpretación de las relaciones que tuvo Borges de niño con sus padres es (para el no creyente) fantástica, temeraria —puesto que Rodríguez Monegal no dispone, no puede disponer, de suficientes elementos de juicio— y, a fin de cuentas, inútil. Lo mismo puede decirse del otro momento de la vida de Borges que se presta a la aplicación de estas convenciones: la muerte del padre, el grave accidente que sufrió poco después y el que, al reponerse, escribiera uno de sus primeros cuentos. Estos dos momentos de la biografía tienen cierta importancia y hemos de discutirlos en la presente nota, pero en descargo de Rodríguez Monegal hay que decir que las especulaciones están presentadas como tales, separadas claramente de las páginas biográficas y críticas. Rodríguez Monegal no ha escrito una biografía psicoanalítica de Borges, aunque haya caído varias veces en la tentación, sino una biografía literaria, como lo anuncia el título mismo de la obra, es decir centrada en las actividades literarias de Borges, que ha sido escritor, traductor, director de revistas, asesor editorial, periodista literario, profesor y conferenciante de literatura. La investigación es muy amplia, el juicio crítico seguro y, sobre todo, Rodríguez Monegal sabe contar bien y sobriamente. El libro no dejará enteramente satisfecho a nadie, como suele ocurrir; si quien escribe la vida de un autor que admiramos nos diera la impresión de mostrarlo y comprenderlo perfectamente, llegaríamos a creer que el biógrafo es mejor escritor que el biografiado: en este caso, nos dedicaríamos a releer a Rodríguez Monegal y no a Borges. No es así, pero el libro se

lee con interés y es difícil imaginar quién podría haber escrito uno mejor. Rodríguez Monegal siente por Borges la simpatía y la admiración que eran indispensables pero sin llegar a la idolatría. Está cerca de él y, lo que es más importante, está lo bastante lejos; después de todo es un uruguayo que escribe sobre un argentino y quizá esta distancia sea propicia; no se limita a exponer y celebrar las opiniones de Borges, es capaz de contradecirlas y arriesgar las suyas. En fin, Rodríguez Monegal es un buen lector y un buen crítico de Borges pero, felizmente, no es un "borgiano" ni en la exposición ni en el estilo, salvo algún adjetivo que es como un saludo al pasar. Esto hay que agradecerse. Un ejemplo negativo aclarará lo que quiero decir. Al final de la larga entrevista que concedió a la televisión francesa, se veía a Borges rodeado de amigos y discípulos, a quienes pedía que dijeran algo. Una señora dijo más o menos estas palabras: "Yo creo, Georgie, que todos nosotros somos un sueño tuyo, que tú nos estás soñando". ¡Pero che..!

Este libro se ha publicado en los Estados Unidos y está dirigido a lectores norteamericanos. Entramos a él como a una casa a la que no hemos sido invitados: la conversación se extiende en temas que nos son un poco ajenos o hay omisiones que quisiéramos corregir, debemos recordar constantemente que nadie habla con nosotros, que más vale esperar otra reunión, quiero decir la edición en español en la que, seguramente, el autor hará varias modificaciones. Sin embargo, cabe adelantar unos cuantos comentarios provisionales y quiero limitarme aquí a dos observaciones, una sobre la influencia inglesa en Borges y otra sobre el momento en que empieza a escribir cuentos.

Rodríguez Monegal insiste mucho en la enorme importancia que tiene el inglés en la vida y la obra de Borges, y sin duda éste es uno de los temas que más habrán interesado a sus lectores. Borges, que tantas veces ha declarado su amor por el inglés y por las literaturas de lengua inglesa estará, por supuesto, de acuerdo. Tal vez parezca impertinente pensar que ambos exageran un poco. Desde luego, vale la pena recordar que Borges comenzó a hablar inglés muy pronto, con su abuela Fanny Haslam, que aprendió a leer en inglés y que en este idioma hizo casi todas sus primeras lecturas. En cambio no parece demostrado que fuese un niño bilingüe y el inglés para él algo más que un segundo idio-

ma. Cuando Borges era niño su madre no hablaba inglés (que aprendería años más tarde), el español era el idioma usado entre los padres y (es de suponer) entre el padre y el hijo. Rodríguez Monegal habla sin embargo de un "doble código lingüístico". La biblioteca del padre era sobre todo de libros ingleses, el español estaba asociado a los antepasados militares —¿por qué especialmente a ellos y no a la madre, a la vida de todos los días?— y, en consecuencia: "Si el inglés era el idioma de cultura, el español se convertiría en el idioma asociado a los hechos de armas y los dioses de la guerra". Esta suposición permite suponer una crisis que, a su vez, culmina en una supuesta solución: Borges "tratará de dar a esta crisis lingüística que impregnaba su experiencia (*which pervaded his experience*) una solución paradójica en obras que, aunque escritas en ese idioma inferior, el español, estaban sintácticamente más próximas al idioma inglés". Es mucho suponer.

Borges escribió de niño, a los seis años, un resumen en inglés de la mitología clásica y luego, a los siete u ocho años, un relato más o menos fantástico, "La visera fatal", en el que pretendía (como muchos adultos antes y después) imitar el estilo de Cervantes. Ahora bien, citando a Borges, Rodríguez Monegal afirma que éste leyó el *Quijote* en inglés y que intentó el ejercicio de plagio a partir de unos cuantos capítulos leídos en español. El lector cree deducir que, siendo muy niño, Borges leyó *todo* el *Quijote* en inglés, lo cual parece extraño, por más anglófila que fuese la familia. Puesto a leer el *Quijote* ¿no era mejor que el padre le pusiera el original entre las manos? ¿O no había un *Quijote* en español en casa? Parece que sí, ya que Borges suele recordar una edición Garnier, que siempre le ha parecido el verdadero *Quijote* pues lo leyó por primera vez en ese libro de tapas rojas. En segundo lugar ¿cómo se entiende que Borges haya dicho también que la primera novela que leyó enteramente, después de recorrer *Las mil y una noches* y algunos libros de Stevenson, fuera *La casa de los postigos verdes*, de Douglas, a los doce años de edad? Lo más probable es que, como nos pasa a todos, Borges no tenga recuerdos perfectamente claros de sus primeros años y que en su familia, como también sucede, la precocidad de los hijos se haya vuelto cada vez más extraordinaria a medida que pasaba el tiempo. Nada de esto tiene gran importancia, como no sea

para advertirnos que hay que avanzar con gran prudencia en el terreno movedizo de los recuerdos de infancia. Rodríguez Monegal ha desoído esta advertencia. La imitación de Cervantes, primer ejercicio propiamente literario, no confirma la teoría del doble código lingüístico o es un derrocamiento muy temprano del inglés como idioma de cultura.

La primera obra publicada de Borges es una traducción de Oscar Wilde escrita a los nueve años. Debe ser una buena traducción: cuando apareció un profesor de inglés la adoptó como texto de clase y más de un lector la atribuyó al padre de Borges. La traducción de Wilde demuestra que Borges conocía el inglés pero también que sabía el español, no sólo como un lector que comprende el sentido de un texto, sino como un escritor principiante capaz de redactar en un estilo por lo menos correcto. No es posible hacer una traducción literaria sin haber leído en el idioma al cual se traduce. Creo, esto es una suposición que parece fundada, que hay muchas lecturas de infancia en español que Borges ha olvidado.

Sobre todo dudo que, como afirma Rodríguez Monegal, Borges haya escrito nunca obras en español "que están sintácticamente más próximas al idioma inglés": esa afirmación habría que demostrarla. Por lo demás, Rodríguez Monegal no insiste demasiado en ella y en otro lugar la contradice o la corrige: Borges, afirma —y en esto tiene toda la razón— es un escritor de lengua española y, más concretamente, un escritor hispanoamericano de la región del Río de la Plata. Tal vez haya podido parecer exótico a quienes estaban acostumbrados a los "horrores solemnes" de la prosa académica, pero "para los lectores de la mejor prosa escrita en América Latina durante los últimos cien años (Sarmiento, Groussac, Martí, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña), la escritura de Borges parece, y es, muy hispanoamericana". En efecto, como en esos escritores (los nombres que figuran y los nombres que faltan en la enumeración son una prueba de la sagacidad crítica de Rodríguez Monegal), la originalidad estilística de Borges se manifiesta plenamente dentro del idioma español, es una de las posibilidades del español. De la prosa española que se acerca a la sintaxis inglesa tenemos ahora, por desgracia, muchos ejemplos en el periódico de cada mañana y en nada se parece a la de Borges. No es raro que éste sintiera alguna vez la tentación de escribir —poesía no

prosa— en un español que se acercara al inglés, pero ni siquiera conocemos esos textos: “Alguna vez me atrajo la idea de trasladar al castellano la música del inglés o del alemán; si hubiera ejecutado esa aventura, acaso imposible, yo sería un gran poeta, como aquel Garcilaso que nos dio la música de Italia, o como aquel anónimo sevillano que nos dio la de Roma, o como Darío, con la de Verlaine y la de Hugo. No pasé de algún borrador urdido con palabras de pocas sílabas que juiciosamente destruí”. (Prólogo a *El otro, el mismo*, en *Obra poética*)

La influencia inglesa en Borges es literaria, no lingüística: el amor por ciertos autores leídos muy pronto y recordados siempre; la preferencia por ciertos temas y hasta por cierta manera de tratarlos; es mucho pero no es la intimidad irremplazable de la propia lengua. Esa intimidad no tiene relación alguna —¿es necesario decirlo?— con el purismo, el casticismo y el academismo, supersticiones dialectales que no hace falta tomar en serio. Borges puede elogiar el idioma inglés, que no se siente digno de manejar (¿qué quiere decir esto?), celebrar el latín que aprendió y olvidó más tarde, declarar que el alemán fue el idioma que aprendió por propia elección y limitarse a decir que el español es su destino. Basta: el destino de un escritor es su lengua. También es su destino —que a veces le pesa— haber sido Borges.

Dicho esto, hay que reconocer que el propio Borges es un poco responsable de estas confusiones, de que lo tomen por un escritor que escribe un español a la inglesa y también (Rodríguez Monegal no comete estos errores) de que lo llamen un escritor inglés que escribe en español o un hombre ajeno a toda patria y a toda tradición. Frente a la hispanidad, la latinidad, la hispanoamericanidad y hasta a la **argentinidad, temas tan frecuentados, se ha callado o ha hablado** con ironía o escepticismo. Rodríguez Monegal piensa que su entusiasmo tan limitado por españoles e italianos viene de que en Buenos Aires, a comienzos de siglo, la mayoría de los inmigrantes eran españoles o italianos y Borges los sentía muy ajenos, muy distantes de los libros ingleses que prefería. En su ensayo autobiográfico Borges recuerda que cuando leyó a Prescott, de niño, le extrañó que presentara a los conquistadores como personajes novelescos; para él, descendiente de esos soldados, eran gente sin interés. Esta debe ser la sorprendente explicación de por qué Borges no ha

leído, o al menos no ha comentado, a los cronistas del siglo XVI, en los que tal vez hubiera encontrado el sabor de la aventura que le es tan grato en las sagas. El joven Borges solía burlarse de los dogmas aceptados en el medio literario de Buenos Aires —el nacionalismo, el culto por España o por Francia— y prefirió inventarse un personaje distinto, un poco marginal: tenía sangre inglesa, prefería la literatura inglesa, compuso un Borges tan británico que muchos acabaron por tomarlo al pie de la letra. El humor, la ironía, la exclusión de lo oratorio y lo patético, como el gusto por los trajes bien cortados, son características difundidas del caballero inglés aunque pueden darse, sin mayores consecuencias, en caballeros de otros países. Alguna vez Borges se ha olvidado del juego. Me apresuro a decir, antes de citar una anécdota que cuenta María Esther Vásquez, que no creo que Borges sea un patriota vociferante, disimulado durante años bajo una máscara británica. Lo más probable es que se cansara de pronto de un personaje e inventara otro: "Londres, 19 de octubre de 1964. Borges quiso probar hidromiel, la bebida que tomaban los anglosajones. El y Mr. Fleming, el acompañante asignado por el Consejo Británico, compraron una botella y, ya en el hotel, se tomaron más de la mitad. Borges, excitado por el alcohol, al que no está acostumbrado, olvidó su natural cortesía y comenzó a reprocharle a Mr. Fleming las Invasiones Inglesas. Ante la mirada azorada del joven representante de Su Majestad Británica, terminó casi amenazador: "Pero nosotros los echamos a puntapiés, tirándoles agua y aceite hirviendo desde las azoteas". Mr. Fleming, que no tenía la menor idea de tales invasiones, se limitaba a asentir, atónito: "Of course, of course..." (La Nación, 30 de diciembre de 1973)

Borges y muchos de sus críticos creen que el primero de sus cuentos es "Pierre Menard, autor del Quijote", recogido en *El Jardín de los senderos que se bifurcan* y luego en *Ficciones*. Es sorprendente que, casi llegado a los cuarenta años, un escritor intente por primera vez un género nuevo para él y escriba una obra maestra. ¿Por qué comenzó Borges a escribir cuentos? ¿Por qué no los había escrito hasta entonces? Las preguntas recuerdan un poco el instante misterioso que a veces descubre Borges en la vida de algunos escritores y otros personajes suyos: de pronto se produce una iluminación y el hombre sabe para siempre quién es. El mismo se

ha limitado a contar los hechos. A comienzos de 1938 murió su padre. Ese mismo año, poco antes de Navidad, Borges fue a buscar a una amiga que debía almorzar con él y con su madre; mientras subía rápidamente las escaleras no vio una ventana abierta y se hirió en la frente; se presentó una infección que lo tuvo entre la vida y la muerte (para el protagonista de "El Sur", víctima de un accidente semejante, esos días son un descenso a los infiernos). Al recobrase, temía haber perdido las facultades mentales; se dijo que si no lograba escribir un poema o un ensayo el fracaso sería demasiado violento; prefirió intentar un cuento, género que no practicaba, y escribió "Pierre Menard, autor del *Quijote*". Rodríguez Monegal sugiere una explicación psicoanalítica. Borges, que era soltero y vivía con su madre, iba en busca de una amiga: esto es, o puede ser, "significativo". Sobre todo el golpe en la escalera fue una expiación subconsciente por la muerte del padre; después de ese suicidio simbólico vino el renacimiento, Borges escribió los cuentos de que hasta entonces no había sido capaz.

Muy interesante pero hay que señalar, como lo hace Rodríguez Monegal, que Borges ya había escrito otros cuentos: "El hombre de la esquina rosada" y los demás relatos de la *Historia universal de la infamia* se publicaron en *Crítica* en 1933 y se recogieron en volumen dos años más tarde; "El acercamiento a Almotásim" apareció en la *Historia de la eternidad* en 1936. Se dirá que estos cuentos difieren de los que escribió más tarde, que Borges no había encontrado su expresión propia de narrador. Esto puede ser cierto de todos ellos, con excepción de "El acercamiento a Almotásim" que se parece mucho a "Pierre Menard, autor del *Quijote*". "El acercamiento..." es la reseña de un libro ficticio; "Pierre Menard..." el artículo necrológico sobre un escritor francés imaginario; ambos se presentan no como cuentos sino como páginas de crítica literaria; en ambos se relata una historia fantástica, que es el argumento de la novela comentada y la empresa descabellada de un autor contemporáneo que pretende escribir nuevamente el *Quijote*: las historias sirven para sugerir temas más profundos. Los dos cuentos se parecen mucho más entre sí que cualquiera de ellos a los cuentos anteriores que figuraban en la *Historia universal de la infamia* y aún a cuentos posteriores como "La lotería de Babilonia" o "El aleph".

Para el misterio existe otra explicación modestísima, de carácter meramente literario: Borges escribió los cuentos de *El jardín de los senderos que se bifurcan* cuando fue capaz de escribirlos y esto no es sino la evolución normal de un escritor que llega a la plena madurez. La clave está en los propios textos. "El hombre de la esquina rosada" y los relatos de la *Historia universal de la infamia* eran caminos cerrados, Borges no podía seguir escribiendo en ese tono sin caer en la repetición. Una variación en los temas (¿más compadritos que cuentan su vida, una nueva serie de infames?) no disimularía la reiteración de los procedimientos que, en esos cuentos, son más importantes que la materia tratada. En "El hombre de la esquina rosada" Borges intenta un costumbrismo épico y estilizado; en la *Historia universal...*, la narración procede por escenas aisladas y se quiebra constantemente en digresiones humorísticas; en ambos casos predominan los elementos plásticos. Borges no ha logrado aún una prosa narrativa adecuada: en "El hombre..." quiere recobrar o inventar por la literatura la voz de un personaje de los bajos fondos; en la *Historia universal...* la prosa es demasiado artificial e interrumpida, procede por pequeños asombros semánticos y sintácticos, la manera de contar reclama la atención más que lo contado, no se compromete la fe del lector.

En "El acercamiento a Almotásim" aparecen, en cambio, las condiciones estructurales y estilísticas que hacen de Borges el gran narrador que conocemos; por primera vez se adueña de esa región que es sólo suya y que está entre la crítica, la metafísica y la poesía. Que Borges presentara el cuento en forma de reseña bibliográfica puede atribuirse (como él mismo lo hace) a la pereza de escribir toda una novela o a la timidez, pero también es un propósito consciente de renovación formal. Lo propiamente narrativo es sólo parte del relato, el resumen de la novela comentada. La parte crítica permite discutir la narración, señalar posibles variantes, implicaciones, consecuencias: vemos el cuento haciéndose, el cuento se critica a sí mismo; en una segunda edición de su novela, por ejemplo, el autor ficticio ha sugerido que el misterioso Almotásim, a quien el protagonista busca por toda la India, es Dios: Borges apunta ácidamente que ha cedido a la más burda de las tentaciones del arte, la de ser un genio.

Borges ha descubierto el cuento que es también un ensayo y volverá a emplear la misma técnica de exposición en "Pierre Menard..." Menard se propone escribir nuevamente el *Quijote*, pero lo importante no es tanto este hecho fantástico cuanto las especulaciones que suscita: un párrafo de Cervantes escrito por un oscuro autor francés del siglo XX tiene una significación completamente distinta, lo cual entraña una teoría de la lectura. La idea podía haberse expuesto en un ensayo, sin elementos narrativos y, en realidad, Borges ya lo había hecho. Rodríguez Monegal cita "La fruición literaria" (artículo de 1927, recogido en *El idioma de los argentinos*, 1928), en que se analiza una misma imagen poética en función de sus posibles autores —un poeta contemporáneo, un poeta chino o siamés, el testigo de un incendio, Esquilo— y se demuestra que en cada caso nuestro juicio (que retenemos prudentemente hasta conocer al autor) será distinto. El ejercicio de imaginación crítica resulta más eficaz en un cuento, pero como simple narración "El acercamiento a Almotásim" es quizá más impresionante que "Pierre Menard, autor del *Quijote*".

En resumen, parece improbable que "Pierre Menard, autor del *Quijote*", escrito tan puntualmente después de la muerte del padre y del grave accidente, sea un momento decisivo en la obra de Borges o una clave de su enigma biográfico, suponiendo que exista el enigma. Después de *Cuaderno San Martín* (1929) Borges no había publicado otro libro de poemas y debía pensar que había abandonado la poesía o, más probablemente, que la poesía lo había abandonado a él. El interés por la narración lo había acompañado siempre pero durante los años treinta debió hacerse más intenso y no sólo porque entonces publicara sus primeros relatos. En el prólogo a *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, Borges defiende la narración fantástica y critica la novela realista o psicológica, que a muchos parecía la única forma moderna; del mismo año es la *Antología de la literatura fantástica* (con Bioy Casares y Silvina Ocampo), que supone muchas lecturas y relecturas, así como largas conversaciones, que Bioy Casares ha recordado alguna vez, sobre la teoría de la narración. En algunos de sus tempranos intentos narrativos, como en "El espejo de tinta" (1933 y luego en *Historia universal de la infamia*), que es una primera versión, más tenue y concisa, del punto mágico de "El aleph",

están ya las imágenes centrales de los cuentos pero faltaba todavía el instrumento que se irá forjando, no ya en la lectura y la meditación, sino en la escritura misma. No hay instantes decisivos ni revelaciones súbitas sino la evolución de un escritor, con todo lo que esto representa de talento y de voluntad. Si acaso hay textos en los que se aprecia más claramente el progreso. Uno de ellos es "El acercamiento a Almotásim". Otro es "Las ruinas circulares", que apareció en la revista *Sur* en 1940, después de "Pierre Menard..." y "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Hasta entonces lo fantástico se había presentado en un ambiente realista, por llamar de alguna manera el aparato crítico ficticio de "El acercamiento..." o de "Pierre Menard..." y el gradual descubrimiento de Tlön por un grupo de escritores hispanoamericanos; ahora se suprime ese contorno y entramos directamente a un mundo mágico. Antes leíamos especulaciones críticas o metafísicas, ahora toda especulación desaparece o está implícita en el relato: al acabar la lectura sentimos que el horror del hombre que ha engendrado un hijo con sus sueños es el del autor que sueña sus personajes. Por primera vez Borges trata lo fantástico con la propia voz, sin la mediación de la erudición, la ironía o el humor: la dicción es lírica, como si el poeta acallado durante años rompiera a cantar. Este es uno de los momentos más altos de la obra de Borges: la imaginación soberana está sustentada en la emoción, la prosa nunca ha sido más flexible, más perfecta, más necesaria. Han quedado atrás las pequeñas sorpresas y cada frase, cada imagen está integrada al relato. "La pasión del tema tratado manda en el escritor y eso es todo".

Mis dos objeciones al libro de Rodríguez Monegal son en realidad una sola: la inutilidad de los mecanismos psicoanalíticos aplicados a la biografía de un escritor. El psicoanálisis supone la organización de los datos biográficos en torno a ciertos elementos que se considera fundamentales y los resultados sólo convencen a quienes ya están convencidos de antemano. En las grandes biografías (en la *Vida de Johnson* de Boswell) tenemos la impresión de ver vivir a un hombre; en las otras, en casi todas las que ahora leemos (como en cierta biografía de Henry James, muy extensa, muy documentada y muy decepcionante) ese hombre desaparece de pronto y no queda sino el autor que expone sus disquisiciones, más o menos ingeniosas o mecánicas. No hablo

de un problema científico —la verdad o el error de ciertas teorías— sino de uno artístico, la presentación de unos hechos: si los hechos están presentados eficazmente por sí mismos, el lector puede ordenarlos según las teorías que prefiera, sin someterse a ninguna imposición. Tratándose de un escritor, el psicoanálisis puede relegar a un lugar secundario la interpretación literaria. No creemos en el “doble código lingüístico” que explica la infancia de Borges pero echamos de menos un examen de cómo fue formándose su estilo; no nos convence la hipótesis de la muerte y el renacimiento simbólicos, pero quisiéramos seguir más de cerca su evolución de escritor, sobre todo durante los años treinta cuando alcanza, no sin esfuerzo, una espléndida madurez. Rodríguez Monegal estudia, casi siempre con mucha inteligencia, cada uno de los libros de Borges pero no vemos con toda claridad esa evolución y, a diferencia de otros, Borges es un escritor que ha estado siempre en movimiento. Quizá era mucho pedir todo esto en un libro aparecido en inglés y para el público norteamericano; cabe esperar que en la versión española, Rodríguez Monegal trate con mayor detenimiento nuevos aspectos, sobre todo los propiamente estilísticos, que no pasan o pasan con dificultad a otro idioma. (Borges enseña que es un prejuicio suponer que una traducción es siempre inferior al original; de acuerdo, pero al leer las muchas citas de sus libros en esta biografía descubrimos, con cierto escándalo, que Borges siempre es mejor en español, aunque él mismo haya colaborado en las traducciones).

~

LAS METAMORFOSIS DE LOS SIOUX /
Versiones de ANTONIO CISNEROS

1

*Era un viejo lobo, sin dientes, su cola toda pelada.
El grupo de guerreros lo creyó uno de ellos, pues cantaba
con la voz de un hombre joven, hasta que lo vio.*

*Yacía junto al fuego, y le cortaron la mejor carne de
búfalo y le dieron de comer.*

*El les enseñó esta canción, y desde entonces todos llevan
sus medicinas en una bolsa de piel de lobo.*

*Con poderes que ignoras
les di la vida,
con poderes que no comprendes
los hice andar.*

Gente del lobo.

2

Todos estaban allí, pero oyeron un canto.

*Uno trepó la colina y observó. Un lobo estaba sentado y
cantaba mirando a la distancia.*

El grupo de guerra aprendió su canto.

*Al alba
voy
galopo
voy.*

*Al alba
voy
tímido
voy.*

*Al alba
voy
trote
voy.*

*Al alba
voy
cauto
voy.*

3

*Soñé que entraba en la cueva del lobo.
Sólo se hallaban los lobeznos.
Cantaban esta canción.*

*Nuestro padre está lejos
volverá aullando a casa.*

*Nuestra madre está lejos
volverá aullando a casa.*

*Nuestro padre está lejos
un becerro de búfalo en su panza.*

*Nuestra madre está lejos
volverá aullando a casa.*

*Ahora ella retorna
retorna con suma dignidad.*

4

*Yo creí que era un lobo
más los búhos ululan
y yo temo a las sombras.*

*Yo creí que era un lobo
más me muero de hambre
y no lo aguanto más.*

*Yo soy un lobo
a todas partes voy
menos allá.*

5

*Creí haber visto búfalos
& grité
creí haber visto búfalos
& grité
Sean búfalos ahora.*

*Eran los mirlos
yo fui hacia ellos
& eran los mirlos.*

*Eran las golondrinas
yo fui hacia ellas
& eran las golondrinas.*

6

*En un vuelo salvaje
lancé a las golondrinas
en un vuelo salvaje
las hice partir
en un vuelo salvaje
antes que las nubes se amontonaran.*

*En un vuelo salvaje
lancé a mi caballo
en un vuelo salvaje
corredora golondrina voladora*

*en un vuelo salvaje
antes que las nubes se amontonaran.*

7

*Mi caballo vuela
Me pinto con tierras azules y marrones
Yo mismo vuelo
Yo hago volar a mi caballo
Yo mismo vuelo,
Lo hice.*

8

*Cuando cortejaba a las muchachas
me hicieron recordar
que no tengo caballos.
Y eso me preocupa.*

*Cuervo, cuervo
cuida tus caballos
dicen que soy abigeo.*

*Guarda tus ojos abiertos
yo estoy en todas partes
y podría desear tus caballos.
Las noches son diferentes,
las noches son diferentes
de los días
y podría llenarme de caballos.*

9

*El viene del Norte
viene a pelear
él viene del Norte
velo aquí.*

*Me cubro de polvo
eso me cambia
Soy un oso
cuando voy a su encuentro.*

10

*Di la palabra, padre oso
di la palabra, padre oso.
Las cosas están difíciles
di la palabra
los tiempos están malos.*

11

*Mi garra es sagrada
hay hierbas por doquier
mi garra
hay hierbas por doquier.*

*Mi garra es sagrada
todo es sagrado
mi garra
todo es sagrado.*

Este ciclo de canciones para danza fue recopilado por Frances Densmore en 1918 (editado en el boletín de American Ethnology N^o 61). Aunque ha perdido, en mucho, su función mágico-social, todavía se canta entre los indios sioux de las reservaciones. Se canta, no sólo como un recuerdo, sino como cuando tememos en la noche y nos ponemos a silbar. (A. C.)

CON EL ANGEL ENTRE LOS DEDOS / CRISTINA GRAVES

Blanca Varela

CANTO VILLANO. Lima, Ediciones Arybalo, 1978.

Con la publicación de *Canto villano*, la obra poética de Blanca Varela alcanza un refinamiento estilístico y una claridad expresiva que revelan un largo y esmerado proceso, una labor de síntesis, de cristalización, de su filosofía y su lenguaje hasta el momento. El poema ya no reclama: revela y refleja. Se vuelve pregunta y respuesta simultáneas, tesis y antítesis enfrentadas en una dialéctica dinámica. A través de su intensidad vibrante, las esencias vitales se manifiestan en toda su ambivalencia. Dice Varela: "Creo que la poesía no reside en la cantidad sino en la intensidad. Es como trabajar a temperaturas muy altas que no te permiten resistir mucho tiempo en ellas. El poeta trabaja en zonas muy delicadas de la conciencia" (*La Prensa*, Lima, 10-set-1978).

El efecto del poema bien logrado se deja sentir también en las zonas "delicadas" de la conciencia del lector. Esto es particularmente perceptible en los poemas breves que integran la serie "Ojos de ver". Son como *haiku*, no sólo por lo formal, sino también por su gran sugestividad y resonancia. En su *The Way of Zen*, Alan Watts se refiere así a las cualidades del poema japonés corto: "En poesía el espacio vacío es un silencio circundante necesario para el poema de dos versos —un silencio de la mente donde no cabe el "pensar acerca de" el poema, sino más bien vivenciar la sensación que este evoca— tanto más fuerte cuanto más breve lo dicho (...)Un buen *haiku* es como un guijarro lanzado

al estanque que es la mente del lector, y que suscita asociaciones desde la riqueza de su propia memoria. Invita al oyente a participar (...) Pues el *haiku* percibe las cosas en su "mismidad" (Nueva York, Vintage Press, 1957. pp. 183-185). Los poemas de "Ojos de ver" comunican esta "mismidad" que es la esencia de una naturaleza, la sutil interdependencia en que los opuestos se entrelazan. La poeta reconoce el ser y el no ser, la luz y la sombra, la pregunta y la respuesta, como realidades interdependientes.

No sorprende, entonces, que estos poemas sean característicamente enigmáticos y evocativos. Cada uno es una flecha dirigida hacia el punto preciso y deseado para el contacto y la fusión, como se ve claramente en "Reja": "Cuál es la luz/cuál la sombra". La luz y la sombra existen como términos de un contraste: por intervención de la reja, su oposición y dependencia mutuas se evidencian. Se delinea un diseño perceptible por el ojo humano; luz y sombra adquieren sus distintas y propias presencias formales. No se ve la reja que crea las formas: su presencia se adivina por el efecto que produce. Apoyándose en una cuidadosa decantación verbal, la poeta comunica su percepción, cargada de significados: la conciencia y la existencia son intrínseca y necesariamente ambivalentes.

El poema es el eje sobre el cual los opuestos, en un proceso de fusión, se convierten en mecanismos fulminantes: "entre mis dedos/ardió el ángel". Retenida y encendida en el acto de creación, arde la llama poética, el divino mensajero. Para la conciencia lúcida y despierta, la realidad material pierde su capacidad de amenazar, de imponerse. Ya no se percibe como indiferente, inflexible, sino como sumisa a la misma ambigüedad y levedad que caracteriza la existencia humana: "y te rendimos diosa/el gran homenaje/el mayor asombro/el bostezo" ("A la realidad"). Despojada de su dignidad, la realidad, esa "diosa" se reduce al absurdo. Por la honesta apreciación y aceptación de su existencia ambigua, de su "identikit", la poeta se enfrenta a la muerte, al absurdo personal: "sí/la oscura materia/animada por tu mano/soy yo". En esta misma confrontación y admisión reside su triunfo definitivo.

En "El orden de las cosas", poema de su libro *Luz de día*, la persona poética nos habló de la "familiaridad con el oficio" necesaria para sostener un "punto móvil", el centro

de significado que hace al poema. Varela nos demuestra esta familiaridad en la condensación verbal de las imágenes de los poemas de "Ojos de ver". Su resonancia en la mente del lector refleja el compromiso que la poeta tiene con su "desesperación auténtica" y con el proceso poético. Se advierte la fuerza de una energía creativa que se ha ido acumulando y refinando a lo largo de su obra.

El último poema de esta serie lleva el nombre de Tapies, el pintor catalán. La obra de Tapies se caracteriza también por su función de índice, por el intento de señalar o evocar sutilmente el significado detrás de las formas. Sus obras son exigentes, incitantes; son "puertas" de la percepción que dan a una realidad que no es formal sino esencial. Basándose en el uso de las formas plásticas más comunes, el artista intenta descubrir, ilustrar la realidad: "como el mundo/ puerta entre la sombra y la luz/entre la vida y la muerte". Los cuadros de Tapies, como estos poemas de Varela, son búsquedas, confrontaciones, pasos, cuerdas vibrantes de la existencia y de la conciencia individuales: "El justo golpe/la mano la música de la mano/la rebusca en el fuego". El saber cantar, de hacer de la existencia un acto creativo, el hacer música, representa la redención de la empobrecida existencia humana. Hablando de *Canto villano*, Varela explica: "Si se mira el pequeño grabado que he escogido para la carátula se verá a un cojo con una jaula y una cajita de música. Ese personaje soy yo, me siento muy identificada con él (...). Bueno, todos cojeamos un poco, pero lo importante es que el individuo que cojea sepa cantar" (*La Prensa*, *Ibíd.*).

Estos son los mismos temas que se tratan en el poema que presta su nombre al libro: "y de pronto la vida/en mi plato de pobre/un magro trozo de celeste cerdo/aquí en mi plato". Gradualmente Varela aumenta la fuerza de su canto. Con la entonación de quien reconoce la insuficiencia, ella descubre la vida, 'el negro, indigerible milagro' sostenido por el cuerpo y por el terrible hambre del alma, de una existencia plena: "este hambre propio/existe/es la gana del alma/que es el cuerpo". Pero la persona poética, tarde o temprano, sólo consume su propia existencia y, por lo tanto, la existencia a través de la percepción del "otro". Este es el absurdo intrínseco del ser en el cual no existe nada más allá: ni eternidad ni divinidad, sólo el "cielo de carne" que envejece y muere: "no hay aquí/en este plato vacío/sino yo/de-

vorando mis ojos/y los tuyos". La persona poética se confiesa burlonamente ante la divinidad desenmascarada: "mea culpa ojo turbio/mea culpa negro bocado/ mea culpa divina náusea".

El proceso de desenmascaramiento culmina en "Crucifixión", poema en el cual se evoca la imagen de un Cristo huérfano, humillado, encarnación de un fraude, de una traición patente: "hecho a medias/un niño/un dios olvidadizo/lo deja sin corazón/.../ni una línea para asirse/ni un punto/ni una letra/ni una cagada de mosca/en donde reclinar la cabeza". No hay gloria alguna en esta imagen, ninguna promesa de redención ni de justificación. Nada, especialmente lo sagrado, aparece como sagrado en el proceso de desencubrimiento de la realidad.

En "Lady's Journal", la persona poética dentro de la intimidad del hogar, opta por conspirar para la perpetuación del engaño de la seguridad, de la inmortalidad, disimulando su visión crítica para no alterar la estabilidad aparente: "el café será eterno/y el sol eterno/si no te mueves/si no despiertas/si no volteas la página/en tu pequeña cocina/frente a mi ventana". Porque la casa, el hogar, representa la ilusión por excelencia de estabilidad y seguridad, y la mujer en particular se responsabiliza de mantener las apariencias de "normalidad" a pesar de su capacidad para "voltear la página", para ver el otro lado de las cosas. Ella ha de soñar la vida día tras día en su "paraíso" de apariencias para no destruir la ilusión de seguridad, de eternidad.

El acto de volverse para contemplar la prohibida, indecible verdad, es el "pecado" original humano, la ruptura inicial con lo divino, el ejercicio de la curiosidad proscrita por la cual fue condenada la mujer de Lot. Porque en este acto de deliberada autoconciencia se descubre la verdad. El hombre y la mujer están condenados a la humanidad, la mortalidad, y a la palabra que se arrastra en el intento de reunirse con el significado: "animal de sal/si vuelves la cabeza/en tu cuerpo/te convertirás/y tendrás nombre/y la palabra/reptando/será tu huella". La palabra, la herencia de la humanidad, debe funcionar como producto y fuente del significado. Pero, simultáneamente, representa la consagración de la realidad efímera. Por eso, tiene continuamente que buscar su origen, la experiencia de la cual ha sido abstraída y enajenada, su significado esencial.

La función de esta conciencia, la ironía y la ambivalencia de la voz de la poeta, siguen aumentando. Varela cultiva la violencia de la palabra contra el mundo, contra el individuo, y contra sí misma, en el intento de trascender la ilusión formal engañosa que detiene la vista, que prohíbe la penetración, la visión incisiva: "vieja artifice/ve lo que has hecho de la mentira/otro día". El premio por la perseverancia en esta empresa es una verdad terriblemente real, como lo expresa Varela en su propio "Curriculum vitae".

Sin embargo, la asunción de la oscuridad y la desesperación como realidades que definen al ser, implica una posibilidad mayor de afirmación conciente de la existencia personal, como puede apreciarse en "Monsieur Monod no sabe cantar". Aquí, en vez de ser interior, introspectiva, la voz del poeta se dirige hacia afuera. Esta actitud es importante porque representa una integración de las múltiples personas poéticas en una sola voz. La persona poética reconoce el silencio del cosmos, del vacío, como la fuente de su ser ilusorio: "hablo por la boca pintada del silencio". Pero persiste en buscar la cualidad de existencia en la cual todo fenómeno, visto en su ambivalencia esencial, le servirá para ver más allá de la muralla de apariencias, "por todas las puertas mal cerradas".

Una vez abiertas estas puertas, la noche, la oscuridad, se precipita; la realidad toma su verdadera proporción, se reconoce "el arrastrado paso/de la vida a la muerte". Las fórmulas convencionales, la fe, ya no pueden convencer al desvelado porque, una vez reconocida, esta presencia se percibe en todas —hasta en las más insignificantes e inesperadas— formas de la realidad material: "un cuesco de zancudo un torrente de plumas/una tempestad en un vaso de vino/un tango". El ordenar la percepción altera la calidad de la existencia personal. Por su re-conocimiento de lo absurdo, la vida individual pierde su significancia, hasta que llega a ser percibida como vivida al revés, cada vez más opaca, sin forma, tenue. Esta conciencia impide la espontaneidad, y el deseo de participar en la decepción: "ya no sabes/si eres o te haces el vivo/o el muerto".

Pero a pesar de que la persona poética no se satisface con "la vida perdurable", con la ilusión de la permanencia, ella reconoce que de alguna manera es necesario sostener esa creencia general para hacer posible la existencia huma-

na: "y siempre la patita de cangrejo atrapada/en la trampa del ser/o del no ser/o de no quiero esto sino lo otro/tú sabes/ esas cosas que nos suceden/y que deben olvidarse para que existan/verbigracia la mano con alas/y sin mano". Porque la vida es una red de circunstancias en la cual el individuo, críticamente o no, debe participar o dejar de existir:

tú sabes
 la pasión la obsesión
 la poesía la prosa
 el sexo el éxito
 o viceversa

la existencia personal se realiza dentro de este "vacío congénito", dentro de este contexto de oposición, insignificancia y pérdida. La salvación individual, y de la humanidad, reside en la capacidad de llenar el vacío con el acto creativo de la existencia.

El cambio de voz poética y de expresión personal, que resulta del proceso de confrontación y realización, se nota particularmente en el poema "Media voz". Aquí Varela habla quedo, con el tono seguro de la persona que, convencida de la validez de su afirmación y de la humildad que esta implica, sabe que no tiene que levantar la voz. Hay un notable aire de reconciliación en este poema: "acepto el duelo/y la fiesta/no he llegado/no llegaré jamás". La deseada respuesta no existe, o por lo menos no está a su alcance. La pregunta, ejemplificada en la oposición entre el duelo y la fiesta, tiene que ser, en sí, la respuesta. La validez del poema como centro, puente y presencia sigue intacta: "en el centro de todo está el poema/intacto sol/ineludible noche". En su relación y compromiso con el poema, se manifiesta el personal proceso de realización de la poeta: "todo para decir/que alguna vez estuve/atenta desarmada/sola/casi en la muerte/casi en el fuego".

Pero es en el último poema de este libro, "Camino a Babel", donde se concentra toda la fuerza de honestidad y la idea acumulada en la experiencia, la reafirmada seguridad en el rumbo de la poeta. En 'Camino a Babel', dice Varela, "ya estoy gritando". Es una crónica, dividida en siete etapas, de una exploración interior, de una aventura personal cuya fuerza acumulada no podría expresarse de otra forma: un grito

que es una afirmación individual dentro de la confusión de Babel.

En la primera parte, la poeta describe su alma insatisfecha, humillada, "que anduvo por las ciudades/vestida de perro y de hombre/un alma de gahnápiro", y su destino de "pájaro errante" que convive con la catástrofe y el desorden. Ella misma es la encarnación de la dualidad, de la conciencia abandonada dentro de la "orfandad amorosa" que es la existencia humana: "hiel áurea amarga conciencia ausencia/automática de dios inminencia de la mirada/extraña y delimitadora". El cuerpo, la encarnación particular del ser es el punto de referencia desde el cual el individuo intenta abarcar la totalidad de las cosas: "cuerpo orilla de todo cuerpo". El alma inimitable y única de la poeta, el mar de su conciencia, es sorprendida dentro de este cuerpo: "y la carne dormida/sobresaltada/mar perseguido mar aprisionado mar calzado".

Dentro de un crescendo de autodescubrimiento que se precipita a través de este poema, la poeta expone su ciclo personal como si fuera una guía, una fórmula, que es el resultado de una experiencia y puede servir de ejemplo:

ergo

- 1 detén la barca florida
- 2 hunde tu mano en la corriente
- 3 pregúntate a ti mismo
- 4 responde por los otros
- 5 muestra tu pecho
- 6 da de tu mar al sediento
- 7 olvida

amén

Poderosa y concisa exposición del proceso personal que ha sido realizado y trazado a través del desarrollo de la expresión poética vareliana, ahora condensada en un "amén" que es la suma de innumerables presencias. Más adelante en el poema, esta presencia poética reasume su lugar en la tierra: "Pero sucede que llegó la primavera y decidimos echar abajo/techos y paredes sitio sitio para el cielo para sus desig-nios/dormimos con los animales a campo raso juntos el uno sobre/el otro el uno en el otro./Soledad infinita del amor bajo toda luz". Otra vez el poema nos hace presente la tremenda

ironía de nuestra existencia: el amor que une a los seres, que les permite vivir, no es otra cosa que el recuerdo de una separación, una soledad infinita, que es la condición humana. La persona poética aprende, frente a esto, a rendir a la existencia lo que esta le exige, y reconoce la necesidad de un cierto orden, la necesidad de prestarse, por lo menos aparentemente, a las convenciones establecidas contra el caos: "la casa estaba intacta ordenada por sus/fantasmas habituales./el padre en el sitio del padre la madre en/el sitio de la madre y el caos bullendo en/la blanca y rajada sopera familiar hasta/nuevo mandato".

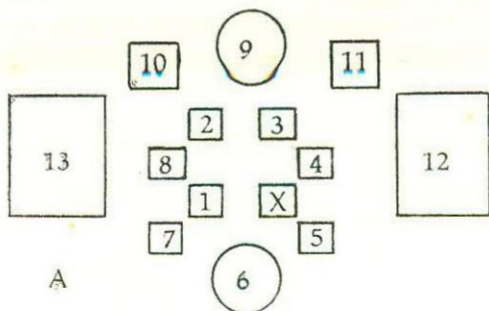
Esta actitud se expresa primero de parte de la mujer-madre, y luego de parte de la poeta. La persona poética, reconciliada, reconoce que es necesario olvidarse, hacer el intento de existir en el instante, aceptando todo lo que le ofrece la vida. Pero esta reconciliación es el resultado directo de un proceso crítico, de un impulso y una necesidad, que no dejan de funcionar en ella: "que a veces/me despierta una mirada/que ávidamente se traga la oscuridad". Porque no cesa el deseo de algo más, la visión poética que se niega a aceptar el engaño y prefiere la angustia de la mirada crítica: "Y que nosotros/los poetas los amnésicos los tristes/los sobrevivientes de la vida/no caemos tan fácilmente en la trampa/y que/pasado presente y futuro/son nuestro cuerpo/una cruz sin el éxtasis gratificante del calvario/y que no hay otra salida/sino la puerta de escape que nos entrega/a la enloquecedora jauría de nuestros sueños/nosotros o ellos".

Antes de llegar a la confrontación final dentro del poema, la autora se detiene para enfocar la irrupción constante de la experiencia en el pensamiento: la necesidad de participar en la vida, de examinarla y evaluarla, de cumplir "cualquier necesidad física al aire libre/cigarrillos abandono y goma de mascar". El ciclo es a la vez completo y en proceso de continua realización. Porque de nuevo, en la plenitud de la negación, la persona poética tiene que reasumir lo que resta: "harta de timo y de milagros/de ensayar el trapecio hasta la parálisis/de la iniciación de cada día/de haberte tragado el sapo con la sopa/el sapo de la náusea pura/y el sapo de la náusea práctica/et alors./ya no te queda nada/ de los dones de las hadas/sino tu hipo melancólico/y tu ombligo pequeño y negro/que todavía no se borra/centro del mundo centro del caos y de la eternidad/.../y tu lengua de mil traiciones/ce-

rrada y dulcísima/como un dátil o una aceituna". Esta es la herencia de la poeta, su premio, la fuente de su canto villano: "como en las coplas de los ciegos/hay un relente obcecado de eternidad y miseria".

A lo largo de su producción poética, Varela ha ido desarrollando una sugerente intensidad, una honestidad en la expresión y las imágenes, a lo cual se añaden un refinamiento y una profundidad cada vez mayores. Su intento de desmascarar la realidad y el lenguaje nos presenta revelaciones cada vez más claras, así como renovadas presencias. Ella construye una espiral de significados que repetidamente nos devuelven a la misma conciencia, pero siempre a más altos niveles de percepción e imaginaria; niveles más refinados y más verdaderos por lo tanto. En la conclusión de "Camino a Babel" —que es la de *Canto villano*— se evoca muy claramente este proceso dentro de la conciencia de la persona poética que invoca su *mantra*, la cuerda más íntima y verdadera de su ser, para que la sostenga frente al terrible destino del que siente que, cueste lo que cueste, debe asumir el combate contra la limitación, debe liberar las posibilidades de plena existencia y emprender la asunción de la realidad: "ayúdame mantra purísima/divinidad del esófago y el piloro./si golpeas infinitas veces tu cabeza/contra lo imposible/eres el imposible/el otro lado/el que llega/el que parte/ el que entiende lo indecible/el santo del desierto que se traga la lengua/el que vuelve a nacer forzando a la madre/de su madre/el nadador contra la corriente/el que asciende de mar a río/de río a cielo/de cielo a luz/de luz a/nada".

PRESENCIAS E INFLUENCIAS: CUATRO CONSTELACIONES



A

El modelo de los 'mapas' de las páginas siguientes fue ideado por el poeta Robert Duncan en 1958, cuando dirigía su Taller de Técnicas Poéticas Básicas. Su intención original fue, pues, didáctica: ayudar a que sus jóvenes discípulos cobraran conciencia de la 'constelación cultural' en la que se ubicaban. **Hueso húmero** ha acudido a cuatro poetas en pleno ejercicio de su actividad —integrantes de promociones diversas— para ofrecer con sus respuestas, elementos para una cala de nuevo tipo en el debate de las presencias y las influencias en la poesía peruana. Las constelaciones que entregan Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bende-zú, Antonio Cisneros y Enrique Verástegui complementan las visiones de la crítica sobre sus obras, sobre todo en el caso de aquellos poetas que son, además, estudiosos de la poesía.

En esta misma página reproducimos el 'mapa' que se les presentó a esos poetas. Los números que en él figuran representan más una pauta de orden, una secuencia, que prioridades en la selección de las referencias. El criterio predominante es el espacial, con las áreas de las referencias creciendo a medida que se alejan, haciéndose genéricas hasta abarcar ciudades y aún países, como en la 'constelación' de Bende-zú. Los rectángulos permiten apreciar no sólo las influencias —en algunos casos no necesariamente éstas— sino también la manera como se ubica cada poeta dentro de un conjunto de fenómenos culturales, históricos y políticos, y de personas y lugares.

Arte contemporáneo

Costa
del
Perú

Textiles
precolombinos
(arqueología)

Música de
jazz (años 50)
y contempo-
ránea

Místicos
castellanos

Leautremont

Roma

Joyce

(años '40)
Rilke

JORGE
EDUARDO
EIELSON

Viajes
entre
países/
Mar
Natación

Rimbaud

Budismo zen

Ciencia-Ficción

UNMSM

Mercedes
Ramos-Oliveira

Jimmie
Yancey

Malevic

Rimbaud

Dino
Campana

El
Perú

Baudelaire

Manrique
Góngora

Dante

FRANCISCO
BENDEZU

Lima

Jazz

Partido Comunista
Peruano

UNMSM

Cristianismo

Bacon
Csotnuary
Chirico
Neo realismo
Free cinema

Freud
Sartre
J. M. Arguedas
Fanon

Che Guevara
Cuba
Guerrillas
Hippies
Pop
Trotsky
Años 60
Londres
Mao
Universidad
Vietnam

Biblia
San Juan
Quevedo
Horacio
Poetas Tang
Cavafis
Brecht

Ayacucho
Folk. andes
Crónicas
Lit. oral
Cusco

Padres
La Compañía
La soledad

Lowell
Eliot
Pound
Yeats
Williams
Cummings
Stevens

Mujer
Hijos
Amigos

Escepticismo

ANTONIO
CISNEROS

El Bosco
Bruhegel
Uccello
Barroco
Tiras cómicas

Poetas peruanos
queridos
Desierto
Océano
Lima
Folk criollo
Fútbol
Grandes ciudades

Marxismo

UNMSM

El grado cero
de la escritura

The naked lunch
& textos de (+
lucha por salvar
a) Ulrike Meinhof

Mantra: Stock-
hausen

L'inconcient
maquinique +
La caída de
San Petersburgo

Cantos
pisanos

PC/PCC

7 ensayos de
J. C. Mariáte-
gui

Poesías es-
cogidas; Egu-
ren, Intrad.
de J. C. Mariá-
tegui

Antología ge-
neral de la
poesía peruana
A. Romualdo,
S. Salazar B.

Pinturas
de Francis
Bacon +
Máquinas
de guerra:
Matta

Suicidio
de J. M.
Arguedas

ENRIQUE
VERASTEGUI

Gagarin &
El canto de amor
de J. Alfred
Prufrock

Asistir a un mitin
del PC para ver a
Gustavo Valcárcel
(Cañete, 1966)

UNRISM

BIBLIOGRAFÍAS / LA LITERATURA PERUANA EN CUADERNOS AMERICANOS (MEXICO, 1942-1979)

1. Acosta, Tomás. *Palma y la historia*. Año XII. Vol. LXVII. No. 1. Enero-Febrero de 1953, pp. [211]-213.
2. Alegría, Ciro. *El César Vallejo que yo conocí*. Año III. Vol. XVIII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1944, pp. [175]-191. Recogido en su *Mucha suerte con harto palo; memorias*. Ordenamiento, prólogo y notas de Dora Varona (Buenos Aires, Editorial Losada, 1976, pp. 29-43).
3. Alegría, Ciro. *Muerte del cabo Cheo López*. Año XVII. Vol. XCVIII. N° 1. Enero-Febrero de 1958, pp. [237]-238. Recogido en su *Duelo de caballeros (Cuentos y relatos)*. Lima, Populibros Peruanos, 1963, pp. [69]-73. Véase también: 2ª ed.: Buenos Aires, Editorial Losada, 1965, pp. 61-63; y 3ª ed.: Lima, Ediciones Populares Ultra, 1970, pp. 65-67.
4. Alvarez, Gilda de. *Estampas peruanas. El avaro*. Año XXXVI. Vol. CCXI. No. 2. Marzo-Abril de 1977, pp. [236]-259.
5. Angeles Caballero, César Augusto. *Túpac Amaru y Micaela Bastidas*. Año XXXIII. Vol. CXCIII. No. 2. Marzo-Abril de 1974, pp. [140]-159.

Contiene: I. Túpac Amaru en la literatura peruana. 1º El "Ciclo de Túpac Amaru". 2º Túpac Amaru: fuente republicana de honda poesía social. a) De los nombres del héroe redivivo. b) Actitudes reivindicacionista.— II. Heroísmo revolucionario de Micaela Bastidas. 1º Alta personalidad. 2º Obra múltiple. a) Consejería guerrera. b) Administración y aprovisionamiento bélico. c) Reclutamiento de tropas. d) Insinuación de ciertas actitudes tácticas. 3º Polémica sobre la toma del Cuzco. 4º Epistolario vital. 5º Micaela Bastidas en la poesía peruana. 6º Grandiosidad holocáustica.

6. Arciniega, Rosa. *Flora Tristán, la precursora*. Año VII. Vol. XLII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1948, pp. [190]-202.
7. Arciniega, Rosa. *La prohibición de libros en América*. Año XIV. Vol. LXXXIV. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1955, pp. [197]-204.
8. Arciniega, Rosa. *La literatura hispanoamericana vista hace 59 años. (Para la historia de un progreso cultural)*. Año XVI. Vol. XCII. N° 2. Marzo-Abril de 1957, pp. [175]-180.
Referencias al Perú.
9. Arciniegas, Germán. *González Prada, Mariátegui, Haya de la Torre. Tres momentos de una sola vida*. Año XVI. Vol. XCIII. N° 3. Mayo-Junio de 1957, pp. [203]-211.
"Estas notas están inspiradas en la lectura de la obra, aún en manuscrito, de Eugenio Rodríguez, y se publicarán como su introducción". Véase: *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre*. México, Ediciones de Andrea, 1957.
10. Bary, David. *Sobre la "Oda a Juan Tarrea"*. Año XXVII. Vol. CLIX. N° 4. Julio-Agosto de 1968, pp. [197]-214.
De Pablo Neruda.
Contiene: Origen inmediato del poema.— Las dos metáforas.— Larrea y el mito de América.— La colección Larrea. —La uña de Euskadi.— Vallejo.— Por lo alto y lo bajo.— Breve teoría del asesinato político.— El boomerang.— Textos de Juan Larrea consultados para este estudio.
11. Bataillon, Marcel. *Introducción a Concolorcorvo y a su itinerario de Buenos Aires a Lima*. Año XIX. Vol. CXI. N° 4. Julio-Agosto de 1960, pp. [197]-216.
Publicado también en *Letras Lima*, N° 65, Segundo semestre de 1960, pp. [91]-110. Este texto ha sido incluido como "Introduction" a la edición francesa del *Lazarillo de ciegos caminantes* (Paris, Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine, 1961, pp. [1]-17).
12. Camurati, Mireya. *Apartamiento de Dios y asunción del Hombre en 'Trilce' y 'Los heraldos negros'*. Año XXX. Vol. CLXXVI. N° 3. Mayo-Junio de 1971, pp. [195]-209.
13. Castro Arenas, Mario. *Algunos rasgos estilísticos de la poesía de César Vallejo*. Año XXVII. Vol. CLX. N° 5. Septiembre-Octubre de 1968, pp. [189]-212.
Reimpreso de su *De Palma a Vallejo* (Lima, Populibros Peruanos, 1964, pp. 7-39).
Contiene: La construcción paralelística de tipo anafórico.— Oxímoron, catacresis y antítesis.— El estilo enumerativo en Vallejo.— Conclusiones

14. Castro Klarén, Sara. *Las fuentes del narrador en 'Los ríos profundos'*. Año XXX. Vol. CLXXV. Nº 2. Marzo-Abril de 1971, pp. [230]-328.
15. Cirre, José Antonio. *Leonard y los libros del Conquistador*. Año XIII. Vol. LXXVI. Nº 5. Septiembre-October de 1954, pp. [213]-217.
Reseña a *Los libros del Conquistador* de Irving Albert Leonard (México, Fondo de Cultura Económica, 1953).
16. Correa, Gustavo. *El nacionalismo cultural en la literatura hispanoamericana*. Año XVII. Vol. XCVIII. Nº 2. Marzo-Abril de 1958, pp. [225]-236.
Referencias al indigenismo literario peruano.
17. Cossío del Pomar, Felipe. *Prosa menuda*. Año I. Vol. IV. Nº 4. Julio-Agosto de 1942, pp. [170]-172.
Reseña al libro de Manuel González Prada, publicado póstumamente por su hijo Alfredo (Buenos Aires, Editorial Imán, 1941).
18. Cossío del Pomar, Felipe. *Con César Vallejo en la otra orilla*. Año XXXII. Vol. CLXXXVIII. Nº 3. Mayo-Junio de 1973, pp. [199]-205.
19. Coulson, Graciela. *Los cuentos de Ribeyro. Primer encuentro*. Año XXXIII. Vol. CXCIV. Nº 4. Julio-Agosto de 1974, pp. [220]-226.
Reseña a *La palabra del mudo; cuentos 52/72* de Julio Ramón Ribeyro (Lima, Milla Batres Editorial, 1973; 2v.).
20. Coulthard, George Robert. *El mito indígena en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Año XXVII. Vol. CLVI. Nº 1. Enero-Febrero de 1968, pp. [164]-173.
Referencias al Perú.
21. Cox, Carlos Manuel. *La agonía del Inca Garcilaso*. Año XVII. Vol. C. Nº 100. Julio-Agosto-Setiembre-October de 1958, pp. [358]-364.
22. Cúneo, Dardo. *El realismo imaginero*. Año VI. Vol. XXXII. Nº 2. Marzo-Abril de 1947, pp. [245]-353.
Referencia al *Lazarillo de ciegos caminantes* de Concolorcorvo.
23. Cúneo, Dardo. *Nota sobre José Carlos Mariátegui*. Año XXV. Vol. CXLVIII. Nº 5. Septiembre-October de 1966, pp. [163]-168.
24. Chang-Rodríguez, Raquel. *Apuntes sobre la sociedad y literatura hispanoamericana en el siglo XVII*. Año XXXIV. Vol. CXCIV. Nº 4. Julio-Agosto de 1974, pp. [131]-144.
Referencia a *La Cristiada* de Fray Diego de Hojeda.
25. Díaz, Filiberto. *Mariátegui y los 'Siete ensayos': Un estudio y comentario*. Año XXIX. Vol. CLXX. Nº 3. Mayo-Junio de 1970, pp. [152]-163.

- Contiene:* José Carlos Mariátegui: datos biográficos.— Esquema de la evolución económica.— El problema del indio.— El problema de la tierra.— El proceso de la instrucción pública.— El factor religioso.— Regionalismo y centralismo.— El proceso de la literatura.— Algunas conclusiones.— Bibliografía.
26. Díaz Rozzotto, Jaime. *Ponencia sobre negritud e indigenismo. 'Ritmo y tiempo'*. Año XXXIII. Vol. CXCVII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1974, pp. [31]-42.
Referencias al Perú.
27. Durand, José. *El Inca Garcilaso, historiador apasionado*. Año IX. Vol. LII. N° 4. Julio-Agosto de 1950, pp. [153]-168.
Recogido en su *El Inca Garcilaso, clásico de América* (México, Secretaría de Educación Pública, 1976, pp. 11-31).
28. Durand, José. *La idea de la honra en el Inca Garcilaso*. Año X. Vol. LX. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1951, pp. [194]-213.
Reimpreso en *Panorama* (Washington, N° 1, 1952, pp. 67-83), y en su *Op. cit.*, pp. 88-114.
Contiene: Honra-nobleza.— Honra-fama-virtud.— Honra-rey.— El rey de Indias.— Observaciones finales.
29. Durand, José. *La cita. (Piccolo divertimento)*. Año XX. Vol. CXVIII. N° 5. Septiembre-October de 1961, pp. [263]-269.
30. Durand, José. *Juegos ecuestres en el Inca Garcilaso*. Año XXXII. Vol. CLXXXVII. N° 2. Marzo-Abril de 1973, pp. [159]-181.
Contiene: Jinetes y bridones.— Justas, torneos y sortija.— Juegos de cañas.— Prudencia: los toros.— Alcanciazos y carrera pública.
31. Florián, Mario. *La épica inkaika (Fragmento)*. Año XXXVI. Vol. CCX. N° 1. Enero-Febrero de 1977, pp. [131]-141.
Contiene: Ciclos u horizontes épicos.— Creación y destrucción.— Otros cantos épicos populares.
32. Gottlieb, Marlene. *La Guerra Civil Española en la poesía de Pablo Neruda y César Vallejo*. Año XXVI. Vol. CLIV. N° 5. Septiembre-October de 1967, pp. [189]-200.
33. Hamilton, Carlos D. *La novela actual de Hispanoamérica*. Año XXXII. Vol. CLXXXVII. N° 2. Marzo-Abril de 1973, pp. [223]-251.
Incluye: "José María Arguedas. Perú. 1911-1971": pp. 249-251.
34. Iturriaga, José E. *Un gran escritor político del Perú*. Año III. Vol. XIV. N° 2. Marzo-Abril de 1944, pp. [178]-183.
Reseña a la segunda edición de *Bajo el oprobio*, de Manuel González Prada (México, Secretaría de Educación Pública. 1943).

35. Lacosta, Francisco C. *El teatro misionero en la América hispana*. Año XXIV. Vol. CXLII. Nº 5. Septiembre-Octubre de 1965, pp. [171]-178.
Referencia al teatro colonial peruano.
36. Larrea, Juan. *Conmemoración de César Vallejo (+ 15 de abril de 1938)*. Año I. Vol. II. Nº 2. Marzo-Abril de 1942, pp. [209]-214.
Ilustrado con *César Vallejo muerto*, por Picasso. Dibujo sobre estencil.
37. León de Vivero, Fernando. *Indios... ¡no ponchos...!* Año XI. Vol. LXV. Nº 5. Septiembre-Octubre de 1952, pp. [255]-264.
Recogido en su *Aquí, en el Perú...* (*Cuentos y relatos*). Algo, que, también, es historia (Lima, Editorial-Imprenta "Amauta", 1970, pp. 43-57).
38. León de Vivero, Fernando. *La justicia del Varayoc*. Año XII. Vol. LXVII. Nº 1. Enero-Febrero de 1953, pp. [285]-291.
Recogido en su *Op. cit.*, pp. 125-135.
39. León de Vivero, Fernando. *"El shushupe también blanquea el cabello"*. Año XIII. Vol. LXVIII. Nº 6. Noviembre-Diciembre de 1954, pp. [287]-291.
Recogido en su *Op. cit.*, pp. 15-20.
40. León de Vivero, Fernando. *"El santito no quiere a los gringos..."*. Año XVI. Vol. XCI. Nº 1. Enero-Febrero de 1957, pp. [256]-264.
Recogido en su *Op. cit.*, pp. 31-42.
41. León de Vivero, Fernando. *La respuesta de 'La Pitito...'* Año XIX. Vol. CVIII. Nº 1. Enero-Febrero de 1960, pp. [278]-281.
Recogido en su *Op. cit.*, pp. [1]-[6].
42. Lora Risco, Alejandro. *Introducción a la poesía de César Vallejo*. Año XIX. Vol. CXI. Nº 4. Julio-Agosto de 1960, pp. [261]-277.
43. Mead, Robert .G, Jr. *Aspectos del espacio y el tiempo en 'La casa verde' y 'Cien años de soledad'*, Año XXX. Vol. CLXXIX. Nº 6. Noviembre-Diciembre de 1971, pp. [240]-244.
44. Mead, Robert .G, Jr. *Mariano Picón Salas y otras voces de protesta en el moderno ensayo hispanoamericano*. Año XXIV. Vol. CCII. Nº 5. Septiembre-Octubre de 1975, pp. 97-108.
Incluye a Mario Vargas Llosa: pp. 104-106.
45. Mead, Robert G., Jr. *Recordación de Manuel González Prada*. Año XXXVII. Vol. CCXX. Nº 5. Septiembre-Octubre de 1978, pp. [242]-247.
46. Mejía Valera, Manuel. *Novelistas latinoamericanos*. Año XXXII. Vol. CLXXXIX. Nº 4. Julio-Agosto de 1973, pp. [218]-224
Comentario amplio, entre otros, a *Los juegos verdaderos*, novela de Edmundo de los Ríos.

47. Mejía Valera, Manuel. *Siempre a lo desconocido*. Año XXXIV. Vol. CXCIX. Nº 2. Marzo-Abril de 1975, pp. [223]-229.
Sobre José María Eguren.
48. Meneses, Porfirio. *Los hombres y ella*. Año XXXII. Vol. CLXXXIX. Nº 4. Julio-Agosto de 1973, pp. [247]-253.
Cuento.
49. Monterde, Francisco. 'La literatura peruana'. Año XI. Vol. LXII. Nº 2. Enero-Abril de 1952, pp. [297]-303.
Reseña a *La literatura peruana; derrotero para una historia espiritual del Perú* de Luis Alberto Sánchez Buenos Aires, Editorial Guaranía, 1950-1951. 6 t.
50. Neale-Silva, Eduardo. *Poesía y política en un poema de César Vallejo, 'Trilce XXXVIII'*. Año XXVIII. Vol. CLXV. Nº 4. Julio-Agosto de 1969, pp. 184-197.
51. Núñez, Estuardo. *Herman Melville en la América Latina*. Año XII. Vol. LXVIII. Nº 2. Marzo-Abril de 1953, pp. [209]-221.
Contiene: Melville, viajero ejemplar.— La vivencia del Pacífico y la América Latina.— Melville y sus relatos latinoamericanos.— Benito Cereno y el capitán Amasa Délano.— La ficción de sereno.— El enigma del barco español y la verdadera historia.— El relato primitivo y la obra de arte.— Melville y Lima.— Los viajeros que crean y los viajeros que incitan.— Délano, un buen vecino.— Délano, autor y viajero.— Délano en Lima.— Délano, persona y personaje, autor y protagonista.
52. Núñez, Estuardo. *El poeta Chocano en Nueva York*. Año XIII. Vol. LXXV. Nº 3. Mayo-Junio de 1954, pp. [292]-298.
Publicado anteriormente en *Cultura Peruana* (Lima, Año XIV, Vol. XIV, Nº 70, Abril de 1954, pp. [22-23 y 56]).
53. Núñez, Estuardo. *Un desconocido traductor americano de Petrarca*. Año XVI. XCV. Nº 5. Septiembre-Octubre de 1957, pp. [248]-256.
Clemente Althaus.
54. Núñez, Estuardo. *Silencio y sonido en la obra poética de José María Eguren*. Año XVII. Vol. XCIX. Nº 3. Mayo-Junio de 1958, pp. [236]-251.
Contiene: Sonido real y sonido formal.— Lírica del silencio.— Musicalidad metafísica.— Imágenes musicales asordinas.— Onomatopeyas.— Sinestesias.— Contrapunto de silencio y melopeya. Recogido en su *José María Eguren* (Lima. Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1964, pp. [76]-96.
55. Núñez, Estuardo. *El primer traductor de Petrarca y Camoens en América*. Año XVIII. Vol. CII. Nº 1. Enero-Febrero de 1959, pp. [234]-242.
Enrique Garcés.
Contiene: La vida errante del buscador de minas.— El anima-

- dor literario.— Estimativa de su obra de traductor.— La obra propia.
56. Núñez, Estuardo. *El Amazonas en el afán científico de los viajeros Herndon y Gibbon...* Año XIX. Vol. CXIII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1960, pp. [188]-202.
Contiene: Marineros en tierra adentro.— Los libros perdurables.— Resonancia inmediata de los relatos.— La figura heroica y perdurable de Herndon.— Herndon y Gibbon en la imaginación creadora de Mark Twain.
57. Núñez, Estuardo. *El magisterio de José Joaquín de Mora en la América del Sur.* Año XX. Vol. CXVIII. N° 5. Septiembre-October de 1961, pp. [167]-177.
Contiene: Mora en Lima.— Mora y Santa Cruz.— Sun influjo literario.— El impacto de América en la obra de Mora.
58. Núñez, Estuardo. *La perspectiva centenaria de un insigne americanista: J. J. von Tschudi.* Año XXIII. Vol. CXXXIII. N° 2. Marzo-Abril de 1964, pp. [176]-187.
Contiene: La primera experiencia.— Los recorridos peruanos y el afán naturalista.— Su segunda experiencia peruana y sudamericana.— El tercer viaje sudamericano.— Ultimos trabajos: la vocación lingüística.— Bibliografía americanista de Tschudi.
59. Núñez, Estuardo. *José Carlos Mariátegui y su experiencia italiana.* Año XXIII. Vol. CXXXVII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1964, pp. [179]-197.
 Reimpreso como "Prólogo" a las *Cartas de Italia* de José Carlos Mariátegui (Lima, Biblioteca Amauta, 1969, pp. [9]-34).
Contiene: La cultura italiana en el Perú del siglo XX.— Orígenes del italianismo en Mariátegui.— La evolución espiritual de Mariátegui.— El viaje a Europa.— La experiencia italiana.— Estimativa de las *Cartas de Italia*.— Italianismo y europeísmo.
60. Núñez, Estuardo. *Escolios a don Pedro Peralta.* Año XXIV. Vol. CLII. N° 5. Septiembre-October de 1965, pp. [179]-189.
 Reimpreso, con variantes, de *Letras* (Lima, Año XXVI, Nos. 72-73, 1° y 2° semestres de 1964, pp. 86-98 —aquí se publicó con el título de "Notas a la obra de don Pedro de Peralta"); en *Homenaje a Peralta* (Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964, pp. 21-33; y recogido en su *Imagen del mundo en la literatura peruana* un fragmento titulado: "El no viajar de Peralta" (México, Fondo de Cultura Económica, 1971, pp. 38-39).
Contiene: Las facetas múltiples.— La fama aviesa de Peralta.— El no viajar de Peralta.— Peralta ensayista.— Poliglotía, aspiración o liberación.
61. Orrego, Antenor. *César Vallejo, el poeta del solecismo.* Año XVI. Vol. XCI. N° 1. Enero-Febrero de 1957, pp. [209]-216.

62. Ortega, Julio. *La poesía peruana actual*. Año XXVII. Vol. CLVI. N° 1. Enero-Febrero de 1968, pp. [191]-200.
Contiene: Javier Sologuren.— Washington Delgado.— Carlos Germán Belli.— Pablo Guevara.— Cecilia Bustamante.— Antonio Cisneros.— Luis Enrique Tord.— Marco Martos.— Rodolfo Hinostroza.
63. Peñuelas, Marcelino C. *Whitman y Chocano. Unas notas*. Año XV. Vol. LXXXIX. N° 5. Septiembre-Octubre de 1956, pp. [223]-231.
64. Podestá A., Bruno. *Manuel González Prada: apuntes para una sociología de la literatura peruana*. Año XXXII. Vol. CXC. N° 5. Septiembre-Octubre de 1973, pp. [96]-112.
Contiene: El primer ambiente.— El Perú de entonces (1948-1868.— Valparaíso.— El Seminario de Santo Toribio.— Mala.— La guerra con Chile.— Del Círculo Literario a la Unión Nacional.— ¿El "retiro" como respuesta?— El politeama.— El choque generacional: la enemistad con Palma.— Europa.— La Biblioteca Nacional.
65. Portuondo, José Antonio. *"Periodos" y "generaciones" en la historiografía literaria hispanoamericana*. Año VII. Vol. XXXIX. N° 3. Mayo-Junio de 1948, pp. [231]-252.
 Referencia a la *Breve historia de la literatura americana (Desde los orígenes hasta 1936)* de Luis Alberto Sánchez (Santiago de Chile, Ercilla, 1937) "Tampoco significa progreso alguno la *Breve...*, en cuya "Advertencia" preliminar confiesa su autor la adopción de los ya superados métodos positivistas de Taine y Brunetière".
66. Puga, Mario A. *Tu cuerpo y mi esperanza*. Año VIII. Vol. XLVIII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1949, pp. [244]-246.
 Poesía.
67. Rama, Angel. *El área cultural andina (Hispanismo, mesticismo, indigenismo)*. Año XXXIII. Vol. CXCVII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1974, pp. [136]-173.
 Referencias al Perú.
Contiene: 1. El área cultural andina.— 2. Indigenismo del mesticismo.— Regionalismo y cultura.
68. Rama, Carlos M. *Flora Tristán en América del Sur*. Año XXXVI. Vol. CCXIV. N° 5. Setiembre-Octubre de 1977, pp. [159]-168.
69. Redacción de *Cuadernos Americanos. Florida del Inca*. Año XVI. Vol. XCI. N° 1. Enero-Febrero de 1957, pp. 270-271.
 Reseña a *La Florida del Inca*, del Inca Garcilaso de la Vega (México, Fondo de Cultura Económica, 1956).
70. Rens, Ivo. *El suicidio de Arguedas. Ensayo psico-político*. Año XXXV. Vol. CCVII. N° 4. Julio-Agosto de 1976, pp. [79]-127.

Contiene: Prólogo.— *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Diario íntimo y novela.— Intento de interpretación psicológica de Arguedas a través de su último libro.— Bibliografía selecta sobre Arguedas.

71. Rodríguez-Peralta, Phyllis. *Vargas Llosa: su presentación de personajes femeninos en el ambiente de Lima*. Año XXXVIII. Vol. CCXXIII. N° 2. Marzo-Abril de 1979, pp. [220]-234.
72. Romero, Fernando. *Los negros que yo vi*. Año VIII. Vol. XLIV. N° 2. Marzo-Abril de 1949, pp. [31]-52.
Sobre una visita a los Estados Unidos de Norteamérica.
73. Salas, Teresa C. y Richards, Henry J. *Nicomedes Santa Cruz y la poesía de su conciencia de negritud*. Año XXXIV. Vol. CCII. N° 5. Septiembre-October de 1975, pp. [182]-199.
74. Sánchez, Luis Alberto. *González Prada, olvidado precursor del modernismo*. Año XII. Vol. LXXII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1953, pp. [225]-234.
Recogido en su *Escafandra, lupa y atalaya; ensayos (1923-1976)* (Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1977, pp. 209-218).
75. Sánchez, Luis Alberto. *César Vallejo, Haya de la Torre y otros personajes*. Año XIII. Vol. LXXV. N° 3. Mayo-Junio de 1954, pp. [81]-88.
76. Sánchez, Luis Alberto. *Amanecer, ocaso y mediodía de José Santos Chocano*. Año XIII. Vol. LXXVIII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1954, pp. [241]-249.
77. Sánchez, Luis Alberto. *Una iluminista olvidada. Las 'Cartas peruanas' de Madame de Graffigny*. Año XVI. Vol. XCIII. N° 3. Mayo-Junio de 1957, pp. [185]-195.
Comentario a las *Cartas peruanas. Escritas en francés, por Madame de Graffigny, traducidas al español* (París, Casa de Rosa, 1823).
Recogido en su *Op. cit.*, pp. 199-208.
Contiene: 1. El hallazgo.— 2. La autora.— 3. Las "Cartas de una peruana".— 4. El texto castellano.— 5. Recorriendo las "Cartas".— Cartas de un peruano.— Reflexiones finales.
78. Sánchez, Luis Alberto. *La odisea de Chocano: Cuba y Santo Domingo*. Año XVIII. Vol. CVI. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1959, pp. [188]-208.
79. Sánchez, Luis Alberto. *Un incidente que definió el pensamiento peruano. Ricardo Palma versus Manuel González Prada*. Año XXXIII. Vol. CXCIV. N° 4. Julio-Agosto de 1974, pp. [145]-159.
Contiene: Palma vs. González Prada. El episodio de la Biblioteca Nacional. —La Nota informativa y su respuesta.

80. Sánchez, Luis Alberto. *'Amauta': su proyección y su circunstancia*. Año XXXVI. Vol. CCX. N° 1. Enero-Febrero de 1977, pp. [142]-149.
81. Santullano, Luis. *La poesía del pueblo en Hispanoamérica. Algunas noticias sobre su expresión inicial*. Año IX. Vol. XLIX. N° 1. Enero-Febrero de 1950, pp. [165]-180.
Amplia referencia a la literatura quechua del Perú.
82. Schulman, Iván A. *Reflexiones en torno a la definición del modernismo*. Año XXV. Vol. CXLVII. N° 4. Julio-Agosto de 1966, pp. [211]-240.
Hay una referencia a *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa en el contexto del modernismo vigente.
83. Selva, Mauricio de la. *'Escritores representativos de América'*. Año XVII. Vol. XCVIII. N° 2. Marzo-Abril de 1958, pp. 263-264.
Reseña a *Escritores representativos de América; primera serie* de Luis Alberto Sánchez (Madrid, Editorial Gredos, 1957. 2. t.).
84. Selva, Mauricio de la. *'La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre'*. Año XVII. Vol. XCIX. N° 3. Mayo-Junio de 1958, pp. 271-272.
Reseña al libro de Eugenio Chang-Rodríguez (México, Ediciones de Andrea, 1957).
85. Selva, Mauricio de la. *'César Vallejo; o, Hispanoamérica en la cruz de su razón'*. Año XVIII. Vol. CV. N° 4. Julio-Agosto de 1959, pp. 292-293.
Reseña al libro de Juan Larrea (Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1958).
86. Selva, Mauricio de la. *'La ciudad y los perros'*. Año XXIII. Vol. CXXIXII. N° 2. Marzo-Abril de 1964, pp. [275]-277.
Reseña a la novela de Mario Vargas Llosa (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1963).
87. Selva, Mauricio de la. *'Las comarcas'*. Año XXIV. Vol. CXXXVIII. N° 1. Enero-Febrero de 1965, pp. 274-275.
Reseña al libro de poesía de Juan Gonzalo Rose (Lima, Industrialgráfica, 1964).
88. Selva, Mauricio de la. *'Antología de la poesía revolucionaria del Perú'*. Año XXIV. Vol. CXL. N° 3. Mayo-Junio de 1965, pp. 274-276.
Reseña al libro de Alfonso Molina (Lima, Ediciones América Latina, 1964).
89. Selva, Mauricio de la. *'Nuevos poemas y audiencia'*. Año XXV. Vol. CXLIV. N° 1. Enero-Febrero de 1966, pp. 280-281.
Reseña al libro de poesía de Cecilia Bustamante (Lima, Ediciones Flora, 1965).
90. Selva, Mauricio de la. *'Origen del sueño'*. Año XXV. Vol. CXLIV. N° 1. Enero-Febrero de 1966, p. 281.

- Reseña al libro de poesía de Luis Enrique Tord (Lima, Ediciones de la Rama Florida & Ediciones de la Biblioteca Universitaria, 1965).
91. Selva, Mauricio de la. '*Constancia del ser*'. Año XXV. Vol. CXLVI. N° 3. Mayo-Junio de 1966, pp. 274-276.
Reseña al libro de poesía de Magda Portal (Lima, Talleres Gráficos P.L. Villanueva, 1965).
 92. Selva, Mauricio de la. '*Algo más sobre Mariátegui*'. Año XXVI. Vol. CL. N° 1. Enero-Febrero de 1967, pp. 174-186.
 93. Selva, Mauricio de la. '*Huacatil; romances*'. Año XXVI. Vol. CLIII. N° 4. Julio-Agosto de 1967, pp. 257-258.
Reseña al libro de poesía de Nicanor A. de la Fuente (Chiclayo, 1966).
 94. Selva, Mauricio de la. '*La ciudad otra vez*'. Año XXVI. Vol. CLIII. N° 4. Julio-Agosto de 1967, p. 259.
Reseña al libro de poesía de Manuel Ibáñez Rosazza (Trujillo, Ediciones "Cuadernos Trimestrales de Poesía", 1966).
 95. Selva, Mauricio de la. '*Isla de otoño y fábulas*'. Año XXVI. Vol. CLIII. N° 4. Julio-Agosto de 1967, pp. 259-260.
Reseña al libro de poesía de Manuel Velásquez Rojas (Lima, Ediciones Perú Joven, 1966).
 96. Selva, Mauricio de la. '*Piel del tiempo*'. Año XXVII. Vol. CLVII. N° 2. Marzo-Abril de 1968, pp. 273-274.
Reseña al libro de poesía de Enrique Huaco (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967; con "Prólogo" de Pablo Neruda).
 97. Selva, Mauricio de la. '*Al pie del yunque*'. Año XXVII. Vol. CLVII. N° 2. Marzo-Abril de 1968, pp. 282-283.
Reseña al libro de poesía de Leoncio Bueno (Lima, Grupo Intelectual 1° de Mayo, 1966).
 98. Selva, Mauricio de la. '*Como Dios manda*'. Año XXVII. Vol. CLVII. N° 2. Marzo-Abril de 1968, pp. 285-286.
Reseña al libro de poesía de Alejandro Romualdo (México, Editorial Joaquín Mortiz, 1967).
 99. Selva, Mauricio de la. '*Delirio de los días*', Año XXVII. Vol. CLXI. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1968, pp. 306-307.
Reseña al libro de poesía de Manuel Moreno Jimeno (Madrid, Insula, 1967).
 100. Selva, Mauricio de la. '*El cetro de los jóvenes*'. Año XXVIII. Vol. CLXIII. N° 2. Marzo-Abril de 1969, p. 289.
Reseña al libro de poesía de César Calvo (La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1967).
 101. Selva, Mauricio de la. '*Los juegos verdaderos*'. Año XXVIII. Vol. CLXIV. N° 3. Mayo-Junio de 1969, pp. [271]-273.
Reseña a la novela de Edmundo de los Ríos (La Habana, Casa de las Américas, 1968).

102. Selva, Mauricio de la. *'Fraternidades y contiendas'*. Año XXVIII. Vol. CLXV. Nº 4. Julio-Agosto de 1969, p. 246.
Reseña al libro de poesía de Livio Gómez (Lima, Ediciones de la Rama Florida, 1967).
103. Selva, Mauricio de la. *'Poesía de entretiempos'*. Año XXVIII. Vol. CLXVI. Nº 5. Septiembre-October de 1969, pp. 259-261.
Reseña al libro de poesía de Alejandro Peralta (Lima, Ediciones Andimar, 1968).
104. Selva, Mauricio de la. *'Conversación en La Catedral'*. Año XXIX. Vol. CLXXII. Nº 5. Septiembre-October de 1970, pp. [249]-254.
Reseña a la novela de Mario Vargas Llosa (Barcelona, Editorial Seix Barral, 1970. 2 v.).
105. Sologuren, Javier. *Dédalo dormido*. Año VIII. Vol. XLV. Nº 3. Mayo-Junio de 1949, pp. [239]-248.
Poesía.
Recogido en su *Vida continua* (Lima, Ediciones de la Rama Florida & de la Biblioteca Universitaria, 1966, pp. 49-62. 2ª ed.: Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1971, pp. 43-54).
Contiene: La visita del mar.— Reloj de sombra (Entre la tarde nostálgica y la noche.— Casa de campo.— Dama recóndita (De Dévenima).— Dédalo dormido.
106. Thorne, Carlos *Hanna Gretz*. Año XXVIII. Vol. CLXV. Nº 4. Julio-Agosto de 1969, pp. [205]-209.
Cuento.
Recogido en su *Mañana, Mao* (Buenos Aires, Editorial Losada, 1974, pp. 77-85).
107. Torres-Rioseco, Arturo. *'César Vallejo'*. Año XI. Vol. LXIII. No. 3. Mayo-Junio de 1952, pp. [289]-291.
Reseña a *César Vallejo (1892-1938); vida y obra. Bibliografía — Antología* (New York, Hispanic Institute in the United States, 1952).
108. Urrello, Antonio. *El nuevo indigenismo peruano*. Año XXXI. Vol. CLXXXV. Nº 6. Noviembre-Diciembre de 1972, pp. [167]-188.
Contiene: Indianismo.— Indigenismo.— Manuel González Prada y el nuevo ímpetu. — José Carlos Mariátegui y sus seguidores.— Neoindigenismo.
109. Uslar-Pietri, Arturo. *Lo criollo en la literatura*. Año IX. Vol. XLIX. Nº 1. Enero-Febrero de 1950, pp. [266]-278.
Referencia a la literatura peruana.
110. Valcárcel, Gustavo. *La palabra como espíritu*. Año XI. Vol. LXIII. Nº 3. Mayo-Junio de 1952, pp. [225]-240.
Sobre la poesía de César Vallejo.

111. Valle, Rafael Heliodoro. *Palma en la tradición*. Año IX. Vol. LIII. N° 5. Septiembre-Octubre de 1950, pp. [214]-225. Incluye una carta del cubano Pedro Santacilia a Palma. *Contiene*: Epistolario palmino.— Una carta inédita.— El tradicionalista.— El oficio de Palma.
112. Yurkievich, Saúl. *José María Arguedas: encuentro con una narrativa americana*. Año XXII. Vol. CXXX. N° 5. Septiembre-Octubre de 1963, pp. [264]-278.
113. Zardoya, Concha. *El poeta político. (En torno a España)*. Año XXXV. Vol. CCVI. N° 3. Mayo-Junio de 1976, pp. [139]-273. *Contiene*: Introducción.— 1. Miguel de Unamuno.— 2. Antonio Machado.— 3. Rafael Alberti.— 4. Miguel Hernández.— 5. César Vallejo.— 6. Pablo Neruda.— Final.
114. Zea, Leopoldo. *Negritud e indigenismo*. Año XXXIII. Vol. CXCVII. N° 6. Noviembre-Diciembre de 1974, pp. [16]-30. Referencias al Perú.
115. Zubizarreta, Armando F. *Garcilaso Inca: un nuevo libro previamente reconocido*. Año XXXVII. Vol. CXXIX. N° 4. Julio-Agosto de 1978, pp. [177]-179. Reseña a *El Inca Garcilaso, clásico de América* de José Durand (México, Secretaría de Educación Pública, 1976).

INDICE

CUENTO. *Textos*: 37, 38, 39, 40, 41, 48, 106. *Reseñas*: 19.

ENSAYO. *Textos*: 1, 16, 20, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 67, 108. *Estudios*: 25, 44, 45, 92. *Reseñas*: 17, 34, 115.

HISTORIA LITERARIA. *Textos*: 2, 18, 52, 64, 75, 78, 79. *Estudios*: 6, 7, 8, 9, 10, 21, 36, 53, 55, 57, 59, 60, 65, 68, 74, 77, 80. *Reseñas*: 15, 49, 83, 84, 85, 107.

LITERATURA DE VIAJES. *Estudios*: 51, 56, 58.

NOVELA. *Estudios*: 14, 33, 43, 46, 70, 71, 82, 86. *Reseñas*: 101, 104.

POESIA. *Textos*: 66, 105. *Estudios*: 5, 12, 13, 31, 32, 42, 47, 50, 54, 61, 62, 63, 73, 81. *Reseñas*: 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103.

RELATO. *Textos*: 3, 4, 29, 72. *Estudios*: 11. *Reseñas*: 69.

TEATRO. *Estudios*: 35.

MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA

UNMSM

EN ESTE NÚMERO

Después de escribir el último cuento de *La felicidad ja, ja*, ALFREDO BRYCE se entregó por entero a la novela: dio a la luz *Tantas veces Pedro* y trabaja ahora en un manuscrito que sobrepasa ya las setecientas páginas y requerirá un par de tomos, por lo menos, cuando se publique. Sin embargo, en el reciente invierno europeo produjo un par de cuentos nuevos que ha destinado, con generosidad que agradecemos, a HUESO HÚMERO. "Apples", con el que abrimos esta entrega, tiene un interés especial dentro de la obra del autor: es la primera narración confiada exclusivamente a un personaje femenino y está construida desde su mentalidad. De algún modo esa mujer retrata la confusión de un sector de la juventud actual, fruto de una civilización que ha contaminado de consumismo la relación misma entre las personas. (¿Qué otra cosa si no implica esa mecánica promiscuidad sexual que opone a su verdadero amor la protagonista?) En tanto el manuscrito de Bryce prolifera, las ediciones de sus libros también se reproducen: Flammarión publicará en París *La felicidad ja ja* y *Tantas veces Pedro*, novela ésta que, en Buenos Aires, editará Sudamericana; y en Lima Mosca Azul tiene ya en prensa (en coedición con Francisco Campodónico Editor) la primera edición peruana de *Un mundo para Julius*.

El otro relato que trae este número es de un joven escritor mexicano —ALVARO URIBE— quien inició en París el pasado otoño una aventura en compañía de nuestro compatriota Armando Rojas: la publicación de *Altaforte*, revista bilingüe (español y francés) de literatura.

CECILIA BUSTAMANTE y BLANCA VARELA son poetas conocidas dentro y fuera del país, pues no sólo han publicado en revistas de diversas ciudades del continente, sino que libros suyos han sido editados en el extranjero. En el caso de Varela el interés que despierta su obra, inclusive más allá del ámbito de nuestro idioma, se ejemplifica páginas adelante con el comentario de CRISTINA GRAVES a *Canto Villano*, su poemario más reciente. Graves vino al Perú a terminar una tesis sobre la poesía de Varela; con ella optó el grado de Master en Literatura en la California State University at San Diego, el año pasado. Bastante menor que ambas poetas, INÉS COOK, estudiante universitaria, publicó su primer y has-

ta ahora único libro de poemas en 1978. Una referencia a ese libro —*Ciudad ausente*— apareció en nuestro número 1.

Recién venido de China, MIGUEL GUTIÉRREZ cambió Lima por Arequipa, donde trabaja intensamente desde hace ya un buen tiempo. Su texto sobre Riva-Agüero y Sánchez forma parte de una revisión de la crítica y los estudios literarios en el Perú que abarca hasta sus manifestaciones más recientes. El ensayo de procedencia, inédito, se titula "Los dos caminos de la literatura peruana".

Desde Alemania, donde ocupa un importante cargo en el Lateinamerika Institut de la Freie Universität Berlin, ALEJANDRO LOSADA nos envió copia de la propuesta de investigación que será discutida en el Congreso del LASA en octubre de este año. De ese ambicioso proyecto forma parte el fragmento que publicamos. Losada tiene listo para las prensas un libro sobre "Literaturas y sociedades en América Latina", que incide preferentemente en los modos de producción cultural entre 1840 y 1880. La primera parte de él se ocupa del romanticismo en el Perú.

"¿Qué es un producto cultural?" integra una investigación del Centre National de la Recherche Scientifique, publicada en París en 1977. Presentada bajo el título genérico de *La merchandise culturelle*, el objetivo de esa investigación fue sentar algunas bases para el análisis de los aspectos económicos de la cultura, ya no concebida como el fenómeno 'superestructural' al que se refiere el marxismo vulgar, sino como algo más complejo, donde base material y superestructura son facetas de una misma manifestación social. La búsqueda se da aquí a partir del método, no en la terminología.

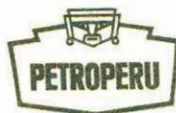
MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA, escrupuloso bibliógrafo, obtuvo recientemente el grado académico de Bachiller en Literaturas Hispánicas en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con un estudio titulado "La literatura peruana en debate: 1905-1928".

El resto de los colaboradores de este número son ya conocidos por nuestros lectores: Luis Loayza ocupó el noveno lugar en la encuesta sobre los prosistas peruanos preferidos, publicada en HH 3; JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA acaba de obtener el Ph. D. en la Academia de Ciencias de Hungría, con un trabajo que prosigue sus investigaciones en torno de Lukács; MARIO MONTALBETTI ha sido admitido como discí-

pulo de Noam Chomsky, en el MIT, a donde viajará próximamente.

El paso de JORGE EDUARDO EIELSON por Lima fue aprovechado para incluirlo en la primera de las series de "constelaciones" que iremos publicando. Eielson tiene listo un manuscrito sobre el piscicidio en el mar peruano, y un texto suyo sobre Puruchuco verá la luz próximamente. Como se sabe, hace poco apareció la versión francesa de su novela *El cuerpo de Giuliano*. El aribo de ENRIQUE VERÁSTEGUI a nuestra capital fue también propicio para el mismo fin. Después de algunos años en Europa, Verástegui vuelve con un largo poema sobre Cañete y las luchas campesinas y un libro de ensayos sobre poesía. En cuanto a los otros dos poetas de esta serie, FRANCISCO BENDEZÚ —más parco, lamentablemente, en publicar que en escribir— tiene siete poemarios inéditos (HH incluirá próximamente poemas de él), y ANTONIO CISNEROS viene de obtener una mención honrosa especial en Nicaragua, con su libro *Crónica del Niño Jesús de Chilca*.

HERNÁN PAZOS ha presentado, entre febrero y marzo de este año, una muestra en la Galería 9, con obras que continúan su aproximación al arte conceptual. Sin ser propiamente conceptual Pazos es, empero, quien más radicalmente ensaya la crítica a lo que se ha llamado 'el esteticismo de las bellas artes'. Ha efectuado exhibiciones individuales en París, Roma, Florencia y Londres. Las fotografías de sus obras, usadas como viñetas en este número, se deben a Mariella Agois.



ganadores del premio copé de cuento

PRIMER Washington Delgado

PREMIO: "La Muerte del Dr. Octavio Aguilar"

SEGUNDO Luis Enrique Tord

PREMIO: "Oro de Pachacamac"

TERCER Alfredo Quintanilla

PREMIO: "De Todas Maneras Quiero Ir a la Gloria"

Luis Rey de Castro

"La Novela"

SELECCIONADOS PARA CONFORMAR EL LIBRO "ANTOLOGIA COPE DE CUENTO"

| | |
|--------------------------|---------------------------------|
| José Adolph | "Vacaciones en Albania" |
| Oscar F. Araujo León | "Zona de Neblina" |
| Carlos A. Bravo Espinoza | "El Gerente" |
| Felipe Buendía | "Ojos de Lince" |
| Moisés Campos Wilson | "Antacocha" |
| Oscar Colchado Lucio | "Isla Blanca" |
| Alfredo Cornejo Chávez | "Del Amor y otros Flagelos" |
| Mario Choy Novoa | "Butaca del Paraíso" |
| Eduardo Gonzales Viaña | "No sueñes con Palomas" |
| Cronwell Jara Jimenez | "¿Quién Mató a Herminio Rojas?" |
| José Medina Rothmund | "Profecía de Hilario" |
| Porfirio Meneses Lazón | "El Zorro" |
| Alfredo Pita | "En Camino" |
| Armando Robles Godoy | "Para Elisa" |
| César Toro Montalvo | "Margarita de Nueces" |

Miembros del Jurado Calificador:

José A. Bravo, Antonio Cornejo Polar, Ricardo Gonzales Vigil,
Estuardo Nuñez, Eleodoro Vargas Vicuña y Pedro R. Cateriano.

Lima, Abril de 1980

NUESTRO APORTE
TAMBIEN SE EXTIENDE
A LA CULTURA

LOTERIAS DE LIMA Y CALLAO

CADA MES UN
NUEVO MILLONARIO

UNMSM

Para imponerse hay que
tener mucha cancha
INTERBANC
tiene 105:
41 en Lima
y 64 en
provincias.

Las oficinas de INTERBANC, un nuevo Banco Internacional del Perú, cubren todo el territorio nacional.

En ellas ofrecemos servicios de Cuentas Corrientes, Ahorros, Cuentas a Plazos,

Moneda Extranjera, Créditos, Descuentos, etc. En cualesquiera de las 105 oficinas de INTERBANC estamos preparados para brindar el más eficiente, dinámico y cordial servicio.

Salimos a imponernos con el nuevo estilo INTERBANC, que ya es un hecho en nuestra red de Oficinas que abarca todo el Perú.

Lógicamente, nos crecemos en nuestra propia cancha.



Interbanc

Un Nuevo Banco Internacional del Perú

¡ UN BANCO CON GANAS !

UNMSM



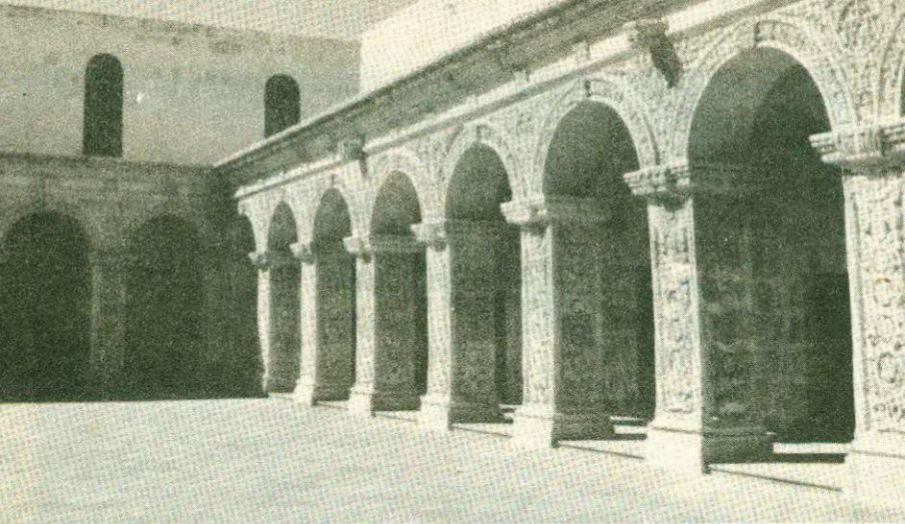
Casa Bracamonte - Trujillo

CONTRIBUCION DEL BANCO CENTRAL HIPOTECARIO DEL PERU A LA RECUPERACION DEL PATRIMONIO MONUMENTAL DE LA NACION

Los bienes que forman el patrimonio histórico y artístico de una nación, además de su significación cultural, constituyen parte de sus recursos económicos susceptibles de adecuado aprovechamiento. Las Naciones de América Latina son especialmente ricas en bienes de esa índole y, a partir de 1965, en el Perú se vienen llevando a cabo proyectos de restauración de indudable importancia, proyectos que son el resultado de la iniciativa y el esfuerzo de una institución que hasta hace algún tiempo, como todas las de su tipo, se mantenía ajena a ese aspecto de la vida cultural del país.

A partir de 1965, el Banco ha hecho posible la ejecución, entre otras obras, de la adaptación de la casona que hoy es la sede de su Sucursal en Arequipa; asimismo, a su pedido, el Arq. Henry Jullien —Jefe del Dpto. de Conservación del Patrimonio Monumental de la UNESCO— hizo un estudio y se pronunció por la factibilidad de restaurar el Convento de Santa Catalina; la “Casa Bracamonte”, sede de su Sucursal en Trujillo; la “Casa de los Cuatro Bustos” y otra donde vivió la ilustre literata Clorinda Matto de Turner para su sede en el Cusco; “El Molino de Sabandía”; “Los Claustros de la Compañía de Jesús” y la financiación de los trabajos de restauración del “Molino de Santa Catalina”, en Arequipa; casonas para las sedes de sus Sucursales en las ciudades de Moquegua, Ayacucho, Ica y Cajamarca; inversión que está alcanzando un monto superior a los 85 millones de soles.

El Banco Central Hipotecario comienza por adquirir esos monumentos ruinosos o en trance de ser irremediablemente desfigurados, y es entonces cuando procede a su restauración y adaptación a fines útiles, sin deterioro de sus valores originales. Luego los vende y recupera su inversión si no es que los destina a uso propio.



Claustro de la Compañía - Arequipa

Los recursos que invierte provienen exclusivamente del ahorro privado que capta esta empresa, actuando como intermediario financiero. Los trabajos se realizan con toda responsabilidad técnica. En ningún momento se compromete la verdad histórica ni se desnaturaliza la armonía estilística del conjunto monumental, que constituye el principal objetivo de esta actividad.

Esta acción, indudablemente, incide en la actividad socio-económica de cada región y del país en general, porque genera trabajo, implementa la infraestructura turística y como consecuencia promueve una de las más importantes industrias estratégicas para el desarrollo nacional.

Innecesario resulta destacar la importancia que, en especial, tiene esta actividad en el campo del turismo y no sólo por las razones expuestas sino porque la misma contribuye al equipamiento de que padecen casi todas las naciones de Latinoamérica. La experiencia demuestra que muchos de los grandes edificios coloniales y en particular los viejos conventos, pueden ser adaptados sin perjuicio de su estructura básica, para servir de hoteles, tal como se ha hecho ya en Salvador, Bahía y en Santo Domingo. Otras edificaciones menos grandiosas suelen destinarse a restaurantes y otros comercios necesarios cuando se pretende impulsar la corriente turística, asegurando al visitante alojamiento en la cantidad y calidad requeridas. Dado el encanto de la mayoría de edificios coloniales, que en el Perú se distinguen por la originalidad y belleza de sus amplios y floridos patios, no es de dudar la excelente acogida que merecen a un turismo interesado en hallar y disfrutar en Latinoamérica el ambiente que previamente han imaginado.

Cabe asimismo anotar, que esta política se enmarca dentro de las pautas internacionales que para la preservación de monumentos, están contenidas en las "Normas de Quito" aprobadas en 1967, en reunión especial convocada por la OEA; en el ordenamiento legal vigente; en los reglamentos del Instituto Nacional de Cultura y de sus Comisiones Regionales de Conservación y Restauración del Patrimonio Monumental; así como en las Ordenanzas Municipales que velan por los monumentos arquitectónicos y espacios urbanos, declarados intangibles.

Tan acertada política, dirigida a respetar la historia y a conservar un magnífico patrimonio cultural, adquiere mayor significación al constatar que es una empresa pública y gracias al ahorro del pueblo peruano que le confía parte del fruto de su trabajo. Es de esperarse que el ejemplo del Banco Central Hipotecario encuentre numerosos continuadores en todos los países de Latinoamérica.

QUEHACER

REVISTA DE LA REALIDAD NACIONAL - PROBLEMAS Y ALTERNATIVAS

una publicación de:

desco

Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo
Salaverry 1945 - Lima 14



GALERIA FORUM

Av. Larco 1150 - Sótano - Miraflores

PROXIMAS MUESTRAS

Sala I

Mayo 14 Grupo Pedro de Osma
Mayo 28 Ma. Antonia González
Junio 11 Fernando D'Ornellas
Junio 25 Dibujos sobre tela
Julio 9 Alberto Dávila

Sala II

Imogen Sievecking
Grabados
D'Ornellas

4 jóvenes: Williams -
Castillo - Moncloa -
Fernández

Julio 25

Premio Forum

Martes Culturales (7 p.m.)

Mayo 20: *El fauvismo*. Realizador: Alibert

Junio 3 y 10: *Cuarenta años de novela española*. Conferencista: Pilar de Tena.

CONTINENTAL



el estilo que hace la diferencia

AL SERVICIO DE LA CULTURA

- GALERIA DE EXPOSICIONES

Tarata 210 - Miraflores

LIMA

- MUSEO DE ARTE

Casa Tristán Del Pozo

San Francisco 108

AREQUIPA

UNMSM

Alpanchis

REGION Y REGIONALISMO No. 13, 1979.

José Tamayo Herrera: Un precursor de la historia regional. // Baltazar Caravedo: El problema del centralismo en el Perú republicano. // José Luis Rénique: Los descentralistas arequipeños en la crisis del año 30. // Francisco Durand: Movimientos sociales urbanos y problema regional (Arequipa 1967-1973) // David Slater: El capitalismo subdesarrollado y la organización del espacio: Perú 1920-1940. // Julio López Mas: La gran industria capitalista y el mercado interno. // Silvia Rivera Cusicanqui: La expansión del latifundio en el altiplano boliviano. // Magnus Mörner: La sociedad rural cusqueña en la perspectiva histórica. // José Deustua Carvallo: Indigenismo y clases sociales // Marco Martos: ¿Friegan los cóndores?

ALLPANCHIS PHUTURINQA

Instituto de Pastoral Andina

Apartado 1018

Cusco, Perú

la revista

de arte, ciencia y sociedad

En su segundo número (junio), Luis Bustamante y Luis Pásara analizan el proceso electoral. Abelardo Oquendo conversa con Washington Delgado. Flores Galindo discute sobre Mariátegui. Oscar Ugarteche explica a Nicaragua. César Arróspide cuestiona a los músicos latinoamericanos. Jorge Bruce socava la represión sexual. David Sobrevilla cuenta el impacto de Rudolph Bahro en Europa y etc., etc., etc.

Impresa en INDUSTRIALgráfica S.A.

BANPECO

Capital y Reservas: S/. 843'495,042.00
Positiva ayuda bancaria al servicio del país.

**COMERCIO
INDUSTRIA
CONSTRUCCION**

**Todos
los servicios
bancarios**

Para mayor
comodidad
Use nuestras
agencias

En Miraflores:
Paseo de la República
No. 4699 Telf. 478331
(Esquina Puente
Angamos)

En Santa Anita:
Av. Ruiseñores 200 Ate
Telf. 366617

**Sistema
centralizado**

CHEQUES Y ENTREGAS
ATENDIDOS
EN CUALQUIERA
DE NUESTRAS
OFICINAS



**BANCO
PERUANO
DE LOS CONSTRUCTORES**
Jirón Lampa 560 Teléfono 289400 LIMA

BANPECO

UNMSM

al servicio del país



BANCO DE LA NACION: Av. Abancay 491 - Lima Perú; Telfs. 286070-276010. Apartados: 1835 - 1766. Cables: NACIONBANC - LIMA. Télex: 25700 PE-NACBANK, 25429 - PE-NACBANK, 20304 PE-NACBANK, 20003 - PENACBANK, 20208 - PE-NACBANK, 25320 - PE-NACBANK.

OFICINA DE REPRESENTACION EN EL EXTRANJERO: 6 Frankfurt a. M. 1 Rossmarkt 14, República Federal de Alemania.

PRINCIPALES OFICINAS EN LIMA Y DISTRITOS

ATE: Carretera Central Km. 10.5 - 726, Telf. 350896
AURORA: Luis Arias Schreiber 189, Telf. 459443
BARRANCO: Av. Eguren 256, Telf. 670154
BELLAVISTA: Jr. Los Heros 479 473, Telf. 296029
BREÑA: Av. Arica 1015-1017, Telf. 319414
CALLAO: Av. Saenz Peña 209, Telf. 291209-290927
CAMANA: Camaná 380, Telf. 289547-278235
CANTA: Plaza de Armas 301, Telf. 2003
COMAS: Av. Túpac Amaru 2182
CORREO: Polvos Azules 157, Telf. 279590
CHAGLACAYO: Las Moreras 435, Telf. 910546
CHORRILLOS: Av. Olaya y Tarapacá 524, Telf. 671668
CHOSICA: Av. 28 de Julio y Tumbes 277, Telf. 910851
EL AGUSTINO: Av. Riva Agüero 198, Telf. 249415
HOSPITAL DEL EMPLEADO: Telfs. 713741 - 710277 anexo 122
HUARACHIRI: Jr. Córdova 230
INDEPENENCIA: Av. Continuisuyo 298
JESUS MARIA: Horacio Urteaga 1319 - 1321, Telf. 319843
LA PERLA: Calhude 930, Telf. 290170
LA PUNTA: Av. Grau 398, Telf. 293195
LA VICTORIA: Av. Iquitos 594 - 596, Telfs. 238816 - 230858
LAS PALMAS: Base Aérea del Perú, Telf. 670867
LINCE: Av. Arenales 1799, Telf. 712605
LURIN: Jr. Grau 201, Telf. 20
MAGDALENA: Jr. San Martín 641, Telf. 613980

MATUCANA: Plaza Independencia 119, Telf. 27
MINISTERIO DE EDUCACION: Parque Universitario s/n Telf. 280955
MINISTERIO DE ENERGIA Y MINAS: Telf. 410065-217
MIRAFLORES: Av. Pardo y Mártir Olaya 211, Telf. 458788 - 458836 - 459435
PETROPERU: Av. Córpac y González Osaecha Telf. 410422
PLAZA PIZARRO: Jr. Unión y Conde de Superunda Telf. 273870 284153 - 270444
PUEBLO LIBRE: Vivanco y Atahualpa 209, Telf. 610685
PUENTE PIEDRA: Av. Buenos Aires 318, Telf. 07
RIMAC: Jr. Loreto 384, Telf. 278791
SALAMANCA: Urb. Los Recaudadores, Telf. 352200
SAN MATEO: Jr. Lima 225 - Altos
SALAVERRY: Ministerio de Trabajo, Telf. 238601
SAN ISIDRO: Las Begonias 409, Telf. 405195
SAN LORENZO DE QUINTI: Calle José Olaya y Unión s/n
SAN MIGUEL: Av. La Marina 3129, Telf. 514188
SURCO: Roosevelt 615, Telf. 671220
SURQUILLO: Esq. República de Panamá y Leoncio Prado, Telf. 459493
URUGUAY: Av. Uruguay 172, Telf. 237491
28 DE JULIO: Av. 28 de Julio y Petit Thouars Telf. 247345
VITARTE: Carretera Central Km. 105, Telf. 350896
YANGAS: Carretera Canta Yangas - Calle Principal

OFICINAS DE SERVICIOS ESPECIALES

AEROPUERTO: Aeropuerto Internacional Jorge Chávez, Telfs. 529570 - 520700
EXTRANJERIA: Paseo de la República 575, La Victoria, Telf. 323401
MERCADO MAYORISTA: Av. Aviación s/n Telf. 317472
RODAJE: Pablo Patrón s/n, Telf. 246835
CAMBIO DE MONEDA EXTRANJERA: Agencia Rutino Torrico 380 Telf. 270812

RECEPCION Y PAGO DE DEPOSITOS JUDICIALES

En la oficina de 28 de JULIO
(Av. Petit Thouars 117, Telf. 329022)

Sólo: Juzgados de 1ª Instancia
Juzgados de Instrucción, y,
Pago de los certificados por
juicios de Alimentos en:

| | |
|---------------|--------------|
| MIRAFLORES | SAN ISIDRO |
| PLAZA PIZARRO | URUGUAY |
| BARRANCO | LA VICTORIA |
| BREÑA | LINCE |
| EL AGUSTINO | MAGDALENA |
| JESUS MARIA | PUEBLO LIBRE |
| LA AURORA | RIMAC |
| CALLAO | SURQUILLO |

SUCURSALES EN PROVINCIAS

AREQUIPA: Jr. Mercaderes 331, Arequipa, Telfs. 23161 - 25641 - 29012 - 20648
CUZCO: Av. El Sol s/n, Telf. 2621
CHICLAYO: 7 de Enero 864, Chiclayo - Lambayeque Telf. 237341
HUACHO: Urb. Las Flores s/n, Huacho, Telf. 2083
HUANCAYO: Calle Real 140 - 152 - Huancayo Telfs. 235632 - 234361
HUANUCO: Jr. Dámaso Berún 640, Huánuco Telf. 2019
IQUITOS: Av. Loreto y Raymondi 212 Telf. 2091
ICA: Matías Manzanilla 706, Telf. 2205
PIURA: Calle Tacna 697, Piura, Telf. 325481
PUNO: Jr. Grau 269, Telf. 154
TRUJILLO: Independencia 610 y Gamarra 425 Trujillo, Telf. 231201
Y oficinas en todos los Distritos



BANCO DE LA NACION



DECIMAS A ELECTROLIMA*

- I Distinguidos Directores,
Muy ilustres invitados,
Gerentes, jefes y empleados,
Manuales trabajadores:
Por alcanzar los honores
De vuestro aprecio y estima,
Quisiera cantar en rima
Lo que vale en su grandeza
La septuagenaria Empresa,
Hoy llamada ELECTROLIMA.
- II Formáis una Gran Familia
Que merece lo mejor,
Y no es verso adulator
El que en el caso me auxilia.
Así, en nocturna vigilia,
Sopesando mil proezas,
Del tiempo de las EMPRESAS
ELECTRICAS ASOCIADAS
Fuí rimando esas jornadas
De túneles y represas. . .
- III Por feliz coincidencia,
Se cumple ya el Centenario
De un suceso extraordinario
Que marca un hito en la ciencia:
"Lámpara de incandescencia"
Llamó a su invento sin par
El genio de Menlo Park
Tomás Edison llamado,
Que en un bombillo encerrado
Reemplazó la luz solar.
- IV Un siglo cumple en verdad
La primera, la decana
Firma norteamericana
Que vende electricidad:
Y cunde la novedad
De uno a otro Continente,
Pues la eléctrica corriente
Con su misterio profundo,
Será la fuerza del mundo
Que moverá al Siglo XX. . .
- V Este Perú milenario
De altas civilizaciones,
Asombro de las naciones
Por su Cusco legendario;
Si en los tiempos del Incario
Fue de los "Hijos del Sol",
Llegado ya el español
De occidental hemisferio,
Fue en las noches el Imperio
De los "Hijos del Farol". . .
- VI Lima, desde tiempo atrás
—Mediando el siglo pasado—,
Para el público alumbrado
Impuso el farol de gas.
Con cien mil almas, no más,
Cercada por un tapial,
La Lima tradicional
Del año noventa y cinco
Se preparó sin ahínco
Al desarrollo industrial
- VII Por su tradición textil
De algodón y de lanares,
En los modernos telares
Ve el desarrollo fabril.
Y venciendo pruebas mil,
Una mañana gloriosa,
La planta de Santa Rosa
De la "Santa Catalina",
Por primera vez trajina
La "Energía prodigiosa".
- VIII La fusión de empresas chicas
Da una grande y poderosa.
Así, se unen "Santa Rosa",
La "Callao" y "Piedra Lisa";
Se suma la de Chosica,
Luego la de Chacrasana;
Y ya esta Empresa peruana,
Con un porvenir seguro,
Reclama, en vista al futuro,
Tecnología italiana.

* Recitadas por su autor el poeta Nicomedes Santa Cruz en la Reunión de Camaradería del personal de ELECTROLIMA el 15 de Diciembre de 1979.

IX Muy pronto se hace presente
Dicha participación,
Al primer plan de expansión
Surgido en los años veinte.
Y ya acude a nuestra mente
El nombre de Juan Carosio,
Concedor del negocio
Como industrial e ingeniero;
Un verdadero pionero
Que con nuestra historia asocio.

X Consiguiendo apoyo suizo,
Con muy moderna visión,
Fue la reorganización
Lo mejor que Carosio hizo:
Modernizando el servicio
Desde sus instalaciones,
Realizó las ampliaciones
De Yanacoto y Chosica,
Y en su gestión planifica
Las futuras proyecciones.

XI Y llegan los "años duros"
Con la década del treinta:
La crisis mundial presenta
Nubarrones muy oscuros.
Los créditos más seguros
Se hunden en la moratoria.
Y la hidroeléctrica historia
De nuestra tierra limeña,
Se equilibra o se despeña
Entre el abismo y la gloria.

XII Hay que tomar decisiones
Ante una Lima que crece
Y cualquier día amanece
Con uno o con dos millones.
Las tímidas ampliaciones
Ya no serán solución:
Demográfica explosión
Va ganando la carrera
A una Empresa que acelera
Sus programas de expansión. . .

XIII Ante estas tribulaciones,
Nuestro buen destino quiso
Llegara a la Costa un suizo
Desde el cantón de Grisones.
Hombre de virtuosos dones,
Visionario y soñador;
Sintió tan profundo amor
Por nuestras punas andinas,
Que ni en sus cumbres alpinas
Creó encontrarse mejor.

XIV Pablo Boner se llamaba
Este moderno Quijote,
Que al igual que Lanzarote
Una laguna buscaba:
Pablo Boner cabalgaba
Por la soledosa puna
Sol a sol y luna a luna
En titánica inspección,
Llevando una relación
De cada andina laguna.

XV En las cuencas colectoras
Del Rímac y el Santa Eulalia,
(igual que en Suiza e Italia)
Boner vio aguas salvadoras. . .
Hoy, las más trabajadoras
Fuerzas fluviales del mundo;
Doce metros por segundo
Mueven los generadores,
De un salto, entre las mayores
Caídas a lo profundo. . .

XVI Marcapomacocha-Huinco
Fue proyecto de titanes,
Superior a los afanes
Del más tesorero ahínco,
El año cincuenta y cinco,
Gino Bianchini, Gerente,
Con Wunenburger presente
Y el eficiente Mariotti,
Planea abrir como un glotis
De una a otra vertiente.

XVII Mecánicos, carpinteros,
Paleros y maquinistas,
Choferes, electricistas,
Perforistas, tuneleros. . .
Todo un enjambre de obreros,
Bravíos mozos peruanos,
Clavan sus callosas manos
En granítica montaña,
Pugnando por una hazaña
Digna de entes sobrehumanos.

XXI Quiere rendir el poeta
Su homenaje al servidor
Que siente orgullo y honor
Y "amor a la camiseta".
Porque aquí alcanza su meta
Quien tiene honesta ambición.
Y en diálogo y comprensión
Toda propia iniciativa
Tiene respuesta efectiva
En ascenso y promoción.

XVIII Cinco años duró la empresa
Del túnel bajo las cumbres,
Aguantando cien derrumbes,
Mil aniegos, sin flaquezas.
La misma naturaleza
Se rindió ante tanta hombría,
Y se abrió la galería
De diez mil metros de largo
Que variaba, sin embargo,
La Atlántica hidrografía.

XXII Y no ha pasado la etapa
De titánicas ideas,
Porque la diaria tarea
Al heroísmo no escapa:
Así, el que mira la tapa
Del casero medidor;
Y el que en moto, corredor
Vuela a cambiar un fusible,
Brinda un servicio plausible
De inestimable valor.

XIX Con Huinco y con Matucana
Nos viene el nombre querido
De un hombre reconocido
Por su calidad humana.
Por su visión del mañana,
Por su preclaro civismo,
Por su eterno dinamismo
Que modernizó la Empresa,
Presente y futuro empiezan
Con Carlos Mariotti mismo.

XXIII Campeones de la Energía,
Que cual sistema nervioso,
Desde el salto caudaloso
Sacáis del agua alegría;
Lima recibe hoy en día
Para el social usufructo
Un procesado producto
Que por antenas tamañas
Corre valles y montañas
En moderno electroducto.

XX Perdonen que el decimista,
Con mente tan ilusoria
Pretenda contra su historia
A tanto protagonista.
Larga sería la lista
De Gerentes, Directores
Y anónimos forjadores
De esta Familia tan grande
Que agrupa del Mar al Ande
Miles de trabajadores.

XXIV Amigos de ELECTROLIMA:
En versos agradecidos
Quiero veros siempre unidos
En fraterna y dulce estima.
Finalizando mi rima
Y dando gloria a Jesús,
Nicomedes Santa Cruz
Levanta su copa y brinda
Con un ¡VIVA ELECTROLIMA!
Y ¡VIVA ELECTROPERU!

NICOMEDES SANTA CRUZ

UNMSM

¿Es cierto que Marx fue "europeísta"?
¿Comprendió Marx a América Latina?

Ediciones CEDEP anuncia la próxima publicación
de otro importante estudio de

José Aricó

MARX Y AMERICA LATINA

Una cuidadosa reconstrucción de la
visión de Marx sobre nuestro continente
a través de un retorno a las fuentes.

Un libro que ningún marxista debe dejar de leer,
Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.

Pedidos a:



Ediciones CEDEP

6 de Agosto 425 — Jesús María — Apartado 11701

Lima 11 — PERU

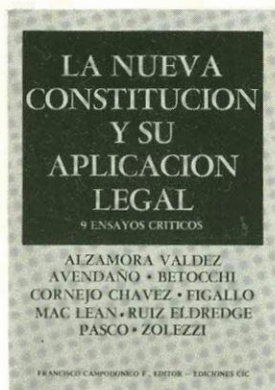
Telf.: 23-4423.

UNMSM

LA NUEVA CONSTITUCION Y SU APLICACION LEGAL

9 ensayos críticos

MARIO ALZAMORA VALDEZ
JORGE AVENDAÑO
GUILLERMO BETTOCCHI
HECTOR CORNEJO CHAVEZ
GUILLERMO FIGALLO
ROBERTO MAC LEAN U.
MARIO PASCO
ALBERTO RUIZ ELDRIDGE
ARMANDO ZOLEZZI



El último debate constitucional no ha sido rico en sí mismo, excepción hecha de la destacada participación de un grupo reducido de constituyentes. En el debate público tampoco se ha enriquecido, sino excepcionalmente, con el aporte de especialistas no constituyentes. Por eso el Centro de Investigación y Capacitación, CIC convocó a nueve de los más importantes juristas peruanos para que abrieran con su aporte el debate sobre los temas de la nueva Constitución.

El libro reúne dos características: alto nivel jurídico y "pluralidad". De la lectura de los 9 ensayos queda claro que la aplicación de muchas normas de la nueva Constitución provocarán importante debate jurídico para salvar algunas serias contradicciones y lograr una apropiada concordancia con el sistema legal vigente.

Impresión: INDUSTRIALgráfica S.A.

pedidos al telf. 31-2505, Chavín 45, Breña, Lima 5.

fcí - cic

FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR • EDICIONES CIC

A PESAR

de su proclamado nacionalismo
en más de un decenio
el Ejecutivo por sí solo ha sido
incapaz de legislar consistentemente a favor del

LIBRO PERUANO

Y si la actividad editora nacional se ha desarrollado
lo ha hecho con dificultad y

A PESAR

de la indiferencia estatal

EL NUEVO PARLAMENTO TIENE POR
DELANTE LA TAREA DE AYUDAR A
CONVERTIR LA ACTIVIDAD EDITORA
PERUANA EN UN SECTOR ACTIVO DE
NUESTRA CULTURA Y NUESTRA ECONOMIA

*el libro ha sido uno de los grandes ausentes de la
preocupación de nuestros gobernantes. Esperamos
que sea uno de los grandes presentes en la
preocupación de nuestros legisladores*

CEDEP Ediciones — Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO)

Ediciones Arybalo — Ediciones PEISA — Editor Ignacio Prado Pastor

Editorial Horizonte — Editorial Milla Batres

Editorial de la Universidad del Pacífico — Francisco Campodónico F., Editor

Instituto de Estudios Peruanos — Mosca Azul Editores

