

hueso húmero

7

GUEVARA

mentadas de madre

FERRE / GONZALEZ VIANA

cuentos

ORTEGA / BUSTAMANTE

tipología de la violencia

HAWTHORNE / CALVINO

inéditos en español

TOBOLSKA

danza

EN SEPARATA

facsimiles de Hangar,

Timonel, Rascacielos, Trampolín

(de la vanguardia de los años 20)

Francisco Campodónico F., Editor

Mosca Azul Editores

UNMSM

en librerías

Abelardo Sánchez León

OFICIO DE SOBREVIVIENTE

“Cada uno de sus poemas representa la secreción de una conciencia desollada por la aspereza del contacto con la realidad humana y social. Una experiencia en el nivel no del sueño sino de la vigilia más exacerbada”.

Javier Sologuren

“Sabe convertir lo personal en lo de todos y lo de todos en una forma muy personal de la angustia y del desasosiego”.

Alfredo Bryce

“A veces se permite una bajeza insultante; se trata de algo deliberado: está abofeteando el impasible rostro del burgués que lo provoca”.

José Miguel Oviedo

“Su sensibilidad es la del derrotado: un anacoreta que nada espera del mundo, del desierto hogareño”.

Elqui Burgos

MOSCA AZUL EDITORES

UNMSM

hueso húmero

Nº 7

Octubre-Diciembre

1980

SUMARIO

Rosario Ferré / <i>La caja de cristal</i>	3
Francisco Bendezú / <i>Combo blues</i>	16
Eduardo González Viaña / <i>No sueñes con palomas porque me asustas</i>	20
Pablo Guevara / <i>Mentadas de madre</i>	26
Julio Ortega y Cecilia Bustamante / <i>Para una tipología de la violencia</i>	32
Nathaniel Hawthorne / <i>De los 'Cuadernos Americanos'</i>	45
Efraín Kristal / <i>Goldemberg: a caballo entre dos culturas</i>	53
David Huerta / <i>Vampiro místico</i>	67
Alexandra Tobolska / <i>La danza como vivencia</i>	69
Oscar Valdivia / <i>Dos yaravies</i>	76
Luis Jaime Cisneros / <i>Espinoza Medrano, lector del Polifemo</i>	78
Italo Calvino / <i>La colección de arena</i>	83
Laszlo Scholz / <i>Remenyik: un vanguardista húngaro en América Latina</i>	88
Magda Portal / <i>Una revista de cuatro nombres</i>	101
Mirko Lauer / <i>Hacia la socioestética: una propuesta latinoamericana de Juan Acha</i>	105
José Ignacio López Soria / <i>Dominación y cultura</i>	116
Alonso Cueto / <i>Westphalen: el laberinto del silencio</i>	121
Luis Antonio Meza / <i>Ediciones de música coral</i>	129
Bibliografías / <i>Poesía peruana del siglo XX. (I. 1900-1920)</i> / Miguel Angel Rodríguez Rea	133
EN SEPARATA: Reproducciones facsimilares de <i>Hangar, Rascacielos, Timonel, Trampolín</i> (Lima, 1926-1927)	
En este número	151

Las viñetas fueron hechas especialmente para

HUESO HÚMERO por José Miguel Tola



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,*

José Ignacio López Soria, Mario

Montalbetti, Julio Ortega

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

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

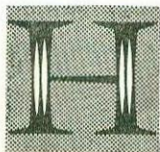
La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá
correspondencia sobre ellos.

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea

US\$ 3.00, vía superficie

LA CAJA DE CRISTAL / ROSARIO FERRE



E sabido toda la vida que yo también era uno de los escogidos. Tuve siempre confianza en los sueños porque sé que tras ellos se esconde la puerta de la inmortalidad. Tuve siempre confianza en mis manos porque adivinaba que tenía el poder de crear puentes mágicos hechos de ramas de hielo, de tela de araña, de barras de iremita, de hebras de nitroglicerina, de todo aquello que haga posible la comunicación universal. Por ello las autoridades hace mucho tiempo me buscan, aunque hasta ahora no han logrado identificarme. Sé que el día que lo logren no tendrán compasión de mí. Me apuntarán con sus armas y ni siquiera se molestarán en registrarme para hallar la debida identificación: la licencia de conducir, las huellas digitales, cualquiera de esas pruebas que en mi caso resultarían gratuitas.

Mi bisabuelo había llegado a Cuba vestido de levita, tocido y claqué, y resoplando "¡qué calor!", como si en Panamá hubiese hecho más fresco que en La Habana. A pesar de su apariencia de mago caído en desgracia, el haber cruzado el Atlántico en compañía de Ferdinand de Leséps lo rodeaba de un aureola de prestigio. Habían sido dos amigos unidos por un mismo sueño: escindir en dos mitades el continente del Nuevo Mundo abriendo la arteria de comunicación buscada por el hombre occidental durante siglos; zarpar en línea recta desde Francia hasta la In-

dia, alcanzar los remolinos de seda, los bosques de canela y cinamomo, los cántaros de almizcle y aloé. Pero si Ferdinand soñaba cavar en el continente virgen el surco que había de ser la hazaña geográfica del siglo, Albert soñaba construir el puente más hermoso del mundo, que abriera y cerrara sus mandíbulas como los fabulosos caimanes de América cuando se están haciendo el amor.

Al fracasar la compañía de su mentor en 1896 por haberse empeñado en hacer un canal sin esclusas que amenazaba desbordar un océano dentro del otro, Albert no había querido abandonar América. Su sueño de un puente que hiciera posible la comunicación universal había fracasado pero había llegado a Cuba con los bigotes rubios aún rizados por los sueños. Al poco tiempo de su llegada se dedicó a diseñar hermosos puentes de metal que elevaban frágiles telas de araña sobre las copas de mangó y los torrentes de cañabrava. Aquellos puentes ofrecían a los habitantes un cambio refrescante de los retacos puentes de mampostería construidos por los españoles con los sobrantes de mojones de camino. Su fama llegó hasta el punto en que se le conocía por toda la isla como "el francés de los puentes", pero él jamás le dio importancia al distintivo, ya que los puentes no eran otra cosa que la cristalización inevitable de sus sueños.

Fue para aquellos tiempos que conoció a la criolla con la cual se casó. Ileana no hablaba francés y Albert manejaba escasamente el vocabulario de la vida cotidiana pero ella no olvidó jamás la inocencia de los arabescos geométricos que vio reflejados en sus ojos cuando lo conoció, ni la delicadeza con que levantaba extrañas construcciones de hilos entre sus dedos para ilustrar su manera de crear. Por las noches ella le preparaba su potage St. Germain y por las mañanas le cepillaba su lustroso sombrero de copa antes de que montara a la berlina de flecos azules. El resto del día mientras Albert estudiaba los declives topográficos de los ríos, Ileana, sus primas y sus tías limpiaban fusiles y preparaban vendajes que escondían bajo la tapa del piano de cola. Albert había ingresado a una familia de mambises y nunca se enteró.

Cuando el abogado francés a quien le había estado enviando sus ahorros durante años desapareció de París misteriosamente, comenzaron a decaer sus ánimos. Debido a

la creciente intranquilidad del país, no pudo seguir edificando puentes y desde entonces, quizás a causa de la nostalgia de saber que ahora jamás podría regresar a su patria, había inventado una caja nevadora que además del placer que le produciría recordar el roce liviano de los copos de nieve sobre su piel atosigada por tantos años de calor, tuviese también la utilidad de conservar fresca la carne de todos los mataderos de la ciudad. Una mañana Ileana lo anduvo buscando por toda la casa para servirle su café con leche y lo encontró sentado en el suelo del primer frigorífico de La Habana, vestido de toxido levita y claqué y en los ojos abiertos la misma mirada de ensueño con que debió contemplar las ramas congeladas de los pinares de Alsacia el día en que se le ocurrió por primera vez que podría utilizar sus diseños para construir puentes.

Habiéndose quedado sin techo y sin sustento, mi abuelo y mi bisabuela se fueron a vivir a Matanzas, a casa de la tatarabuela mambí. Cacarájicara, Lomas del Tabí, El Rubí, Ceja del Negro, la revolución cubana hinchaba un brazo de mar que amenazaba barrer con todo el Caribe. Jacobito tendría siete años cuando un balazo le destrozó la cara al mejor amigo de la familia. "¡Se detuvo un momento en los estribos, soltó el machete y se desplomó el Titán de Bronce en Punta Brava! Esa es la ceiba, éstos son mis primos, ése es Maceo muerto entre sus brazos, coronales del estado mayor y no tenían más que machetes". Su madre apuntaba a sus ojos de niño la reproducción de la escena en el manoseado volumen de la historia de Cuba. "Muerto entre sus brazos el negro de corazón más noble, el verdadero revolucionario. Desafiaron una lluvia de balas para rescatar el cadáver, cabalgaron tres días y tres noches para darle sepultura lejos de las líneas españolas".

Las hazañas de la familia no hicieron mella en el ánimo de Jacobito. Se quedaba extasiado mirando las picas voladoras que giraban banderitas de colores sobre las latas de los vendedores de barquilla o escuchando embelesado el silbido de la rueda del amolador mientras el aire se llenaba de chispas azules despedidas por el filo derretido del cuchillo contra la piedra de esmeril. A los doce años lo embarcó en un balandro rumbo a Puerto Rico, donde estaría a salvo de las feroces represalias de los espa-

ñoles contra los últimos miembros de una familia que casi se había extinguido en la lucha por la independencia.

Jacobito desembarcó en la Plaza de Ponce machete en mano, pantalones enrollados hasta las rodillas, sombrero de paja encajado hasta las cejas y sin camisa. "Me hice aprendiz de mecánica en el Fénix porque me gustó aquello del pájaro inmortal que renace de las cenizas. Pronto aprendí a fundir las vertiginosas catalinas de los ingenios de azúcar que me daba tanto gusto ver girar como las picas de los vendedores de barquilla de mi pueblo". Giran las volantas, giran catalinas, giran los molinos, gira el cilindro de vapor que mueve el cigüeñal que da vuelta al eje que gira la volanta que exprime el guarapo que los americanos desembarcaron por Guánica.

Vestido con su reluciente uniforme de oficial de bomberos, Jacobito metió a Yumurí hasta el pecho en las aguas transparentes del Caribe para recibir mejor al comandante Davis. El Dixie, El Annapolis y El Wasp dibujaban siluetas plumizas frente al villorrio soñoliento de la playa. Las tropas españolas se retiraron del pueblo sin disparar un solo cañonazo puesto que no tenían cañón y el cuartel de la ciudad fue entregado por los americanos al general de los bomberos, pariente de Jacobito, en una ceremonia musical. Sapos aplastados en las calles polvorientas, el Aquí Me Quedo, el Polo Norte, el Cañabón, la Logia Aurora con el ojo inmenso que siemprevé, el Parque de Bombas cubierto de inmensas franjas negras y rojas del tablero de damas que se derritió, los senos plateados y espléndidos de los campanarios de la catedral; los flamantes y juveniles voluntarios de la nueva nación civilizadora izaron tiendas a las afueras del pueblo en el barranco pedregoso del río Portugués, no porque estuviesen azorados sino estrictamente por razones estratégicas.

Allí fue Jacobito a saludar al comandante Davis por medio de un intérprete, y a prevenirlo contra las súbitas crecientes del río violento y traicionero. "¿Cómo ha conseguido usted un descendiente tan hermoso del Tennessee Walker?" Jacobito no comprendía de lo que le estaban hablando hasta que el intérprete le señaló a Yumurí. "No, señor, no es de Tennessee, éste es un caballo de los mejores, caballo de paso fino puertorriqueño, hijo de Batallita en Mejorana y descendiente de Nochebuena pero si a us-

ted le agrada se lo regalo para que sepa de veras lo que es un caballo". El comandante no entendió muy bien aquello de la descendencia, pero aceptó gustoso el obsequio. "Se llama Yumurí por un cacique indio rebelde que mató a mil invasores en mi tierra no aquí no en Cuba a los españoles señor por supuesto solo a los invasores retrógrados". "¿No le importa que le cambie el nombre?" "No hombre no, cómo va a ser póngale el que a usted le guste qué le parece Tonto ese es un nombre simpático es muy popular en Nuevo México lo usan mucho en los rodeos para caballos de show". Montura, jipijapa, jinete giraron simultáneamente como veleta blanca y almidonada que súbitamente el viento azotó. Jacobito ni siquiera volvió la cabeza, "ojalá el golpe de río se los lleve, Yumurí, tan noble Yumurí, que respondes a la presión más leve de mi índice y de mi pulgar".

La verdad fue que con la llegada de los americanos a Puerto Rico se hicieron realidad todos los sueños heredados de Jacobito. Logró a su vez elevar hermosos puentes de metal sobre los barrancos de cañabrava, en su fundición se derretía en grandes cantidades el hierro azulosorroblanco que vertía en las inmensas catalinas de las grandes centrales de capital extranjero, su casa fue la primera que se electrificó en el pueblo, estrenó el primer Model T. que espantó a los caballos por las calles polvorientas, inauguró el primer cine que bautizó "Teatro Habana" en un edificio todo cubierto de lirios y refrescado por amplios surtidores que iban salpicando lentamente los largos cabellos de las estatuas reclinadas al borde de las fuentes. Su felicidad llegó a tal extremo que un día en que presencié un acto malabarista que ejecutaron unos aviadores americanos a las afueras del pueblo se convenció de que él podía hacer lo mismo y subiéndose a la azotea de su casa, se lanzó al espacio abrazado a un paraguas abierto.

El pueblo entero lo acompañó al cementerio. Caminando detrás de la banda de los bomberos que resonaba sin tregua platillos y trompetas, sus amigos fueron cantando con voces quebradas por los destellos de bronce.

*No volverán jamás
felices días de amor
En nuestro corazón
a disfrutar, a disfrutar.*

No hubiese querido un entierro triste, le tenía pavor a la gente seria. Por eso lo enterraron con su uniforme bomberil, capacete empenachado bajo el brazo y borceguíes brillantes como cucarachas de charol. Como era francmasón no pusieron una cruz sobre su tumba sino que, en cumplimiento de sus últimos deseos, colocaron sobre la lápida **el cuerpo de su perra Gretchen, orejas alerta y erguida** para siempre la cola espumosa, según él mismo la había conservado después de su muerte, sumergida en un baño de cemento.

En todo esto pensaba yo de niño, mientras me quedaba extasiado mirando la caja de cristal que mi abuelo se había mandado hacer a Cuba cuando había logrado reunir su primer dinerito, para contrarrestar la nostalgia del destierro. Y recorría con curiosidad los senderos que bajaban por las lomas de pajita verde, los bohíos de techo de yagua y balcones de palitos puestos en equis, las nubes de algodón adheridas al techo de tabloncillo pintado de azul del barrio de Matanzas donde Jacobito se crió; los hombrecitos de alpaca y de miga de pan que tendían sus hortalizas, que bajaban las lomas con racimos de plátanos verdes colgados de los hombros, que ordeñaban sus vacas y daban de comer maíz a sus gallinas jabás, que tendían día a día aquella tierra que sólo les pertenecía a ellos, recién rescatada durante la revolución: aquel mundo me recordaba inevitablemente un paraíso perdido.

Luego de quedarme mirándola durante horas, balanceándome precariamente al borde de una de las muchas sillas tapizadas en bejuco de maguey que poblaban la sala formal (la caja se encontraba siempre colocada en una repisa alta, fuera del alcance de los niños, y para lograr admirarla era necesario permanecer por lo menos diez minutos inmóvil frente a ella, hasta que los ojos se acostumbraran a la penumbra de la habitación) yo salía de la casa dando un portazo de trueno a mis espaldas, y me sumergía de golpe en la claridad de gritos y empujones de mis primos como si me sumergiese en el agua escandalosamente fría de un estanque.

En adelante mi abuela se ocupó del sostenimiento de la familia. De los seis hijos varones que había tenido, mi padre, Juan Jacobo, se pasaba las horas quitándole las cuerdas al piano de cola para volvérselas a poner de ma-

nera que las notas sonaran diferentes. Fue así como el piano llegó a tener, sin que él lo supiera, un pentagrama japonés. Mi abuela comenzó a preocuparse cuando vio las mismas extravagancias de su esposo comenzar a aflorar en las inclinaciones del hijo. A Jacobito le apasionaba sembrar agapantos, pero no se conformaba con sembrar una reata o dos reatas de agapantos. Sembrar agapantos significaba sembrar un mar de agapantos que se derramara de un pueblo a otro, sembrar valles enteros de espigas violetas sobre los cuales él edificaría puentes.

Recordando los sueños de comunicación de su abuelo, Jacobito se dedicó a la política como único camino para llevar a cabo la antigua visión del puente universal. "Anoche soñé que construía el puente más hermoso del mundo, un puente de hilos de plata que yo tendía de Norte a Sur América, y los hilos iban saliendo de mi propio vientre como si yo fuese una araña gigante y no un ingeniero como lo que soy, qué extraño, ¿verdad? Mi puente era un puente maravilloso que unía el oriente con el occidente y el norte con el sur en una sola nación donde no existirían ni la guerra ni el hambre ni la pobreza y el puntal de apoyo del puente era nuestra isla. Verás, hijo mío, venir a anidar a nuestros bosques todas las garzas del mundo y los que nos divisen desde lejos refulgiendo sobre el mar exclamarán: Has venido a ser a nuestros ojos como quien halla la paz".

Luego vinieron los años de la Danza de los Millones. Sus tíos y sus padres construyeron innumerables y hermosas fundiciones, en sociedad y en comandita, con los grandes empresarios norteamericanos. Pusieron entonces a los habitantes de los arrabales a fabricar motores, turbinas, computadoras, detonadores, piezas de automóviles, grandes y pequeñas máquinas de todo tipo, que fuesen apetecibles al mercado norteamericano. Los habitantes, sin embargo, no podían comprender por qué aquellos objetos que ellos habían fundido, atornillado, vulcanizado, montado con sus propias manos y que luego empaquetaban y embarcaban para el norte tan amorosamente en los buque-almacenes de la Sea Train y de la Sea Land, cada objeto marcado nítidamente con su precio modesto y razonable para los amigos y compañeros norteamericanos que les hacían el favor de comprárselos para ayudar así a sus hermanos del sur, se parecían tanto a las computadoras, turbinas, deto-

nadores y motores que los norteamericanos les embarcaban de vuelta para que ellos se los compraran a su vez, desgraciadamente marcados por dos veces el precio en que ellos habían vendido los suyos.

La abuela no se había equivocado. Entre todos los miembros de la familia, sólo Juan Jacobo conservó intacto el corazón. Como el rey Midas todo lo que tocaba se convertía en oro y hasta llegó a sentir nostalgia por la pobreza pero no tenía por qué preocuparse porque el oro pasaba a través de él como a través de un colador. Tenía los dedos endurecidos de polvo de oro pero la ropa que usaba estaba siempre un poco raída y le quedaba un poco grande, y llevaba siempre los puños deshilachados y empolvados los ruedos de los pantalones. Cuando sacaba el pañuelo para secarse el sudor la habitación se llenaba del perfume de aguamameli y el gesto de su mano detenida en el aire recordaba la gentileza con que seguramente comenzó el discurso de la edad de oro. Cuando conoció a Marina, el mar de los agapantos agitaba olas apasionadas en sus ojos.

En la antigua casa de mis abuelos se celebraron entonces cenas espléndidas para los empresarios norteamericanos. Los "superitos", como los había bautizado mi madre, ahogando lágrimas de risa a espaldas de Juan Jacobo luego de las frecuentes y clandestinas declaraciones de amor. Diminuta y alegre como un pájaro tropical era todo un dechado de cortesía con sus "guests", se sabía de memoria el *How to Make Friends and Influence People*, el *Boston Cook Book* y el *Emily Post*. Sin embargo, cuando en las noches se sentaba a tocar danzas en el piano, vestida de azul jacinto de la cabeza a los pies, mis primos, mis hermanos y mis tíos nos sentíamos invadidos por un placer extraño, al escuchar el lento gotereo de la leche venenosa de los ramos de crótones que ella había colocado primorosamente frente a cada uno de los platos de sus invitados de honor.

En la Pascua Florida era ella quien todos los años ponía la casa de gala. Nosotros los niños sacábamos las vajillas de cumplido y los cubiertos de plata, poníamos la mesa para doce personas y salíamos a las calles de los arrabales del pueblo en busca de nuestros comensales. Los habitantes de la Caja de Cristal desfilan nuevamente a mis

ojos, de pronto se han desperezado, se estiran mugrientos y cabizbajos, arrastran sus pies descalzos sobre las losas que yo ayudé esa mañana a restregar. Dejan en el suelo los sacos de henequén, las bateas de dulces, los racimos de plátano y se van sentando poco a poco como si no supieran cómo voltearse, cómo sentarse sobre las sillas talladas sin quebrar las rosas de caoba, cómo poner las manos agrietadas encima del mantel albo. Mi madre bendice los alimentos desde la cabecera. Mis tíos comienzan a pasar las fuentes de porcelana entre los comensales que con infinito cuidado se van sirviendo los guineitos niños, el bistec encebollado, el arroz con habichuelas, sin que caiga ni un granito de arroz ni una gotita de salsa sobre la blancura inmaculada del mantel. Poco a poco las cabezas se van levantando de los pechos hundidos, las miradas se cruzan con más confianza, alguna que otra boca desdentada ensaya una sonrisa ingenua. Mi madre leía entonces el Eclesiastés: "Tornéme y vi las opresiones que se hacen debajo del sol, y las lágrimas de los oprimidos sin tener quien los consuele", pasaron el bienmesabe que las mandíbulas gomosas sorbieron con delicia, unos rostros reflejaban desconfianza, otros amargura, otros, la mayoría, indiferencia. "Y dije en mi corazón: ea, probemos la alegría, a gozar de los placeres; pero también esto es vanidad. Empecé grandes obras, me construí palacios, me planté viñas, me hice huertos y jardines, y planté en ellos toda suerte de árboles frutales... amontoné plata y oro, tesoros de reyes y provincias; fui grande, más que cuantos antes de mí fueron en Jerusalén, conservando mi sabiduría... entonces miré todo cuanto habían hecho mis manos y todos los afanes que al hacerlo tuve y vi que todo era vanidad y apacentar de viento..."

Todos los días de Reyes se repetía aquel ritual, impuesto durante tantos años por mi madre; sólo que se repetía a la inversa. Los niños nos adentrábamos entonces por los arrabales del pueblo como si nos adentráramos por los senderos de la caja de cristal, saltando de puentecito de tablas en puentecito de tablas, de charco en charco, de balcón en palitos a balcón en palitos, espantando los cerdos, las gallinas, las guineas hasta comenzar solemnemente a repartir entre los hijos de los empleados de las fábricas los

regalos envueltos en papel plateado con grandes pascuas rojas.

La ceremonia de los obsequios duraba toda la mañana, pero de mediodía abajo nos sentábamos bajo un tinglado de zinc perforado de sol y los padres, los tíos, los abuelos de los niños tendían frente a nosotros un banquete de manjares espléndidos. Con infinita ternura iban colocando, sobre aquellos tablones astillados cubiertos por la mugre de siglos, los platonos quebrados rebozantes de arroz con dulce perfumado de canela y gengibre, las cazuelas desconchadas humeantes de arroz con pollo, los pasteles y el lechón asado colocados sobre hojas de plátano decoradas con amapolas, el majarete, el mundo nuevo, las hayacas, la sucesión de platos era interminable, nunca nos iba a caber todo aquello en el estómago, ya teníamos el majarete atascado en el gznate, "hemos comido opíparamente muchas gracias", "pero no seas así mhijito, prueba ésta última morcillita picante, este último rabito de lechón". Sabíamos que teníamos que comérselo todo, quedarnos allí sentados hasta dejar aquellos tablones vacíos mientras los perros satos nos lamían las piernas por debajo de la mesa y los niños desnudos y barrigudos hincaban en nosotros el anillo de sus ojos brillantes, observándonos sin parpadear. Sólo después de terminarlo todo veríamos resplandecer en sus rostros la felicidad, sólo entonces podríamos jugar a la peregrina, a la bolita y hoyo, al esconder, al yapaqué yapaqué yapaqué de las guineas, ir a la letrina y cagar de pie, refrescándonos el culo con la brisa que entraba por las hendidias milenarias, brincar la cuica, bailar el trompo, celebremos todos juntos matarilerilerón, celebremos todos juntos con los hijos del patrón.

Justificada la posesión de bienes sin tasa, las furias escondidas tras las máscaras de vegigante, nos cogíamos de la mano y hacíamos una rueda alrededor de nuestros anfitriones, agitando inmensos mamelucos de raso brillante que inflábamos y desinflábamos a nuestro antojo, y dando corneadas al aire con el cuerno azul, con el cuerno verde, con el cuerno rojo, con el cuerno amarillo, salpicando de gotitas rojas, cuatro cuernos en la frente y diez colmillos de tiburón. Bailábamos al son aterrador de aquella misma antiquísima canción que los habitantes siempre nos cantaban: "jínquili jínquili está colgando, jóngolo jóngolo lo es-

tá velando, si jínquili jínquili se cayera, jóngolo jóngolo se lo comiera”.

Al regreso de mis estudios de ingeniería en Norteamérica, hacía ya muchos años que habían muerto mi padre y mi madre. Los testigos de aquellas cenas bíblicas, mis tíos y mis primos, habían expandido la corporación y montado nuevas fundiciones por toda la isla. Acafapachados bajo sedas de Saks Fifth Avenue y foulares de Hermes, almacenaban cantidades cada vez más exorbitantes de vajillas de limoges y de plata de ley. La cristalería adriática doblaba tallos azules sobre el mantel, las lámparas derramaban lágrimas por las paredes, los tigres y unicornios luchaban por entre el follaje de los tapices que aleteaban con la brisa sobre los muros de la antigua casa, amarillos ya por el tiempo.

Les pedí entonces que me dieran empleo y hasta ahora he vivido una vida tranquila: en la mañana me visto mi traje de gabardina azul y me dirijo a la oficina de mis tíos, que también es la mía, claro, y estoy muy enterado del ritmo de producción y de depreciación de las fábricas.

Recibo en mi despacho a los inversionistas y socios norteamericanos, les enseño nuestros hermosos paisajes desde la altura del vigésimo piso de nuestro edificio de bronce, forrado de arribabajo de cristales opacos; les hago creer a veces que tanta hermosura es también de ellos en parte, por la cortesía y la cordialidad de sus habitantes; que algún día bienaventurado quizá llegue a serlo por completo.

Por las noches, sin embargo, es otra mi historia: me transformo en lo que soy en verdad. Vestido de negro de la cabeza a los pies me introduzco sigilosamente por los pasillos de los edificios de los cuales yo siempre, claro, poseo las llaves. Hasta ahora sólo he llevado a cabo pequeños actos de vandalismo, actos que son como pequeños puentes de amor que yo tiendo cada día entre los habitantes de la caja de cristal y yo, y que nadie en la corporación se ha logrado explicar hasta hoy: una mañana apareció devastado un compresor en la fundición: otra mañana una soldadora, de la fábrica de computadoras, apareció sabotada sin remedio: en otra ocasión alteré el delicado instrumento de tiempo de los detonadores que, ya

examinados por los agentes de seguridad, estaban a punto de ser embarcados para una base naval en Norteamérica.

Temiendo las consecuencias que mis actos puedan tener próximamente en mi vida, he decidido introducirme por última vez en la antigua casa y rescatar la caja de cristal.

Ante la crisis por la cual atraviesan desde hace ya **algún tiempo los negocios**, la familia se ha entregado inesperadamente al pesimismo y a la desesperación. Anunciaron hace ya varios días el remate del mobiliario y demás objetos de lujo que hasta hace muy poco decoraban la casa solariega. A los gritos de "ofrezco doscientos dólares por los candelabros de plata, que valen mucho más pero en eso se tasaron porque estamos, después de todo, en familia, y no vamos a explotarnos unos a otros"; o a las maldiciones de "el reloj de péndulo le tocó a otro y yo lo quería, y a mí me tocó el piano de cola que está comido por la polilla y ya nadie dará nada por él", atravieso la antesala y el comedor sin que nadie se fije en mí y penetro en la penumbra de la sala.

El vocerío del remate me llega aquí de muy lejos; aún no le toca el turno a los sillones de copete tallado y brazos de bejuco, diseñados para la elegancia de otros tiempos y desprovistos del confort de hoy. La caja de cristal está aún sobre su repisa, recubierta por una capa fina de polvo, olvidada aparentemente por todos. La levanto entre mis manos con infinita ternura y me apodero de ella, alcanzándola con una facilidad que, aún ahora, a pesar de mí mismo y de mis años, me sorprende. Me la coloco bajo el brazo y cruzo desapercibido una vez más las habitaciones abarrotadas de tapices y de alfombras orientales, de soperas, de porcelanas, de grabados, de **óleos**, todo regado por el suelo como un tesoro a punto de convertirse en piedra.

Nadie se fija en mí al apoyar silenciosamente mi mano sobre la manija de la puerta y salir a la calle; nadie escucha el suspiro de alivio que me sale del fondo del alma al respirar de nuevo los perfumes que matizan, como una trenza rica y olorosa, las cunetas y los callejones: olor a guanábana, a pajuil, a piña, a naranja, a innumerables frutas ya un poco rancias por el calor; a mabí, a ron, a bacalao, a sudor y a semen de putas. Siento que ya no podré demorarme más; ya es tiempo de edificar mi puente: el

puede más hermoso pero también el más terrible, el puente último.

Ya sobre el malecón, junto a la goleta que me espera y en la que viajaré por todo el Caribe transportando frutas y vegetales de puerto en puerto, me vuelvo en dirección de la ciudad y miro hacia donde se encuentra la casa. aguardo pacientemente la detonación del aparato que dejé oculto en la repisa oscura de la sala, en el mismo lugar que ocupó durante tantos años la caja de cristal. Sé que mi espíritu no ha de hallar descanso hasta ver los hermosos arcos de fuego de mi puente elevarse hacia el Norte y hacia el Sur.



UNMSM

COMBO BLUES / FRANCISCO BENDEZU

SUBITOS TESOROS INVISIBLES (Homenaje)

*A Bertha C. y Yolanda P., deidades del
Patio de Letras y el Parque Universitario,
golondrinas de todos los veranos.
A los que las amaron.*

Lima, invierno y primavera de 1951

*¿Quién cantará para mañana vuestra gracia, deslumbrantes
mariposas;
vuestro paso de reinas por los claustros,
a las diez, de tarde, o cuando
las bombillas de cien vativos del Patio de Letras,
en las pálidas paredes (¡oh, sombras macilentas y chinescas!)
a la noche naciente trasfundían su gran melancolía
desolada?*

*¿Quién cantará vuestras trémulas sonrisas; vuestro almo
bulto sedero (¡ay, el vendaval de la edad breve!); vuestro
involuntario desdén (¡amarga resolana al rojo blanco de la
soledad ajena en rededor!);*

*vuestra flexible desgana, el fulgor fatal de vuestros labios
sibilinos;
vuestra frente sin pliegues y la pura sien sin nubes?*

*San Marcos Strut: ¡Perdido, Sandia, Bogalusa, Azángaro,
Claiborne!*

*Los años devoraron vuestras lunas parvas y delgadas,
pero aún esplenden en la cósmica memoria indestructible
—esmeraldas, ágatas, turquesas y zafiros—
la pira de esperanza de vuestros ojos oscuros, misteriosos,
temibles y serenos; la antorcha süave de auroras sigilosas,
sedantes e impalpables: ¡vuestra muralla de sueños!*

*¡Vuestras faldas ondean cual pañuelos
desde la estación lejana (o fenecida) de la rauda juventud
(¿dó está?)!*

*Intermitentes, pulsátiles, divinas
parpadeáis cual meteoros
en las arenas del litoral; chisporroteáis desprendidas,
¡oh, beldades núbiles y airosas!
El tiempo huyó como un ladrón; quedó la nieve...*

*Sois, en verdad, erguida Bertha en tafetán, lenta águila de
miel;*

*Yolanda juncal y demudada, de negro y celeste vestida,
y gafas (—¡Para leer solamente!);
la sangre giratoria y melodiosa de los faros,
la luz del corazón, la música callada, el trópico secreto y
luminoso,
la llovizna y las fresas, las olas y la brisa de 1950 y Bellavista
(¡y Tenerife y Curazao!),
el olivar interior de la saudade
rútilo como lágrimas o pluvial emblema de palomas en
medio de la implacable tempestad dorada.*

Estáis dormidas en mi voz.

YOYITA SHUFFLE

A Gloria Elgueta
Stgo. de Chile, 14 de abril de 1955

Delgada noche de Príncipe de Gales.

Follaje. Suave soplo de resinas.

*La loca brisa de abril
difuminaba filamentos eléctricos de niebla o celuloide
en tu colgante o caudalosa cabellera — lianas o cascada.
¿Qué esporádico tictac sonaba —élitros azules—
en el reloj con taquicardia de los grillos?
¡Ay, “el tiempo del amor celestial que pasa volando”!*

*Pisabas sortijas, ¡oh, niña!,
como quien pisa hojas secas, luciérnagas o grava.*

*Nadabas, oceánide ligera, en la delicia
del acuario silente del planeta inmóvil. O como un arbusto,
al pie de la verde empalizada,
emitías ocultas señales turbadoras,
indescifrables claves de voces secretas y pestañas,
informales invitaciones mimosas a cenar (susurros leves al
fondo),
sonrisas — ¡enterradas, como bulbos de luz o burbujas
opalinas,
en la memoria del sueño oscura y dilatada!*

¿Por qué no entré a tu casa?

*Ni espinas ni colmillos que hincaran o mordiesen.
Intensos claveles y jazmines sofocaban
como tu propia belleza incauta, solitaria, intacta,
desmedida. . .*

*¡Tú, de sorpresa, esa noche de otoño me quisiste! ¡Fue
tan bello tu brazo en la espesura!*

¿Quién dirá tu encanto claro
 en la noche vasta y fragante de Santiago?
 ¡Mojar quiero mi pluma
 en los fusibles espejos de la fiel y remota primavera!

¡Que tal vez quede una brizna
 —la brizna del arrasado Palacio de la Moneda—
 en tu chal blanco de seda,
 suntuosa y mágica hada nupcial, virgen melada,
 imantada aparición de la Alameda, Gloria Elgueta divina y
 delicada!

GOOD MORNING BLUES!

¿Cómo eras entonces? ¿Fleco de cielo;
 estría de helado imperial (o de leche);
 pálido turrón —en verano— a las cuatro de la tarde?
 ¡No lo sabré nunca, golfilla bajopontina!
 Te imagino libre, suelta, descalza,
 con la gran vanidad de las muchachas
 que a su paso por la calle descubren
 que el tiempo,

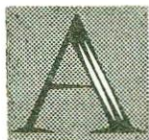
el tiempo,

la gata de ónix del tiempo
 ha rasguñado el rostro de sus vecinas.

¡Y el polvo de los años
 se trasmuta en ti, desde ese instante,
 en oro puro, alhelies
 o nubes de gasa china!

No envejecer es tu destino.

NO SUEÑES CON PALOMAS PORQUE ME ASUSTAS / EDUARDO GONZALEZ VIAÑA



Lucía le faltaba muy poco para tener una visión completa de la ciudad que estaba observando desde su ventana en el hotel cuando le pareció advertir que una niña pequeña, vestida toda de blanco, le hacía señas desde una calle lejana. “Es raro” —se dijo. “Ella debe estar muy lejos, acaso en el otro extremo del pueblo y, sin embargo, puedo distinguir el color rojo de sus uñas y la ternura de su voz. Y hasta me parece que percibo su perfume”.

Era un olor como el de esas tristes flores que suelen ser colocadas en la diestra de los santos. “No me está llamando, pero viene hacia mí” —pensó.

Y así fue. La niña que, efectivamente, tenía las uñas pintadas de un rojo ingenuo, comenzó a abarcar todo el panorama de enfrente y, por momentos, sus ojos eran tan grandes como todo el mundo. Su cabello —el más largo que jamás había visto Lucía— se desplazaba jugueteando a partir de la cintura. La pequeña no volaba, pero se iba acercando, lentamente, y después de bajar por calles empedradas, cruzó esquinas lamentables, se detuvo cerca de un parque donde nadie había paseado nunca y avanzó flotando hasta las cercanías. Desde la acera que daba frente al hotel, miró a Lucía.

Lucía la miró también y supo de inmediato que en ese momento no podía mirar a nadie sino a la niña. Aquella si-

guió acaparando su extrañeza y el paisaje apenado de enfrente.

—¿Cómo te llamas, pequeña? ¿Quiero saber quién eres? —eso quiso decir la mujer que había llegado con Edmundo al hotel, pero no pudo llegar a pronunciar la primera palabra de aquella frase que se le enroscaba. Si llegó a formular la pregunta, solamente la niña la escuchó, pero sin responderle, y Lucía, enmendándose, se convenció que no debería hacer preguntas a personas que no suelen contestar. Además, la niña podría ser solamente un recuerdo. “¿Un recuerdo de Edmundo?”

Mujer y niña se estaban mirando. “Malo es el dolor” —se dijo Lucía y repitió que el dolor era malo porque solamente juntaba a gentes tristes. Dejó que la niña desapareciera y volteó para mirar a Edmundo cuyo cuerpo se extendía sobre la cama gemela.

Otra vez, aquel se había quedado dormido: su cara dirigida hacia el otro lado del velador aparentaba cierto tranquilo desdén por la botella de whisky que allí reposaba.

Todavía desnuda y apartada de las sábanas, Lucía prefirió pensar que su compañero había sido rendido por la felicidad del amor, o tal vez lo adormecían los aires piadosos de Huamanga. “Estos aires son muy antiguos” —se dijo— “y suelen venir colmados de sueño y de recuerdos. No comprendo cómo pueden entrar en un hotel moderno. Y no comprendo cómo pueden atravesar el cristal de esta ventana”. Observó la ventana; al principio, la impresionaron los matices inolvidables y amarillentos de la tarde; después, pudo mirar a través del vidrio y solamente vio una ciudad derrotada: antiguas casas sin gente, calles estrechas, aceras para transeúntes solitarios; al fondo, un violento cerro de donde únicamente la desgracia podría bajar. Un campanario doblegó varias veces su atención, pero su lejanía pronto lo hizo pequeño y, al final, nada más persistió en la ventana que un conjunto de arcos en medio de callejuelas extraviadas.

De nuevo miró a Edmundo, cuya inmovilidad le parecía asombrosa. “¿No será que no quiere mirar, que está asustado? ¿Asustado de qué? ¡Ay, Dios mío, también yo debería dormir!” Eso hubiera querido decir en voz alta pero no pudo; y de veras le hubiera gustado dormir pero no acostumbraba hacerlo a las cinco de la tarde y prefirió seguir

observando la paciente declinación de las calles y su reflejo en la ventana que daba frente a su lecho.

—Edmundo, ya no duermas—. Pronunció estas palabras, severa aunque silenciosa, con la seguridad de que el durmiente no la escucharía; de todas maneras, la ciudad, así de antigua y difunta, le transmitió el temor de que su amigo estuviera aprendiendo a morir. “Está borracho. No puede aprender nada”— murmuró comprensiva y volvió a la ventana aunque sólo por un segundo porque en ese instante advirtió que sobre la frente de Edmundo transitaba una solemne columna de palomas.

—No sueñes con palomas porque me asustas— quiso decirle, pero nada más lo pensó. No tuvo tiempo porque en ese instante alguien pasó por la calle entonando un himno litúrgico quechua, y supuso que, nuevamente, alguien subiría hasta su ventana para observarla.

—Qué problema tan serio— clamó débilmente Lucía al reparar en las palomas. Las siguió con la vista y se dio cuenta que aquellas aves tan humildes en contextura —medirían dos o tres centímetros de largo— eran demasiado pedantes en su manera de volar: discurrían, una a continuación de otra, sobre las cejas de Edmundo, se perdían en la almohada y describían, al final, una vanidosa curva antes de volver a tomar el mismo camino. “Es una frente maravillosa”— dijo para sí. Pero volvió a pensar que aquello era un problema y que aparecían palomas sobre Edmundo porque algo desastroso estaba por ocurrir.

—Claro, alguien que ha muerto va a resucitar en estos momentos— musitó, y acarició a su compañero de viaje. Quería despertarlo para que, de ese modo, si alguien aparecía, los encontrara en alguna incómoda situación. Pero no atinó a recordarlo ni a espantar a las dulces y porfiadas voladoras.

Unos minutos después, Lucía creyó haberse acostumbrado a la inmovilidad del durmiente y al vuelo sosegado de las pequeñas palomas. “Tal vez lo que estoy viendo es el humo de un cigarrillo. He fumado tanto...” Esa fue una explicación tranquilizadora que la ayudó en mucho a no lanzar un grito cuando, en medio de la ventana, empezó a dibujarse una presencia bella y dolorosa.

—Es alguien que dejó su mirada sobre Edmundo— se explicó, mientras reparaba en que la mujer de la venta-

na— delgada, flotante, inflexiblemente dulce— parecía ser la madre de la niña a quien, hacía momentos, había visto en la calle.

—Evidentemente, no es a mí a quien visita —se repitió pues la desconocida la ignoraba por completo y, con el desdén que sólo tienen los ausentes, había pasado su mirada por encima de ella para sólo mirar a Edmundo.

—Ya me lo suponía—. Se sintió intrusa. “Viene a ver a Edmundo. Y él también la ve desde otra región de sí mismo”.

Intentó retirarse de la habitación pero no atinó a siquiera moverse. “Esta mujer y Edmundo se han separado pero no se han separado. No podrán dejarse jamás”.

Un rato después, la aparecida ya no estaba allí. Por su parte, Edmundo parecía haberse despertado del todo. Sentada sobre la cama, Lucía quiso enterarlo de las extrañas presencias que la habían asaltado durante toda la tarde, pero no se atrevió a comenzar ante la suposición de que él lo supiera todo y de que su somnolencia fuera sólo un fingimiento.

—¿Salir a dar una vuelta? ¿No te parece excesivo?

—¿Excesivo? ... Vamos, Edmundo. Desde que llegamos, hemos permanecido todo el tiempo en esta habitación. Claro que tú duermes, pero yo no puedo hacerlo. Esa ventana...

—Bueno, pensé que esa ventana te ayudaría a conocer a la ciudad. Es bastante amplia y deja ver todo el panorama.

Callaron unos instantes. Luego, ella insistió en que deberían salir a dar una vuelta. El mutismo de Edmundo le hizo recordar que no existía compromiso alguno entre ambos y no repitió su súplica. Apenas se conocían un par de días, habían sido presentados en un baile en Lima y, de pronto, él le había dicho que partía de viaje en su carro: “¿te gustaría acompañarme?” Eso había sido todo.

—Me gustaría saber por qué me invitaste a venir. ¿Es que me parezco a alguien a quien estás buscando? ¿Estás buscando a alguien?

No obtuvo respuesta. Lucía quiso adivinar un rencor en el interrogado, pero no lo halló.

—Te pregunto si estás buscando a alguien en esta ciudad.

Nada respondió Edmundo, aunque sus ojos estaban dirigidos hacia ella y despedía un fulgor torpe como el que cualquiera puede emitir.

—Estás buscando a dos personas ¿no es cierto?... A una mujer y a una niña. Ellas también te buscan, creo. Estuvieron asustándose mientras dormías.

Edmundo no podía responderle porque seguía mirándola, pero sus ojos eran solamente una transparencia impersonal. En ese momento, Lucía tuvo la seguridad de que una enorme paloma de color azul y plumizo se había suspendido en el cielorraso del dormitorio y flotaba pesarosa sobre sus cabezas.

—Perdona por decirte esto. Debo estar loca. Pero ya no puedo soportar...

Comenzaba a llegar la noche, y la ventana se oscureció de repente, alargando su rojiza negrura sobre la habitación que volvía a ser idéntica a cualquier cuarto de un hotel de turistas.

—Ni el diablo ni la muerte pueden meter aquí su cabeza. Todo es tan moderno— murmuró Lucía para tranquilizarse, mas no se tranquilizó. "Pero sí pueden pasar los recuerdos". Sonrió débilmente y decidió buscar la puerta. Era mejor marcharse; además, nadie la advertiría porque en los hoteles todos somos invisibles.

Fue a prender la luz del velador y al hacerlo se sintió como envuelta entre los resplandores de una poderosa lámpara. "Ay, mi Dios, por qué me persiguen las historias tristes" —se quejó y comenzó a creer que había comenzado a comprenderlo todo. Supuso que ella no tenía nada que ver en la historia. Que Edmundo se había reunido ya con la mujer a quien amaba. Que aquella probablemente tenía un nombre bíblico y menudo, y que la pequeña hija de ambos volvía a reunirse a la pareja en un sueño o en una obsesión adolorida.

Edmundo ya se encontraba con aquellas a quienes todo el tiempo había buscado. Eso pensó Lucía y se convenció con amargura de su propia inexistencia. "A lo mejor, no soy una pasión repentina, sino un personaje literario. Y Edmundo me está usando sólo para escribir un cuento o para confesar en público un amor o la perpetuidad de una locura".

—Ellos están reunidos porque siempre han estado juntos aunque los hayan separado —se dijo la inexistente Lucía y apagó la lámpara; puso su cabeza sobre la almohada. Para no turbar aquella armonía dolorosa, había preferido dormir un poco, desaparecer por un rato de la historia.



UNMSM

MENTADAS DE MADRE / PABLO GUEVARA

CARTA PRIMERA

*Me despido, me alejaré de ti
cada vez que me acerco a esta temible montaña muerta
que es nuestra casa donde aún pongo los pies
casa de hielo o cráter humeante o pira
donde aún asoman los aún vivientes
—tú y yo— después de sufrir menoscabo
en nuestras vidas por esas calles del diablo
(el diablo en Breña) por esas calles
para poder llegar rasguñándonos todo al fondo de este
cubil
donde comes a pausas largas y gruñe tu Desconfianza...
—esa huraña perra que siempre fuiste
o esa perra rabiosa que ya no eres
mirando ya sin mirar a la pobre perra que ahora eres
comiendo unos cuantos huesos silenciosos que te trae
prima Susana... .*

*Ah, mi mejor pariente, tú mi primera mujer
la más antigua y la más soberbia de la que tengo memoria
también ahora la más abandonada y vilipendiada*

como siempre sucede con las madres de los poetas
 —esos intonsos esos irresponsables heridos aquí y allá
 (en la misma madre) por esta sociedad
 de rapaces y roedores que no perdona a nadie,
 y mucho menos a los que se les rebelan (y a sus madres)

Tú que gimes mostrando al sol tus llagas
 piernas-violáceas-topacios-enjoyados-rubíes
 iridiscentes-en-pleno-día-fuegos-fulgores-carnes
 votivas-en-santa-tumefacción como las
 Pordioseras de Poitiers o de Avignon mostrando al sol
 sus ruinas (al paso del Duque... al paso del Rey...
 por unos doblones o unos luises o unos maravedís...)
 la soldadesca torpe (siempre cerril) las apartaba
 de mala manera como en esas estampas medievales
 de "La peste en Francia" (s. xvi) (o: s. xx)
 los Banqueros en los Estados Unidos
 Suiza Inglaterra Alemania Japón Francia Holanda
 Italia Bélgica España — nadie se les puede acercar
 bajo pena de muerte...

Ahora mismo invoco en el Perú
 en medio de tantas desesperaciones y en este barrio
 apestoso (tan gótico de Breña) bajo los sardanápalos
 contemplando un kilo de pan y no una puesta de sol
 (tan caro por los embarques de trigo) puedo decir
 debo decir vendetta? vendetta pure?

No: tiempo no he de perder: Sí, si tiempo he de perder
 en la venganza lo he de emplear — hurgando con un
 palito
 en los basurales de toda Lima otras cosas no hallo
 que blasones descoloridos gangas descuaajeringadas
 todo lo inútil de una sociedad
 muy depredadora desperdiciadora estranguladora
 destripadora evisceradora trituradora peletera

*mondonguera carneadora batidora licuadora
chancadora volatilizadora con cada uno
de sus ciudadanos mientras toses y toses
irremediamente hacia el amanecer...
y no nos salvan ya ni los Milagros de Nuestra Señora...*

*Oh Virgen de la Mercedes / Patrona de los Reclusos
(en el Perú la Virgen es Virgen de los golpistas)
¡haz que ella en mí crea!...*

78

LA REINA DEL CELULOIDE (CARTA FINAL)

*He estado escuchando Madre
aparentemente con oídos de sordo
cada caída de hojas en tus paisajes finales
todos estos años sintiendo cómo caen las noches
sobre las mañanas en tu vida triste caminando
(rengueando) lentamente a la Muerte (la dichosa
a la que todos tenemos derecho y aspiramos
a llegar con salud sin debilidades y
a su debido tiempo...)*

*Pobre Madre... pobre Mujer
y en tanto me preguntaba en dónde estábamos
todos estos años en esos momentos por qué
parte de Libro íbamos (o andabas) ayer
hoy y mañana hace unos instantes
en estos momentos en los que yo me sentía
tan feliz andando contigo... tú en cambio
te preguntabas con angustia siempre
dónde estaba yo en esos momentos
el día anterior o al día siguiente*

las madres nunca cesan de preguntarse por eso aunque los hijos estén ya viejos sanos y salvos y un poco arrugados (¿salvos? en estos países qué hijos pueden considerarse a salvo?)

Ahora respiras dificultosamente a mi lado. . .
evidentemente algo inmenso está sucediendo
(para mí y para ti) —el teatro y el cine
tan sentimentales que son tus recuerdos
han sido demolidos por Lima impaciente
o Lima intranquila en nombre (cuando no)
de las Grandes Avenidas de los Generales. . .
yo trato trataré con todas mis fuerzas
de cubrir tus álbumes tan frágiles
y fotografías más antiguas entre las
marejadas de lo que fue y no fue
antes y después de los terremotos. . .
pero es vano. . . casi una quimera. . .
muchas Limas yacen hundidas al fondo del océano. . .

II

Algo atraca el celuloide
hay explosiones en la Sala. . . en las calles
luz. . . luz. . . ¿principios de incendio o amagos?
el ecran titila. . . en la semioscuridad
(o semiclaridad) las escenas del beso
al niño hace tiempo se las llevó el diablo
retornan imágenes con villanos que asaltan
villorrios diligencias bancos a viandantes
roban y asesinan y en algunas escenas por ahí
aparece mi madre!

Se enciende la Sala — todos son ruidos
protestas. . . injurias. . . insultos. . . malentendidos

(el proyector cada hora que pasa colapsa, los de la cazuela se vienen abajo como siempre carajean, se inquietan los de las plateas... platea ¿viene de plata?)

*Las voces piden más asaltos y besos
cada vez más apasionados nuestras vidas
parecieran no ser otra cosa que besos
pistolas y humo... emociones primarias
tan primarias que son algo así como hundir
la cabeza en los arenales de Lima para no ver
ni oír de los alrededores... nada de sus
furias... (todo esto es como un cine de barrio
para niños-hombres u hombres niños de 8 a 18)
tenemos arena en los ojos porque lagrimeamos...*

*Nos modelan así desde las altas esferas del Dinero
(por eso mi madre que siempre fue ingenua
aparece mezclada a algunos asaltos... pero
seguro que la "usan")... desde niños acostumbrados
a ordenar y a rugir y a hacer ruidos extraños
como los coleópteros y a trezarnos como los
alacranes en infinitas peleas... y todo esto
PARA NO PENSAR EN ELLOS PARA NO CULPARLOS...*

III

Tu vida

*—un cinemita de niños y un teatrín de muñecas—
fue una misma lamparita de aceite encendida
(velando al Corazón de Jesús) y un sahumero
oloroso que parecía brotado del mismísimo
Aladino — pero ahora veo
que la pantalla inmaculada se estaba cayendo
a pedazos ahora que le cae de golpe una luz*

*plana y sin imágenes a tal punto que veo
los parches inmensos los remiendos groseros
las manchas de no se sabe qué tal parece
que nunca hubo nada allí que valiera
la pena ¿son así el cine y el teatro,
un arte evanescente? ¿o es así la vida?*

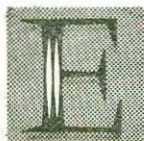
*Y las escenas que he visto
ya no las recuerdo muy bien y no sé
si alguna vez estuvieron completas o con
planos de más o planos de menos o simplemente
fue una (mi) imaginación afiebrada que las
imaginó y arregló para bien o para mal. . .*

*Pero yo conservo (felizmente ¿quién no?)
un cinemita votivo que enciendo en mis noches
un entorno mágico con escenas magistrales
y en algunas llegas tú y mi padre anhelantes
en su caballo blanco (un Tom Mix) y nos salvan
a todos, a mí y mis amiguitos. . .*

*Estaremos los dos cuando uno de los dos
falte o se apague —tú te irás a caballo sabe dios
por qué lugares y yo con mi lamparita de aceite
velaré tus paseos y tus cabalgadas. . .
Regresa pronto (Jean) o espéranos que algún día
tal vez pronto yo también me iré a la carrera. . .*

79-80

PARA UNA TIPOLOGIA DE LA VIOLENCIA / JULIO ORTEGA en colaboración con CECILIA BUSTAMANTE



EN uno de sus primeros cuentos memorables Julio Cortázar nos propuso la enigmática figura de dos hermanos solitarios que viven confinados en su propia casa, de la cual son expulsados, habitación tras habitación, por una fuerza desconocida, implacable y sin rostro ("Casa tomada", en *Bestiario*, 1951). En un cuento más reciente y no menos inquietante ("Segunda vez", en *Alguien que anda por ahí*, 1977), Cortázar nos propone una figura polar: una pareja de jóvenes se encuentra en una casa anónima donde han sido citados para un interrogatorio que no se enuncia, y a consecuencia del cual desaparecerán dentro de la casa, devorados por la fuerza inapelable que la ocupa. Si el primer relato podría también ser leído como el emblema de la pérdida del lugar, el segundo ilustra emblemáticamente la pérdida del cuerpo en el lugar ocupado por la violencia. Entre uno y otro, la historia usurpada de América Latina subraya los signos de su distorsión.

La primera pareja es también, de algún modo, una pareja final: discretamente, al fin de su propio linaje, van abandonando la casa tomada resignados a su expulsión de ese paraíso tradicional; su condición de hermanos sólo duplica su soledad, su muerte en el eros extraviado. Han perdido inicialmente sus propios cuerpos, al fin de un mundo excesivamente privado, y para ser fieles al mismo sólo pueden cumplir con pulcritud el ritual de su caída. De algún modo,

ellos saben que es demasiado tarde para el mundo que cultivaban y al que se debían: el lugar ya no les pertenece, y el tiempo es un invasor enemigo. En cambio, la segunda pareja ignora el poder devorador de la casa donde se los juzga: sus cuerpos son inocentes, pero sobre todo vulnerables y, notoriamente, incapaces de dar noticia de su propia destrucción. Como los asesinos de "El Matadero" de Echeverría, los ocupantes de la casa son casuales e implacables: el poder es el que sabe, las víctimas son los que ignoran. La represión figura en ellos su banalidad y su rutina: son la policía no demasiado secreta de un Estado que traga los cuerpos inocentes con su maquinaria clandestina y pública. Sus cuerpos intactos están abiertos por el eros virtual, que irá a ser cegado por un Estado omnipresente: la autoridad los condena de antemano, más allá de cualquier inocencia o culpa, en el espacio naturalizado de la violencia indistinta. Esos cuerpos, por ello, se aproximan, ya no solitarios sino solidarios, al borde del abismo represivo.

En las simetrías del espacio cerrado que es fracturado por una fuerza externa, la modernidad enseña que la necesidad del cambio se ilustra en el repertorio de la impugnación y la ruptura. Así, las fuerzas de invasión y de ocupación figuran —como ocurre en tantos textos latinoamericanos— el agente externo que irrumpe en los espacios codificados con su ruptura crítica y su promesa liberadora. Sin embargo, en "Casa tomada" encontramos una variante intrigante de esa simetría: las fuerzas externas ocupan, en efecto, un espacio de la tradición, pero nada en ellas promete el cambio y, muchos menos, la liberación. Todo ocurre como si frente al deterioro del código tradicional, la invasión sólo fuese a reemplazar a los habitantes fantasmáticos sin realmente transformar el espacio simbólico de la casa. Si esta conclusión melancólica nos es, tal vez, impuesta por la resignación de los hermanos expulsados, no tenemos otra evidencia de parte de la fuerza exterior ocupadora sino su ciega determinación. Tal vez ocupar la casa no asegura la impugnación. Tal vez en el ciclo de perder el lugar y de invadirlo no persiste el sentido liberador. Porque también los ciclos de la recuperación del sentido son transformados por la historicidad: en un mundo configurado por la violencia de todo orden, las mediaciones que prometen el acceso al sentido han sido distorsionadas; y, así, de una

a otra casa la historia transcurre con señales de pavor creciente.

Por otra parte, si los habitantes de la primera casa eran lectores de textos franceses que recibían por el correo, y la lectura parecía otra frágil marca de su alienación; los jóvenes citados en la segunda casa, son el propio texto que el poder recodifica, porque sus cuerpos se definen en el interrogatorio tácito; y la información que se les demanda es la básica enunciación de su vida por anticipado sospechosa y por ello culpable. Entre la citación y su desaparición, el cuerpo es un texto sancionado por el poder ocupador de los textos, por la autoridad de una escritura mortal, que convierte al lenguaje en un crimen. Por eso, si el primer relato podía ser percibido como fantástico, aunque su incidencia crítica es notoria; el segundo relato es percibido como una parábola de la denuncia. En uno, la literatura misma actúa como intertexto; en el otro, ese intertexto es el cuerpo. Si el primero nos aguarda en su enigma, el otro nos aguarda en su distinto horror.

Estas dos figuras (que quizá son una, paradigmática) ilustran la diversa aparición de la violencia latente o explícita, en la narrativa de Julio Cortázar, cuya obra ha ido respondiendo a los lenguajes autoritarios con la escritura de una sensibilidad política hecha en el drama histórico latinoamericano de las dos últimas décadas. Su defensa de los derechos de la imaginación —esa zona de convergencias y aperturas donde su obra nos comunica con el sueño, el juego y la libertad— no podía sino conducirlo a la indignación y a la adhesión, a la política recuperada como una emotividad solidaria y crítica. Es así que su novela *Libro de Manuel*— donde las vías de convergencia entre poética y política están evidenciadas como un posible texto aleatorio— puede también ser leída como una “novela de educación política”; porque en ella el relato de la violencia diaria en América Latina es recortada de su cotidianidad natural y entregado al lector naciente, a ese Manuel cuyos alimentos terrestres han sido marcados por la historia. Libro para Manuel, y manual del libro: desde su propia irónica moral del fracaso, desde su valor de proyecto haciéndose críticamente esta novela del aprendizaje es, por eso, también un texto actual del cambio; o sea, una anticipación de esa nueva literatura que recupera hoy mismo su valor de impugnación

para recobrar así al lector del territorio (naturalizado como distorsión) de la violencia.

No es, por cierto, fortuito el hecho de que las distintas formas de la violencia irrumpen en la literatura hispanoamericana (ni siquiera Borges ha dejado de ser atraído por su entonación); y, en un sentido, podría asegurarse que el estado entrópico que la violencia impone a la historia (como un desgarramiento del tejido social), es reprocesado por la escritura; de tal modo que podría también decirse que la escritura de la violencia es una formalización, un intento por entender y ordenar esa información entrópica que es un escándalo de la inteligencia.

Desde los primeros cronistas americanos es notorio este trabajo de la escritura que busca recodificar los hechos de la violencia, aparentemente gratuitos y dispersos. El Inca Garcilaso de la Vega es tal vez el primer escritor americano fascinado por ella: la utopía americana responde como buen gobierno a la errancia histórica de la violencia conquistadora. El cronista indio Guamán Poma de Ayala no sólo describió sino que también dibujó el repertorio de la violencia colonial: utilizando los modelos iconográficos medievales, que había aprendido de los religiosos, dibujó en su *Nueva Corónica* la humillación, el castigo, el encarcelamiento, la servidumbre, y, en fin, el suplicio del naciente (y ya muriente) cuerpo latinoamericano. La sincronía irónica entre la iconografía medieval (forma significante) y el desgarramiento colonial (forma del significado) es otra de las marcas productivas de un texto en formación, que es ya una inscripción latinoamericana, una diferencia.

Ahora bien, la escritura que busca fijar la práctica de la violencia acude, necesariamente, al cuerpo como el lugar donde se reproduce esa práctica pero también donde se genera su crítica y su cuestionamiento. El cuerpo latinoamericano está inscrito en esta literatura en un estado de emergencia: su nacimiento (conquistado y colonizado) no es menos zozobante que su destino actual (saqueado y reprimido). De allí la descarnada y elaborada presencia de ese cuerpo que se expresa por todas sus heridas en la imaginería del barroco americano. De allí también el lenguaje corporal de la fiesta mexicana de la muerte. Imágenes donde la violencia se ha transformado dando los frutos dramáticos de su interpretación popular. En el relato mesiánico

del Inkarrí (Inca y Rey: cuerpo doble y uno), los campesinos peruanos de hoy interpretan la violencia histórica desde su cultura mítica. Según este relato los españoles le cortaron la cabeza al dios andino y enterraron su cuerpo bajo la tierra del Cusco; pero ocurre que Inkarrí no está muerto sino que bajo la tierra su cuerpo ha seguido creciendo, y cuando se complete despertará y se levantará, y con él volverá la justicia. Ese cuerpo arquetípico resume en su aventura histórica y mesiánica los ciclos de un orden mítico del mundo: el equilibrio debe ser restituido, piensan los hombres del Ande; y para ello sólo tienen su cultura, la que les promete la restitución de su propio cuerpo.

Ese cuerpo latinoamericano vive por lo menos cinco formas explícitas de violencia:

1. *La violencia histórica*, que es la padecida en los procesos históricos mismos y cuyo centro anuncia una situación ilegítima: porque si el Estado, según la definición clásica de Weber, es el depositario de la "violencia legítima", en América Latina los estados nacionales se han demostrado carentes del consenso autenticatorio y, en verdad, sólo instrumentos de las sucesivas clases dominantes; de tal modo que esa legitimidad consensual de la violencia del Estado en estos países resulta, más bien, una legitimidad dudosa, y, en la mayoría de los casos, una franca ilegitimidad. Por lo demás, parece evidente que estos estados no representan a las naciones de cada país, pues su vocación ha sido muy poco pluralista y, por el contrario, son la expresión orgánica de la minoría dominante. El modelo "republicano y democrático" bien pronto se demostró en contradicción: la modelización del estado latinoamericano probó, en varios países, ser más destructora que la misma dominación colonial. Pero la violencia histórica tiene todavía otra seria consecuencia: la destrucción de la conciencia histórica misma. La historia se nos aparece como una disolución, y su continuidad como una amenaza: de allí que requiramos exorcizarla, dejarla pronto atrás, olvidarla. Casi en cada país latinoamericano se dice que "el pueblo olvida", o que "el pueblo no tiene memoria". Nuestros presidentes fracasan escandalosamente, pero son reelegidos; hasta nuestros tiranos retornan "democráticamente". Tal vez es un optimismo ilustrado confiar en una conciencia crítica

como formación histórica, pero es una ironía el relativismo nuestro. ¿Cómo representarnos el cuerpo victimado por esta violencia? Como *cuerpo alienado*, probablemente. Porque está desprovisto de su centro crítico por una historia que le niega la conciencia y la madurez, condenándolo a repetir los gestos primarios de su propia manipulación. Y, sin embargo, en este mismo cuerpo alienado la literatura nuestra inscribe los signos de una respuesta a la historia. Porque para nuestra literatura la ilegitimidad del Estado significa que la república ha sido mal fundada y, por tanto, que hemos vivido una historia sustitutiva; lo cual deduce que la historia está por hacerse, la república por construirse y el Estado mismo por sustentarse. De allí que vivamos no una conciencia de la historicidad sino una conciencia de la virtualidad: la realidad misma está por hacerse, y tanto la política como la imaginación nos prometen en su discurso el acceso a ese mundo virtual donde el cuerpo reconocerá sus derechos y poderes. Con esta persuasión utópica, que es sustantiva a nuestra cultura política, responde la cultura latinoamericana a su experiencia histórica de la violencia. No menos visibles son otras recuperaciones que se propone el discurso mismo en tanto materia inscrita y cambiante. El *Martín Fierro*, por ejemplo, intenta recuperar el cuerpo del gaucho de su desaparición social e histórica como signo, precisamente, de esa marginalidad de que el arte requiere ante los procesos de absorción; y lo hace desalienándolo, dotándolo del cuerpo incesante del lenguaje al convertirlo en el cantor que hace del canto su existir.

2. *La violencia estructural*, concepto introducido por el sociólogo Johan Galtung, que se mide por la diferencia entre la expectativa óptima de vida (los Estados Unidos y Cuba, hoy alrededor de 70 años) y la verdadera expectativa de vida en otros países (alrededor de los 55 años en el resto de América). En términos internacionales la diferencia notoria entre el consumo de los países ricos y el de los países del Tercer Mundo marca la intensidad de esta violencia. En términos internos, podría añadirse, la mala distribución de la renta, la selectividad de los servicios, la situación creciente de injusticia social, supone la mayor posibilidad de vida de unos y la menor probabilidad de sobrevivencia de otros, los más. Como dice Galtung, la sociedad tiene recur-

sos para dar un número promedio de años de vida a sus miembros, pero las condiciones sociales establecen la variante decisoria: cuanto más baja la posición social menor el promedio de vida. El siguiente es un cuadro suficientemente explícito:

	País	Año	Promedio de vida	Año	Promedio de vida
Pobres	Cuba	1955	59	1965	66.8
	Guatemala	1949	43.7	1963	49
	Haití	1950	32.6	1965	44.5
	México	1955	53.5	1962	62.4
	Brasil	1946	42.4	1965	60.7
	Chile	1952	51.9	1960	57.2
	Colombia	1950	45.1	1955	50.5
	Ecuador	1955	45.5	1961	52.4
	Paraguay	1955	54	1965	59.4
	Perú	1955	51.5	1964	54
<hr/>					
Ricos	USA	1952	68.6	1964	70.3
	Alemania	1949	66.5	1963	70.2
	Francia	1950	66.5	1964	71.6
	Inglaterra	1948	68.8	1961	70.9
	Dinamarca	1951	71.2	1962	72.4
	Japón	1949	57.9	1964	70.3
	Canadá	1950	68.6	1965	72
	Noruega	1951	72.9	1965	74
	Polonia	1948	59.1	1965	69.8
	URSS	1955	66	1962	68

La situación de los países sub-desarrollados es, ciertamente, dramática en todo sentido: la distribución del ingreso, la ingestión de calorías y nutrientes y, además, el acceso a los servicios es, a todas luces, insuficiente y muy por debajo del mínimo asignado para el desarrollo físico y mental. Baste como ejemplo el caso del Perú, víctima desde 1975 de los programas del Fondo Monetario Internacional y la banca crediticia, caso extremo del modelo intensificado de una dependencia financiera y un control del sistema sobre el proyecto económico nacional a cualquier cos-

to social interno. En Lima el 46.7% de las familias no satisface la asignación de calorías, mientras que en las zonas rurales esta situación afecta al 54.3% de las familias (1971-72). En la crítica área rural, donde vive el 54% de las familias peruanas, las deficiencias alimentarias son más graves. El 70% de las familias rurales ingiere calcio por debajo de lo necesario, y lo mismo ocurre al 56% de ellas con la riboflavina y el caroteno. En cuanto a proteínas, si en Lima el 22% de las familias no las ingiere suficientemente, en el campo no lo hace el 42%. En buena cuenta, la mitad de la población del Perú está sub-alimentada, a un nivel tal que puede calificarse, sin hipérbole, de sistemática reducción de la capacidad humana. En 1972 la expectativa de vida fue de 55.7 años, como Suecia en 1900-09 y Gran Bretaña en 1910-12. Si se observa la situación de la distribución del ingreso, en un país marcado por su dualismo entre sector moderno y el sector tradicional, se encuentra que 750 empresas explican el 74% de la producción nacional, el 45% del consumo, el 45% de los ingresos, el 60% del capital instalado y sólo el 10% de los trabajadores del país (1973). Este sector moderno es el que el estado nacional promueve: la ideología desarrollista sostiene este modelo que impone la conversión de la mayoría de la población en mera clientela que alimenta los mercados de ese sector en un intercambio del todo desigual. No extrañará, por lo tanto, que en el área de los servicios la desigualdad sea aún mayor; basta comprobar el porcentaje de familias que carecen de servicios en sus viviendas (1972):

Tipo de Servicio	Áreas de residencia		
	Lima	Otras ciudades	Rural
No tiene agua	30%	63%	99%
No tiene electricidad	28%	59%	97%
Menos de 2 cuartos	41%	26%	54%
Distribución del número nacional de familias	20%	26%	54%

(Fuentes en Carlos Amat y León: "La distribución del ingreso familiar en el Perú: sus causas e implicaciones en la política económica", en *Socialismo y Participación*, Lima, N° 2, enero de 1978).

Esta elocuencia del subdesarrollo que delata el abismo entre países ricos y países pobres, así como las distancias entre clases sociales dominantes y dominadas, sólo puede ser representada en un *cuerpo sobreviviente*. Y de las agnías de ese cuerpo saqueado ha dado cuenta la literatura latinoamericana en no pocos momentos; la novela llamada "de la tierra", por ejemplo, está animada por su capacidad de denuncia, y no conviene dejar de lado esta narrativa rural y documental con el mero adjetivo de novela "primitiva" frente a una actual más "moderna", porque en ella se sustenta la necesidad de construir un ámbito americano ya alternativo a los modelos, precisamente, de la modernización. Aunque su "americanismo" hoy nos resulta insuficiente, es claro que esta literatura (y la pintura y el ensayo que acompañó a los indigenismos americanos) es una formación cultural constitutiva de nuestras opciones más críticas. Baste recordar que el "hombre pobre" de la poesía de César Vallejo transformará su orfandad en una nueva estética: la recusación de los modelos armónicos, en primer lugar; y, desde la subversión de la misma lógica discursiva del lenguaje, la reconstrucción del cuerpo como habitante despojado, paria de la modernidad, obrero sublevado y muerto renaciente y perpetuado. Ese héroe vallejiano de la pobreza es también el hombre político virtual, aquel cuyo cuerpo capaz de rehacer el orden natural está en formación; un sujeto construido por la necesidad radical de pensar otro mundo.

3. *La violencia represiva*, que es la ejercida por el estado policial y que supone la práctica fascista. ¿Habrà que añadir algo a las evidencias de esa práctica en Uruguay, Chile y Argentina? La extraordinaria violencia de esos estados excede los peores momentos del oscurantismo histórico moderno. Y la guerra poco encubierta de exterminio ideológico abarcó un espacio equivalente a la sociedad misma, convirtiendo al ejercicio policial en la nueva norma de una restauración sangrienta. El país como campo de concentración deja ver, por lo mismo, la suerte de un *cuerpo negado* (preso, torturado, desaparecido, muerto y quemado). Y puede decirse que en estos años la represión en América Latina contribuyó siniestramente a los repertorios del autoritarismo con ese "cuerpo desaparecido"; porque si inclu-

so en el campo de concentración nazi el cuerpo preso tenía una cifra marcada, ya que el delirio fascista llevó la estadística de su exterminio, en los países del cono Sur americano, en cambio, este cuerpo desaparecido ya no podía siquiera documentar su propia muerte; siendo su desaparición una muerte doble: del cuerpo vivo y del mismo cadáver. El hecho de que el discurso ideológico de la represión se sustente en valores como la "civilización occidental", la "democracia", la "familia", y el nacionalismo militante, no indica sino la falacia profunda del origen mismo del Estado latinoamericano: ese discurso nos remite a su fundación, sustenta su defensa en la distorsión y anuncia precisamente que la distorsión es su sentido. Por ello mismo, es revelador que esos militares vuelvan a plantear el viejo dilema de "civilización" y "barbarie", y proclamando que actúan en contra de la barbarie no hacen sino actualizar la ilegitimidad de esos estados sin razón nacional, sin destino comunitario. Una amplia literatura ha empezado a elaborar la experiencia de la derrota de los proyectos de emancipación progresistas y la dimensión de la regresión contra-revolucionaria en América Latina. Desde un exilio generalizado, esta literatura muestra los signos de una nueva sensibilidad política, que subraya la necesaria búsqueda de modelos alternativos para el cambio ante la lección del fracaso político de los hasta ahora ensayados. En la situación de crisis económica, persecución política y regresión internacional, esa búsqueda no parecería ser hoy propicia. Sin embargo, es en su articulación a los movimientos sociales que responden a la crisis, donde los nuevos proyectos decidirán su sentido. Una nueva literatura parece emerger en este horizonte convulsionado: un retorno a los elementos básicos de la comunicación literaria para restablecer el rol de la lectura y las nociones elementales de un diálogo elucidador y crítico. Pero al mismo tiempo, un retorno al cuerpo como fuente de recuperación múltiple: después de los experimentos modernos de la novela hispanoamericana de la década del 60, emergen hoy las exploraciones de lo popular, el habla carnavalesca, las formas del relato documental, la celebración de los sentidos, el habla festiva y la crítica anti-represiva. Sobre esos materiales se levanta un discurso del cuerpo como centro del nuevo texto impugnador. También por eso *Morirás lejos* (1967), de José Emilio Pa-

checo, es más actual hoy en su reedición: este texto brillante en torno al fascismo como modelo histórico recurrente es una denuncia sincrónica de la mecánica misma de la represión.

4. *La violencia institucional*, que en América Latina corre por cuenta de los aparatos ideológicos de Estado. En efecto, el proceso de socialización que esos aparatos promueven ilustra un peculiar tipo de violencia: la formación ideológica de un individuo cuyo *cuerpo reprimido* ha sido configurado no para la conciencia sino para la pérdida de la conciencia, no para la impugnación sino para la subyugación y, así, para la perpetuación del *status quo*. El papel incautador de la conciencia que efectúa la adecuación ideológica a la experiencia empírica, así como el rol regulador que cumple el sistema educativo, y también las jerarquías de valores, las pautas de conducta y las compensaciones sustitutorias, son un amplio repertorio de orden represivo. En el subdesarrollo, este sistema ideológico formativo es un horizonte resistente al cambio, y, en último término, una fuente de distorsiones y servidumbres. En los procesos homogenizadores de urbanización puede percibirse el repertorio de valores impuestos artificialmente: la conversión del campesino en habitante sub-urbano es una integración falaz a esos supuestos bienes. Las manipulaciones del mercado y del sistema de medios de comunicación no hacen sino reforzar estos procesos de desnacionalización y de pérdida de la identidad cultural. En la avanzada neocolonialista, esta práctica distorsionante persigue hoy mismo la pacificación de los conflictos sociales a través de los espejismos del nacionalismo y de la supuesta integración. Naturalmente, buena parte de nuestra literatura ha ilustrado estos procesos. Julio Ramón Ribeyro es probablemente el narrador latinoamericano que con mayor penetración ha mostrado los conflictos entre la realidad depredadora y las compensaciones ilusorias en la persona alienada: en la clase media, sobre todo, el refinamiento patético de las apariencias y las sustituciones revela una verdadera comedia humana del subdesarrollo. El puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, en su espléndida novela *La guaracha del Macho Camacho* (1976) ha hecho del espejismo ideológico una apoteosis: la cultura popular y la cultura moderna urbana se

traman festivamente en esta crítica del colonialismo alegre, aquel que no distingue a la víctima del victimario.

5. Y, finalmente, la *violencia descomunicativa*, que es la producida por los medios de comunicación, que **distorsionan, modelan y ocultan la información**. Si la cultura, como propone Lotman, es una lucha por la información, en América Latina esa lucha está decidida, en buena parte, por la violencia con que los medios actúan desde los intereses de las clases dominantes y del Estado regulador del espacio político. No se trata sólo de la censura, sino también de las imágenes que se promueven, los hechos que se recortan, las adecuaciones que se proyectan; o sea, del pacto de control que la burguesía ha impuesto a través de su modelación de la "opinión pública". Así, estableciendo las pautas de lo dado, de lo presupuesto, de las posiciones lógicas, estos medios construyen la versión de un "mundo natural", en el cual la circulación de la información no cuestiona sino que reproduce y sustenta las jerarquías del orden. Ciertamente, esos medios se ofrecen a sí mismos como la demostración de las libertades públicas y de los derechos democráticos: "libertad de prensa", nos dicen, para una "democracia representativa" con "derecho de crítica y libre opinión"; cuando no es sino un escándalo la historia de intereses y de sumisión colonial de buena parte de esos medios, cuya ideología liberal no es sino el discurso de la práctica del "libre mercado" y de la propiedad y producción privadas. Empresas esencialmente políticas, la violencia que ejercen se ilustra en un *cuerpo despojado* de su libertad de elegir entre fuentes distintas de información para procesarlas él mismo, y **poder criticarlas y asumirlas en libre ejercicio de su conciencia**. Más aún, esta práctica de desinformación supone, en América Latina, la decisión emisora e informativa en muy pocas manos, ya que la posibilidad de una prensa cooperativa o socializada ha sido interferida y distorsionada las muy pocas veces que ha tenido lugar. Así, el control de la información se revela como uno de los dramas culturales más sensibles de estos países despojados sucesivamente de su capacidad de decisión. En Perú, el proyecto de una prensa socializada y transferida a grupos organizados de la sociedad, que permitió unos dos años de intensa participación crítica de amplios secto-

res sociales en la prensa diaria, fracasó por interferencia del Estado, recapturado por las fuerzas regresivas que vieron en este proyecto (1974-75) la más seria amenaza a su poder político. En México, la historia de la intervención estatal en el diario cooperativo "Excelsior", tomado desde dentro, anuncia otro caso de expulsión de un grupo progresista, despojado así de la palabra pública, la palabra prohibida, una y otra vez incautada en nuestros países. Guillermo Thorndike escribió una brillante denuncia del fracaso del proyecto peruano en su libro testimonial *No, mi general*; Vicente Leñero otro texto documental, *Los periodistas*, sobre el caso de "Excelsior". Aunque quizá la novela más poderosa sobre la comunicación socialmente jerarquizada y dominada es *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, donde el modelo de la comunicación plena (aquella que realiza a los hablantes) es confrontado por el de la comunicación estratificada (aquel que distribuye los roles del habla); el drama de hablar (no poder hablarse libremente los unos a los otros) no es sólo social: implica la disputa del sentido de la cultura en un mundo por rehacer. También en México, la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco (1968) ha generado un conjunto notable de novelas documentales y libros testimoniales, además de estar presente en varias otras novelas como disyunción generacional e histórica. Este movimiento narrativo es paralelo al que en Sudamérica, y desde el exilio, persigue dar forma a un entendimiento de los hechos de la derrota y de la regresión. La necesidad de procesar una información oficialmente incautada ya llevó a Gabriel García Márquez a elaborar la magnífica parábola de los muertos que no murieron en las huelgas del banano. Todas las imágenes del cuerpo latinoamericano se actualizan en esos acontecimientos extremos de múltiple exterminio. Y la literatura responde para disputar el nuevo ocultamiento que el Estado intenta de los hechos y de los muertos. ~

DE LOS "CUADERNOS AMERICANOS" / NATHANIEL HAWTHORNE

[Entre 1835 y 1853, en que partió a Europa para ocupar el cargo de cónsul de los Estados Unidos en Liverpool, Nathaniel Hawthorne escribió, sin idea de publicarlos, los *Cuadernos americanos*, así llamados para distinguirlos de sus *Cuadernos ingleses* (1853-1857) y sus *Cuadernos franceses e italianos* (1858-1860). Se trata, al mismo tiempo, de un diario en el que Hawthorne anotaba sus observaciones sobre la naturaleza, la vida en familia o sus lecturas, y del libro de apuntes de un escritor, en el que se señalaba argumentos, ideas o simples imágenes que a veces (como lo advertirá el atento lector) serían el germen de futuros cuentos y novelas. Algunas anotaciones tienen valor por sí mismas; hay quien piensa que son verdaderos poemas en prosa o, al menos, que pueden leerse como tales; en todo caso son una muestra de la imaginación de Hawthorne, a un tiempo moral y plástica, una imaginación que habla con voz quieta pero mantiene los ojos abiertos ante el horror. En nuestra selección hemos dejado algunas líneas del diario, como esa en que se anuncia escuetamente la visita de Herman Melville, un joven escritor que era vecino y amigo de la casa. El encuentro entre Melville y Hawthorne nos parece más extraordinario que muchos cuentos fantásticos. L. L.]

Un cuento en el que se presente al protagonista, hombre capaz por su naturaleza de una honda y fuerte pasión, aguardando el momento en que sentirá el amor apasionado que debe ser el gran acontecimiento de su existencia. Sucede que nunca se enamora, y aunque deja de esperar

lo y se casa tranquilamente, lo hace con cierta tristeza y sintiendo tan sólo estimación por su prometida. La mujer puede ser alguien que lo amó en sus primeros años pero que entonces, movido por su expectativa de un amor apasionado, él desdeñó.

En una vieja casa podrían oírse golpes misteriosos en la pared, donde antes hubo una puerta, ahora condenada.

Dos amantes, u otras personas que tienen gran necesidad de verse en privado, se dan cita en un lugar que suponen desierto y lo encuentran lleno de gente.

Llegar en sueños a un sitio donde se oigan las quejas de todos los desdichados de la tierra.

Alguien cree ser el iniciador de ciertos hechos notables, pero descubre que sus acciones no han influido sobre ellos en lo más mínimo. Otra persona es la causa y no lo sospecha.

Hacer de la propia imagen en el espejo el tema de un cuento.

Durante mucho tiempo, una persona o una familia desea determinado bien. Llega por fin, y en tal abundancia que es la mayor tragedia de sus vidas.

A veces nos felicitamos al momento de despertar de un sueño agitado; tal vez así sea en el momento que sigue a la muerte.

Pensar, cuando se pone el sol, en hechos ocurridos durante el día —hechos ordinarios, como que los relojes dieron la hora o que se enterró a los muertos.

Curioso imaginar las murmuraciones y el descontento provocados en caso de abolirse uno de los llamados grandes desastres del género humano —por ejemplo, la muerte.

¿Qué haría un hombre si estuviera obligado a vivir siempre en el calor sofocante del trato social y no pudiera bañarse nunca en la fresca soledad?

Las buenas acciones de una vida de maldad, las acciones generosas, nobles y excelentes de seres habitualmente malignos: preguntar qué sucederá con ellas.

El diario de un corazón humano durante un solo día, en circunstancias ordinarias. Las luces y sombras que lo atraviesan; sus vicisitudes internas.

Ejemplo de desconfianza: que le ofrezcan a un joven varias cosas buenas y deseables, tales como un amigo, una esposa, una fortuna; que las rechace, sospechando que no es sino una ilusión. Que todo sea verdad y se lo digan cuando ya es demasiado tarde.

Placeres, ocupaciones y pensamientos de un hombre desocupado durante un día pasado en la costa: entre ellos, sentarse en la cima de un acantilado y arrojar piedras contra su propia sombra, muy abajo.

Una persona sabe que va a morir pronto: el ánimo con que haría una última visita a personas y cosas que le son familiares.

Una persona posee algo que es tan perfecto como puede exigirlo un mortal; trata de mejorarlo y lo estropea por completo.

Un hombre vive una vida de maldad en un lugar y, al mismo tiempo, una de virtud y religión en otro.

Una señora lleva sobre sí un adorno —una joya en forma de corazón. Pasados muchos años la joya se abre o se rompe y deja escapar un olor envenenado.

Un grupo de personas beben cierto preparado medicinal que resultará un veneno, o lo contrario, según las diferencias de temperamento.

Una nube en forma de vieja arrodillada, con los brazos tendidos hacia la luna.

Un antiguo espejo. Alguien descubre el secreto para que todas las imágenes que ha reflejado aparezcan nuevamente en la superficie.

Los hombres de pasiones frías tienen ojos inquietos.

Una muchacha virtuosa pero imprudente quiere gastarle una broma a un hombre. Este lo advierte y hace de tal manera que la muchacha queda completamente en su poder y se arruina —todo en broma.

Que se comuniquen un secreto terrible a varias personas de distinto temperamento —grave o alegre— y que todas enloquezcan, según su temperamento, por influencia del secreto.

Contar cómo una persona apareció en público, fue vista en diversas situaciones, visitó a varias familias; por último, al ir en busca de esta persona, hallar su tumba, ya antigua, y la lápida cubierta de musgo.

Situación de un hombre en medio de una multitud y, sin embargo, completamente en poder de otro —la vida y todo lo demás— como si ambos estuviesen en la más profunda soledad.

Que se levanten todos los muertos que se ahogaron en cierto lago.

Penitencia del Sr. Johnson en el mercado de Utoxeter. Un hombre hace penitencia en el momento que muchos espectadores podrían creer el más triunfal y glorioso de su vida. Que cada circunstancia en la carrera de un hombre que aparentemente ha tenido éxito sea para él una penitencia y una tortura, a causa de un error fundamental cometido en sus primeros años.

La luz de la luna es escultura; la del sol, pintura.

Un extranjero muere y lo entierran; muchos años más tarde llegan dos extranjeros en busca de su tumba y la abren.

"Se cuenta la historia de un rey Indio que envió a Alejandro una mujer hermosa, alimentada con acónito y otros venenos, con la intención de —ya sea por conversación o por cópula— destruirlo físicamente".— *Sir T. Browne.*

Que para una persona sea un síntoma mortal perder el propio aspecto y asumir los rasgos característicos de su familia, que llevaba escondidos en la cara cuando tenía buena salud. Quizá, después de haberlo tratado mucho tiempo, alguien reconozca en él al hombre que buscaba.

Una persona da muerte a su amada tratando de levantarla a una perfección más que mortal; pero que sea para él un consuelo haber tenido un propósito tan elevado y santo.

Un desconocido, tentado de cometer crímenes secretos, deja una nota en la iglesia solicitando las plegarias de los fieles para quien sufre esa tentación.

Representar a un hombre que dedica su vida y la más ardua labor a fabricar una nimiedad mecánica, como un coche en miniatura tirado por moscas o un servicio de mesa que entre en un hueso de cereza.

Una hoguera encendida con las horcas y todos los símbolos del mal.

El amor a la posteridad es consecuencia de lo ineludible de la muerte. A un hombre seguro de vivir para siempre no le importarían sus hijos.

El egoísmo es una de las cualidades que pueden inspirar amor. Se podría pensar mucho en esto.

Simbolizar la enfermedad moral o espiritual por la enfermedad del cuerpo; que cuando una persona cometa un pecado, le aparezca una llaga en el cuerpo; trabajar esta idea.

En el museo, todos los anillos ducales que fueron arrojados al Adriático.

Un chorro de violetas junto al sendero del bosque.

Una persona con una mano helada, la derecha, que las gentes recuerdan siempre si la han tocado una sola vez.

Seguir la huella ensangrentada de un pie desnudo a través de las calles de una ciudad.

Escribir un sueño, que se parezca al verdadero curso de un sueño, con toda su incoherencia, sus excentricidades y su falta de sentido —y sin embargo con una idea central que atraviesa el todo. Hasta la avanzada edad en que se halla el mundo, esto es algo que aún no se ha escrito.

Esbozo de un personaje maligno como una bruja, que hace todo el daño que se atribuye a una bruja, pero por medios naturales: separa a los amantes, enseña vicios a los niños, arruina a los hombres de fortuna, etc.

Una persona que tiene todas las cualidades de un amigo, salvo que siempre te falla en caso de apuro.

Los árboles reflejados en el río no tienen conciencia del mundo espiritual que está tan cerca de ellos. Nosotros tampoco.

Representar la influencia de los Muertos en los asuntos de los vivos —por ejemplo, un Muerto determina la disposición de una fortuna; un Muerto se sienta en la banca de un tribunal y los jueces vivos no hacen sino respetar sus decisiones; las opiniones de los Muertos dominan en todo a la verdad viviente; creemos en la religión de los Muertos; nos reímos con los chistes de los Muertos; lloramos ante el patetismo de los Muertos; en todas partes y en todas las cosas, los Muertos ejercen sobre nosotros una tiranía inexorable.

Esbozo de una persona que, por la fuerza del propio carácter o con ayuda de las circunstancias, ha sometido a otra a una esclavitud y dependencia absolutas. Mostrar luego que quien parece ser el amo resultará inevitablemente

tan esclavo como el otro, si no más. Toda esclavitud es recíproca, en el supuesto más favorable para quien domina.

Puede decirse que las personas que escriben sobre sí mismas y sus sentimientos, como Lord Byron, sirven de comer al público sus propios corazones, con salsa de cerebro de sus propias cabezas.

Representar a un hombre en medio de toda clase de cuidados y preocupaciones —con obligaciones imposibles de cumplir— y casi enloquecido por su impotencia. Llega calladamente la Muerte, lo libra de todas sus penas y, con el último aliento, el hombre sonríe y se alegra de haber escapado tan fácilmente.

La vida de una mujer que, en virtud de una antigua ley de la colonia, estaba condenada a llevar la letra A cosida sobre las ropas, en señal de haber cometido adulterio.

Nuestro amigo más íntimo es aquel a quien enseñamos, no lo peor, sino lo mejor de nuestra naturaleza.

El caso de dos señoras que juraron no ver más la luz del sol, a causa de desengaños amorosos. Ambas cumplieron el voto y en adelante vivieron —y murieron, muchos años después— en apartamentos completamente cerrados, a la luz de las velas. Al parecer una de ellas vivía en la más absoluta oscuridad.

Un cuento cuyo personaje central esté en todo momento a punto de entrar en escena pero no aparezca nunca.

Heredar una gran fortuna. Heredar un gran infortunio.

El rayo de luz que entra por un agujero redondo en la persiana de un cuarto oscuro en que está sentado el muerto, a solas.

Martes, 3 de septiembre [1850]

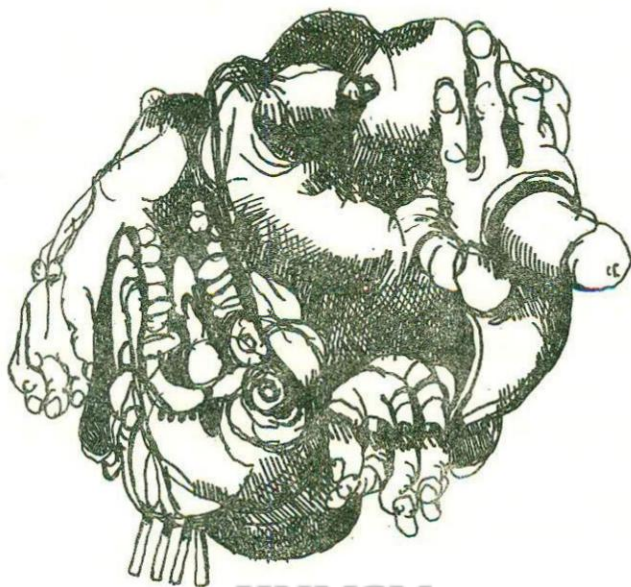
Vino Herman Melville, antes del mediodía.

Un rayo de luz que busca una antigua mancha de sangre en una habitación desierta.

En un cuento triste y extraño, la figura de un joven o una muchacha, alegres y risueños, que de pronto, de manera natural y despreocupada, se quitan la cara como una máscara y muestran la calavera sonriente que está debajo.

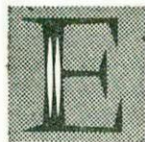
Una familia, compuesta por el padre, la madre y dos niños, sale de paseo y se sienta a descansar en medio de un bosque. La niña se aleja entre los árboles —la llaman—; un momento después está de vuelta. Al principio no notan en ella ninguna diferencia. Luego, poco a poco, empiezan a ver algo raro —lo advierten cada vez más hasta que, con el paso de los años, casi sospechan que quien regresó no fue su propia niña sino una niña extraña.

[Traducción de Luis Loayza]



UNMSM

GOLDEMBERG: A CABALLO ENTRE DOS CULTURAS / EFRAIN KRISTAL



EFRAIN KRISTAL. *¿Qué clase de vida tuviste en el Perú y cuándo te fuiste de Lima?*

ISAAC GOLDEMBERG. De Lima salí en marzo del 62: un día trece, para ser más exactos. Ahora, mi vida en el Perú se reparte entre dos ambientes decididamente opuestos: Chepén y Lima. En el primero absorbí, hasta los ocho años, una cultura provinciana y católica. En el segundo se me juntaron dos experiencias nuevas de golpe y porrazo. Por un lado, la vida de la gran capital. Por otro, el ingreso a una cultura totalmente distinta a lo que yo conocía: la judía. Mis primeros años en Lima fueron realmente difíciles, pero poco a poco me fui ambientando. Además, como siempre había tenido un gran deseo de identificación con mi padre, acepté mi judaísmo sin mayores problemas. Lo que sí se me hizo difícil fue tener que dejar detrás toda una realidad que hasta ese momento había constituido mi vida. Tuve la sensación de que todo mi pasado se borraba y que debía reemplazarlo con otra historia que poco o nada tenía que ver con mi experiencia pueblerina. En mi nuevo ambiente, el de la comunidad judía de Lima, descubrí que se vivía una realidad bastante esquizofrénica. Los muchachos de la colonia, mis amigos, se sentían peruanos pero también otra cosa, algo que con el tiempo yo mismo aprendí a sentirlo. Sucedió que nos encontrábamos a caballo entre dos culturas: la peruana y la judía. A esa edad, por

lo menos desde mi punto de vista, resultaba casi imposible conciliar las dos cosas.

¿En qué circunstancias te criaste como católico en Chépén?

En una circunstancia absolutamente natural. Era el único mundo que conocía. Toda mi familia —madre, tíos, abuelos— era católica. Y ese catolicismo nunca lo cuestioné, como tampoco cuestioné más tarde mi herencia judía.

¿En qué circunstancias llegaste a vivir en los Estados Unidos?

Bueno, antes había ido a vivir a Israel. Estuve más o menos año y medio en un kibbutz y ahí conocí a mi ex-esposa, que es neoyorquina. Nos fuimos juntos a Barcelona en el 63. Pensaba estudiar medicina y me matriculé con esa intención en la facultad. Al poco tiempo me di cuenta que no quería ser médico, que lo que realmente me interesaba era escribir. Me casé en España, mi ex-esposa salió encinta y decidimos ir al Perú para que diera a luz. Pensé que en Lima encontraría trabajo y que al mismo tiempo podría estudiar. Para entonces mi padre ya había muerto. Conseguir trabajo no fue tan fácil. Por fin encontré un puesto de secretario-contable en una fábrica textil. El sueldo era miserable, nos alcanzaba apenas para pagar el alquiler del departamento. Entonces mi ex-esposa sugirió que nos fuéramos a Nueva York, donde ella tenía familia y me resultaría más fácil trabajar y estudiar a la vez.

¿Te agrada la vida en Nueva York?

La verdad es que sí. Me he acostumbrado. Aquí viven mis hijos y tengo la impresión de que esto ya constituye mi casa. Mira, en el 67 hice un viaje por unos meses a España y al regreso, antes de aterrizar el avión, sentí que estaba volviendo a casa, cosa que no me sucedió cuando regresé a Lima hace tres años.

¿En qué universidades hiciste tus estudios?

Primero en el City College de Nueva York y después en New York University.

¿Cuándo sentiste que tenías la vocación literaria?

Eso lo descubrí bien temprano, como a los 12 años, que fue cuando intenté escribir la primera versión de *La vida a plazos...* Había terminado de leer *Las uvas de la ira* de Steinbeck y, sintiéndome totalmente inspirado, me lancé a narrar mis experiencias chepenanas. Como al quinto o sexto capítulo, me di cuenta que lo que estaba narrando no tenía casi nada que ver con el Perú. El ambiente que había descrito contenía una mezcla curiosa: un mundo ruso-judío (aprendido de lecturas y de las historias que sobre su vida solía contarme mi padre) conjugado con el del medio oeste norteamericano, copiado, naturalmente, de Steinbeck. Luego, en España, cuando abandoné los estudios de medicina —tenía 17 años por esa época— empecé otra vez a escribir la misma novela y completé tres o cuatro capítulos que ya reflejaban de modo más “fiel” la vida de mi pueblo. Pero la novela no nacía, no sólo porque me faltaba oficio sino porque —y esto lo supe ver después— estaba mostrando una sola realidad, la de Chepén, descartando todo ese mundo que giraba en torno a mi padre. En otras palabras, faltaba su presencia. Vine a los Estados Unidos, comencé a estudiar y por un tiempo larguísimo ni siquiera pensé en escribir otra vez. Pero a despecho mío la novela se iba fraguando, hasta que un buen día, prácticamente sin darme cuenta, me senté a escribirla, ya consciente de que debía incluir ambas realidades, la peruana y la judía, en la historia.

¿Entonces hasta un punto los personajes y las situaciones de la novela están basados en hechos reales?

Yo diría que los personajes son más o menos reales, no así las peripecias. Se trata de una novela que contiene elementos autobiográficos a nivel “efraínesco” y biográficos a nivel “jacobolerneriano”. Pero al mismo tiempo, tanto Efraín como Jacobo son figuras representativas, receptáculos de muchas otras vidas como las suyas. Y también, como sucede en cualquier obra de ficción, son seres que a través de la escritura cobran independencia, asumen una realidad propia dentro del texto de la novela.

¿Cuánta investigación hiciste para escribir la novela?

Muy poca. Sólo tuve que buscar algunos datos para asegurarme de que no había equivocado fechas, lugares, acontecimientos históricos, etc.

¿Cómo concebiste la estructura de la novela?

La estructura se fue haciendo sola. Comencé narrando en tercera persona convencido de que esa sería la única voz en la novela. Pero llegó un momento, sobre todo al tratar de contar la historia de la colonia, en que esa voz ya no funcionaba. Entonces me acordé de un periodiquillo que había visto circular entre los miembros de la colonia por los años 50. No recordaba exactamente su contenido, pero intuí que había encontrado lo que necesitaba y me entregué a la tarea de reconstruirlo. El periódico lo convertí en revista, lo bauticé con el nombre de "Alma Hebrea", situé su publicación a comienzos de la inmigración judía al Perú y fui dando, a través de sus páginas, todo ese trasfondo histórico y cultural necesario para el desenvolvimiento de la trama. La revista se convirtió así en un organismo integral del libro: una galería de voces que iban tejiendo su propia ficción y entretejiéndose paso a paso con las otras partes del texto de la novela. De ese modo, además, fue posible incluir no sólo la experiencia judía del momento sino también la experiencia y la visión peruana sobre ciertos aspectos del judaísmo y del Perú.

¿Es significativo que algunos no judíos mandaran artículos para la revista?

Yo imaginé la revista de esta forma: en primer lugar, como órgano unitivo para la comunidad, o sea, para el inmigrante que llegaba al Perú y necesitaba un medio de comunicación con sus paisanos, y además un punto de apoyo para enfrentarse a su nueva realidad. En segundo lugar, la revista funcionaría como una especie de vocero de la colonia hacia la población peruana. Una voz proyectada hacia afuera para informar a los peruanos respecto de sus intenciones al haber inmigrado al Perú. Ahora, que la revista abriera sus puertas a voces peruanas se debe, según el mundo que presenta la novela, a la necesidad de encontrar en ellas un cierto apoyo moral. Se produce, en-

tonces, un diálogo, un primer diálogo entre los sectores judío y peruano. Un diálogo sumamente cortés, si se quiere, pero que no deja de tener sus elementos cómicos e incluso absurdos.

¿Cuál es el significado de las referencias específicas de hechos de la historia del Perú? ¿Sirven solamente para situar la novela en un momento histórico determinado?

No sólo para eso sino para establecer un contrapunto entre la pequeña historia de la comunidad judía peruana y una realidad nacional más vasta. Por otro lado, a esta realidad se contraponen un mundo aún más vasto, el de cuatro mil y pico años de historia judía. Además, con respecto al tiempo histórico, especialmente el que aparece minuciosamente inventariado en esas secciones encabezadas con el título de "Crónicas", me parece que la novela presenta una situación intermediaria: la situación de quienes (en este caso los judíos) continúan viviendo en su tiempo (tiempo histórico), conservan una apertura hacia el gran tiempo y jamás pierden la conciencia de la realidad del tiempo histórico. De ahí que el cronista oponga a la guerra librada en los años treinta contra Colombia, las rencillas, triviales dentro del contexto peruano y mundial del momento —ya en esos años empezaba a surgir el nazismo— de la comunidad judía.

¿Por qué te pareció necesario poner en claro que el teatro era un aspecto importante para el judío peruano?

Me parece que el teatro, las representaciones, los actos conmemorativos de toda índole, tanto seculares como religiosos, han sido siempre muy importantes dentro de la tradición judía en general y para la comunidad judía peruana en particular. Ahora, te habrás fijado que las obras que se mencionan como "representadas" en la novela, es decir, montadas para un público, son claramente melodramáticas. Además, son verdaderas, o sea, forman parte, como una especie de sub-género, de la literatura judía. Su equivalente hoy en día, con su pequeña dosis de exageración, serían las telenovelas. Fíjate, si no, en los títulos: "¿Dónde está mi hijo?", "¿Dónde está mi hogar?", etc. Ambas guardan una relación directa con el "drama" que se cuenta en la novela. La primera con respecto a Efraín y la se-

gunda, obviamente, con la desubicación particular de Jacobo Lerner y, ya en un plano más general, con la de los otros judíos que se mueven en el libro. Entonces, puede decirse que el melodrama presenciado en las tablas es comparable en ciertos aspectos al que se va desarrollando en las vidas mismas de los personajes de la novela. Así, por éste y otros elementos del libro, como la revista y las crónicas, es posible hablar de una intertextualidad paródica.

¿Cómo estructuraste los dos sueños de Jacobo y qué significan los espacios y la falta de gramática convencional?

Bueno, la falta de gramática y de una sintaxis convencional se debe a las deficiencias lingüísticas del personaje en cuestión. Su castellano aparece fragmentado primero, porque no lo domina bien, y luego porque esa fragmentación obedece a normas inherentes a todo proceso onírico. Entonces, los elementos de esos sueños forman fragmentos de realidades diversas. Como la novela misma está construida en fragmentos, me pareció lógico que "vida fragmentada", es decir, a plazos, tuviese una relación con "sueños fragmentados". Sueño no sólo en el sentido onírico, sino en el de ilusión. Los espacios apuntan más o menos a lo mismo. Son distancias geográficas y emocionales que el personaje ha tenido que atravesar. Por ejemplo, el primer sueño de Jacobo empieza en Rusia y termina con una visión fantasmagórica de la costa peruana. Todos esos espacios vienen a ser trayectos en la vida del personaje.

Me parece que de un sueño al otro hay ciertos cambios en la estructura mental del personaje y aun al nivel del lenguaje. Por ejemplo, en el primer sueño hay varias expresiones del idish y en el segundo sueño ya no las hay.

Efectivamente. En el primero hay expresiones del idish porque parte del sueño tiene que ver con las experiencias de Lerner en Rusia: se repiten imágenes de la aldea nativa, la casa, todo aquello que simboliza la seguridad del seno materno y, por consiguiente, el idioma. Es decir, toda una vida deshilvanada en torno al idish. En el segundo sueño aparecen ya elementos de la realidad peruana. Entonces el idish empieza a perder vigencia, se ve desplazado, los pensamientos de Jacobo son invadidos por el castellano.

¿Cuál es la importancia del sueño en tu novela?

No sabría decirte cuál es su importancia. Pero sí podría decir algo sobre cómo funcionan los sueños en la novela. Por ejemplo: hay un sueño de Jacobo Lerner y otro de Efraín donde pueden verse varias correspondencias. Si mal no recuerdo, Jacobo ve, en sueños, el cadáver de su hijo en una iglesia y éste, a su vez, ve a su padre muerto acaso en esa misma iglesia. Ese es el único contacto "real" que se da a lo largo de la novela entre padre e hijo; es la única vez que se "ven", por así decirlo. Claro que, para efectos del contenido del libro hay implicaciones muy obvias en el hecho de que uno cobre presencia para el otro únicamente a través de esa muerte soñada. Por otra parte, después me di cuenta de que hay una advertencia en el "Manual del Perfecto Caballero Judío", según la cual los sueños no tienen la mayor importancia.

Esa era mi próxima pregunta. Te iba a preguntar hasta qué punto es esa una advertencia irónica.

Exacto. La ironía en esa advertencia, como en otros pasajes del libro, está hecha adrede. Estamos nuevamente en el plano sueño-ilusión de que hablábamos hace poco. Todos los personajes de la novela, pero sobre todo Jacobo, viven alimentados por sus sueños, los cuales, en su mayoría, no llegan a realizarse, se desbaratan. La ironía, entonces, es un hilo conductor que corre a lo largo del texto. Implica no sólo distanciamiento por parte del narrador, sino diversas rupturas de tradición respecto de la realidad que nos va presentando. A través de esa ironía dramática, se señala una particular actitud hacia la vida, la historia, la cultura, etc., tanto judía como peruana.

¿Cómo trabajaste el lenguaje de los diferentes personajes que tienen monólogos interiores?

De entre todas las voces que aparecen en los monólogos, me siento más identificado con la de Efraín. A tal extremo que con el primer monólogo de Efraín me sucedió una cosa realmente curiosa. Acababa de terminarlo y decidí leerlo por teléfono a un amigo. Cuando concluí su lectura, este amigo me dice: No sé si te has dado cuenta pero has estado leyendo con la voz de un niño. Comprende

dí, entonces, que algo había allí, algo que realmente funcionaba. Las voces de los otros monólogos me resultaron más trabajosas. A Edelman, por ejemplo, había que revestirlo con un lenguaje especial. Me lo imaginé en ese momento como un personaje de cuarenta y tantos años que todavía estaba aprendiendo a hablar castellano. Y pese a que ya lo domina bastante bien, lo habla con una sintaxis peculiar, manteniendo aún una marcada cadencia judía. Lo que se nota en la voz de Edelman, que me parece ser una voz rabínica, es una forma muy judía de pensar y ver la realidad. A Sara y a Miriam, que son los otros dos personajes judíos que monologan en la novela, me las imaginé de manera distinta porque supuse que habrían llegado al Perú a una edad bastante temprana —a lo sumo 17 ó 18 años— y que la transición del idish o del alemán al castellano no les sería tan trabajosa. Por eso sus voces son diferentes de las de Edelman. No se han acriollado, pero hablan un castellano correcto, diríamos, standard.

Aparte de lo autobiográfico, ¿qué representa Efraín para ti?

Lo que habría que preguntarse, ya que la novela tiene un fondo autobiográfico, es por qué elegí darle ese final. O sea, por qué opté por dejar a Efraín en el pueblo y darle esa suerte, ese destino trágico. Pero allí es donde entra la ficción, ya esas son cosas que no podría explicar. Por otra parte, Efraín viene a ser una especie de respuesta paródica a una de las cartas que se publican en "Alma Hebrea". Me refiero a la de un peruano donde dice que favorece la unión, la mezcla entre la raza indígena y la raza judía para así, juntando la resistencia física del hombre andino a la agilidad mental del judío, crear al nuevo hombre peruano, inconfundible, único. Propuesta que tiene sus raíces —no hay que olvidar el tiempo en que tiene lugar la novela— en la teoría sobre la raza cósmica de Vasconcelos, que seguramente circulaba en esa época por toda América. Recordarás que en ese ensayo Vasconcelos reitera la esperanza que puede tenerse en esa raza, no producto de la pureza de sangre, sino del mestizaje, que serviría como puente de razas futuras para crear una estirpe más poderosa que las que proceden de un solo tronco. Pero la ironía radica en que Efraín, precisamente producto de esa

mezcla, encuentra un final trágico, acaba atrapado en una tupida red de confusiones culturales y emocionales.

¿Por qué ubicaste el "Manual del Perfecto Caballero Judío" a fines de la novela?

Va ubicado después del segundo monólogo de Edelman. Yo a Edelman le tengo mucho cariño. Me parece que es uno de los personajes más sanos en la novela. Lo veo como a un hombre decente, honrado. Entonces, en este nivel, Edelman constituye, o constituiría un modelo del perfecto caballero, en su caso, judío. En ese manual se exponen una serie de preceptos tradicionales juntamente con otros que apuntan hacia la modernidad, hacia el papel, religioso y social, que debe o puede desempeñar el judío en el mundo moderno. Importan esas normas porque esos judíos, los de la novela, están viviendo una nueva realidad. Y creo que Edelman se halla entre los pocos que ven claramente la necesidad de amoldarse, sin llegar a la asimilación, a las exigencias que les impone esa nueva vida. Hay, pues, una relación entre lo que se dice en el manual y la vida, la conducta de Edelman. Además —y de esto me enteré luego de escrita la novela—, Edelman, en alemán, quiere decir hombre noble.

¿Cómo elaboraste lo mítico, lo místico y lo fantástico en la novela?

Sobre este punto habría que distinguir dos niveles. Primero, el puramente anecdótico. La presencia de ciertos elementos míticos o fantásticos en la novela está firmemente vinculada al tema y a la vida misma de los personajes. Estos, del lado judío, son gentes en su mayor parte oriundos de pequeñas aldeas rusas, que llegan al Perú cargados, no sólo de tradición bíblica sino de todo un mundo mítico elaborado posteriormente en la diáspora, de supersticiones y creencias estrafularias. Por otra parte, tenemos el mundo de Chepén, comparable en muchos sentidos al de esas aldeas rusas de donde provienen dichos inmigrantes. Es natural, entonces, que en el caso de Mitrani y de Jacobo Lerner, la vida un tanto fantástica que se vive en ese pueblo evoque ecos dormidos de su propia experiencia. En un pueblo que, según sabemos por boca de Efraín, suceden acontecimientos extraños, donde el tiempo histórico se

confunde a diario con el tiempo mítico, Mitrani y Jacobo, al entrar en contacto con esa realidad, sufren algo así como un retroceso temporal y espacial, particularmente en el caso de Mitrani, que los hace más susceptibles a cualquier influencia de lo mágico, o lo fantástico, o llámesele como se quiera. Tenemos, por ejemplo, la presencia del *dibbuk*, que cumple dos funciones: una, al nivel de la trama. Jacobo, atormentado por la culpa de haber abandonado a su hijo en manos de cristianos, no puede menos que verse invadido por el espíritu admonitorio e iracundo de Mitrani. Otra, al nivel de toda una simbología que corre a lo largo del libro por debajo de la anécdota que se cuenta, y que apunta dentro de la historia judía a una especie de culpa, de pecado colectivo.

¿Podrías explicar un poco más lo que significa el dibbuk y las implicaciones míticas de este fenómeno? Es una pregunta que te hago por ignorancia más que nada, porque aparte de saber que el dibbuk es un alma perdida que se mete en el cuerpo de alguien no sé nada del asunto.

Lo que tú dices acerca del dibbuk es cierto y esas manifestaciones, como te decía, están entretreídas en primer lugar con el plano anecdótico. El dibbuk se apodera de aquellos que llevan dentro de sí una culpa. Exorcizar al dibbuk significa liberar al poseído de su culpa. Lo interesante es que muchas veces esta práctica conduce a la muerte de la persona exorcizada. Recordarás que en la novela la muerte de Jacobo Lerner, ocurrida a una edad relativamente temprana, nunca queda explicada. Se dice que muere de una enfermedad desconocida, pero muere después de haber pasado por el exorcismo. Por otro lado, el dibbuk es uno de tantos hilos que configuran el tejido simbólico de la novela. La anécdota —la vida de Jacobo Lerner, la inmigración judía al Perú en los años 20— sólo sirve de telón de fondo para la reactualización de una vivencia que es al mismo tiempo histórica y mítica: el exilio judío. Pecado y exilio, en algunos textos judíos como la Cábala, aparecen mezclados y a menudo se identifican. El primer exilio se refiere, por supuesto, a la expulsión del paraíso. Ahora, lo que se da en la novela es un misticismo secular —que no deja de tener sus matices religiosos— que consiste en experimentar profundamente el exilio judío, sobre

todo por parte de dos de los personajes: Jacobo y Mitrani. O sea: experimentar el exilio judío no sólo como acontecimiento histórico sino también como un suceso mítico. Si el rito judío tradicional implica una renuncia de símbolos e imágenes en los cuales halla su expresión el mundo mítico, la novela —a través de esos dos personajes— intenta recuperar una serie de mitos todavía latentes en el judaísmo. Por eso te decía que no debe tomarse la novela como una historia real de la comunidad judía de Lima. Esta sólo sirve de escenario para presentar una experiencia judía en la cual lo histórico vuelve a participar de ciertas “memorias” míticas. Un mito arranca al hombre de su tiempo individual, cronológico, histórico; lo proyecta, al menos simbólicamente, en el gran tiempo. Al experimentar este nuevo exilio, por ejemplo, se reactualiza en cierto modo ese tiempo primordial del exilio bíblico. Entonces, resulta lógico que esta nueva experiencia de la diáspora revele en algunos de los personajes la supervivencia de símbolos y temas míticos, configurándose la novela en una especie de mosaico sicológico del judaísmo. Lo que intenté fue considerar al judío no sólo en tanto que ser histórico (contrarestando así el valor conferido por la tradición judía a la existencia puramente histórica) sino también en tanto que símbolo vivo, es decir, como partícipe de la gran cadena de arquetipos comunes a todo ser humano. De ahí que en la novela abunden las alusiones a un pasado mítico, por ejemplo la figura del Judío Errante o la idea de que los incas descenden de una de las tribus perdidas de Israel.

¿Crees que hay afinidades entre el judío y el indio peruano como partes de la novela lo podrían indicar?

El hecho de que sean los judíos los que, a través de “Alma Hebrea”, promuevan la tesis de que los incas descendían de una tribu perdida de Israel, indica de su parte un deseo de pertenecer históricamente a esa nueva tierra, un deseo de cimentar su presencia en el Perú. Era una forma de los judíos de decirles a los peruanos: nosotros no somos realmente tan extraños como ustedes creen. Hemos estado aquí desde siempre. Descendemos todos de un mismo tronco. O sea, algo parecido a lo que proponía ese buen señor en su carta con respecto a la unión de la raza judía con la indígena. Ahora, que haya o no afinidades en-

tre las culturas inca y judía no tiene para la novela mayor importancia.

¿Cuál es tu método de trabajo?

Prefiero trabajar por las mañanas, que es cuando me siento con más energía, con la mente más despejada. Ya después de la una de la tarde trabajo mal. Me resulta difícil empezar a escribir. Generalmente malgasto —o a lo mejor aprovecho, no sé— una media hora paseándome como un animal enjaulado por el departamento, sacando libros al azar, leyendo algunos párrafos a la volada para más o menos entrar en el ritmo, es decir, calentando cuerpo. Me gusta corregir mientras voy trabajando, por lo cual escribo con una lentitud espantosa. Terminó un párrafo y antes de pasar al siguiente, saco la hoja de la máquina, coloco otra y corrijo lo escrito sobre la marcha. Me gusta ver las cosas sin borrones, en limpio.

¿Podrías anticipar algo al respecto de la novela en que estás trabajando?

El título tentativo es "La conversión de Marcos Karushansky". Es casi una continuación, pero también el reverso de la medalla, de la primera. Otra vez con un trasfondo bastante autobiográfico y al mismo tiempo basada en un dato que me dieron cuando regresé al Perú hace unos años, sobre un amigo mío que se había suicidado en Israel. Un muchacho con una historia muy similar a la mía, también producto de una unión mixta de padre judío y madre católica. Su suicidio realmente me impresionó, porque los paralelismos entre su vida y la mía son en cierta manera aterradores. También yo había ido a Israel y no pude menos que identificarme profundamente con ese destino trágico sufrido por mi amigo. Entonces, estoy narrando en la novela su historia, que es al mismo tiempo la mía: tratando de explicar las posibles causas de ese suicidio. En cuanto a las técnicas, la novela se compone de narración en tercera persona, de diálogos colectivos, y de voces sacadas de la radio y la televisión peruanas de los años 50. Hay, además un artificio similar al de "Alma Hebrea", sobre el cual prefiero no adelantarte nada. Un capítulo de esta novela se publicó en el tercer número de HUESO HÚMERO, como debes haber visto.

¿Cuáles son tus novelas preferidas de la literatura peruana?

La ciudad y los perros, *Los ríos profundos*, *Un mundo para Julius...* Estas son las novelas con las que más me identifico. Me sucedió con ellas una experiencia acaso común para muchos lectores: la de sentirse coautor del libro que uno está leyendo. Se produce entonces una relación simbiótica, mágica, en la que el lector cree verse inmerso en una relectura, ya no sólo del texto mismo, sino de la realidad en él contenida, como si uno mismo la hubiese vivido y la fuera recreando párrafo tras párrafo. Tal vez, en mi caso, con respecto a estas tres novelas, este fenómeno se explique por haber experimentado muy de cerca esos mundos. Sobre todo el de *La ciudad y los perros* —yo también soy exalumno del Leoncio Prado— y el de *Los ríos profundos*, cuyo protagonista cabalga entre dos vivencias, entre dos culturas. Las tres reflejan, además, una realidad peruana a través de una visión que, por haber salido yo del país a los 16 años, me es muy propia: la de la infancia y la adolescencia. Visiones que, curiosamente, se reiteran en la narrativa peruana, donde parecen abundar protagonistas niños o adolescentes ¿no?

¿Por qué crees que es eso?

Mira, por experiencia propia yo creo que siempre ha habido, al menos en mis tiempos, un olvido total con respecto al niño y al adolescente en el Perú. Son edades casi fantasmales en las que prácticamente uno no existe. Me parece haber, a nivel sociológico, psicológico, una gran indiferencia y un gran descuido en nuestro país por la niñez y la adolescencia. Entonces, la obligación de ocuparse de esas dos etapas formativas parece haber recaído sobre la literatura, acaso obedeciendo a un deseo de proporcionarle a eso que se manifiesta como algo invisible una corporeidad. Yo creo que en el Perú el paso del adolescente a la vida adulta se da en una especie de limbo. Y esto lo refleja insistentemente nuestra narrativa. Además, esos protagonistas adolescentes no atraviesan nunca, como puede verse por ejemplo en otras literaturas, por un proceso sano de aprendizaje basado en las enseñanzas de un mentor —padres, maestros, etc.— o tomando como modelo la es-

estructura total de la sociedad. Así, en nuestra literatura, donde uno supone encontrar evocaciones nostálgicas de inocencia e ingenuidad, halla más bien corrupción y decadencia. Imagen que corresponde fielmente al mundo de los adultos, presentado también como algo caótico, falto de madurez humana, social, política. En otras palabras, el adolescente carece de modelos, de un sistema de valores bien definidos. De ahí que en buena parte de la narrativa peruana su signo sea casi siempre el enajenamiento, la humillación, la renuncia.



UNMSM

VAMPIRO MISTICO / DAVID HUERTA

*Blood, red blood
Super-magical
Forbidden liquor.*

...

*Such silence, such suspended transport,
Such gorging,
Such obscenity of trespass.*

D.H. Lawrence: "The Mosquito"

*No sé qué hay en la superficie, pero puedo escuchar
los desgarramientos, las fracturas
y el murmullo de embriones rotos.*

*No sé tampoco qué hay aquí donde estoy: íntegramente y
en pedazos. Pero
siento en la espalda un agua de cristales*

*-fluye, se apacigua; reanuda, circulando...
Sudor del mundo-salamandra en la fogata de mis Sentidos.*

*No sé cuál es mi nombre. Mis manos son un coto de
abismos.*

*No abro la boca porque el sol tiene un Colmillo
y si tocara con él mi lengua exacerbada yo moriría sin
remedio.*

*Pero mi cuerpo es de hierro y de diamantes.
Hay canciones de guerra escritas en mis huesos.*

*Nutro mi yugular con besos y con calcinaciones,
con trapos embebidos en un veneno sexual,
con afiladas centellas y con oscuras ráfagas que salen de
mis ojos.*

*Acudo, jadeo. El aire me circunscribe y me quema
con su tiara de curva delicia y su cuchillo lento
—respiro la enormidad del tiempo, los núcleos brillantes
y los músculos disgregados del espacio.*

*Botellas y despojos eternos llenan mi adicta soledad.
(Oigo mi caliente murmullo bajo la irradiación del
abandono que poseo).*

*Estoy solo: mi sangre sale de mí para volver a mí —esto
es lo que quiero decir.*

*Quiero decir que no sé lo que sucede entre tanta confusión,
tantas devastaciones.*

*No sé si se me escucha. ¿Se me escucha? No sé.
Tengo unos colmillos que suenan como joyas entrechocando
bajo la cúpula de la Noche asesina. . .*

*Hace frío, hace frío. Despierto en una tumba turbia
donde mi terror sale de mí para volver a mí, sediento
él, sediento yo, locos
en la fiebre de la rapiña y en el delirio sanguinario.*

*Muerdo y me inclino, con los pinceles de mi apetito; observo
los monumentos áridos de mi cerrada mordedura.*

*Vampiro místico, vampiro místico. Duermes
bajo mis manos y bajo mis cartílagos.
Te abrazo, te abandono; y de nuevo
te abrazo. Duermo. Y sigo solo, vampiro mío —soy tuyo.*

LA DANZA COMO VIVENCIA / ALEXANDRA TOBOLSKA

“En el principio era la danza” dice Sergio Lifar. El axioma puede sorprender, mas sobreentendiendo “en el principio del arte...”, la afirmación resulta ser real.

El cuerpo es, sin duda, el primer instrumento del hombre y lo habrá usado desde siempre para manifestar el dolor, la alegría, el miedo, para conjurar las fuerzas naturales y sobrenaturales, para identificarse con algo que elevó a rango de deidad. En estos balbuceos del hombre primitivo está la semilla de la danza, como también en el grito está la semilla del canto.

Cuando, a través del movimiento repetido, el hombre descubre el ritmo y comienza a transmitirlo por estampidos a la tierra y hacerlo resonar en un tronco hueco, ha dado un paso más descubriendo a la vez el éxtasis. (“Toda danza es y produce éxtasis” — Curt Sachs, *World History of Dance*.) El ritmo, a su vez, une a los ejecutantes y se vuelve medio de comunicación en el clan. Podía, así, expresar emociones comunes en una forma que se repetía siempre que la ocasión lo exigiera: antes de la batalla, de la caza, en el período de cohabitación, para propiciar las fuerzas de la naturaleza, conjurar la fertilidad, etc. La danza era entonces, y es todavía en las tribus, mágica.

Alrededor de la danza y de la melopea se construye la ceremonia, la cual es el lazo de toda comunidad. (Sin ella, no hay comunidad, como lo podemos observar en nuestras ciudades.)

“La ceremonia no se da en cualquier lugar y en cualquier momento. Los astros la señalan y para esto siempre hubo quienes los observaban cuidadosamente. El lugar se escogía con igual cuidado. Una explanada alta, apartada, era el templo. El primer templo era el círculo de los que bailaban y cantaban; y su recinto, los demás celebrantes. Luego se construyeron muros para aislar la ceremonia de los profanos y luego un techo para proteger a los celebrantes de la intemperie. Así el templo se hizo edificio y nació la arquitectura. Debía estar, como la danza, en relación directa con la tierra y el cielo.”

“El altar (es decir, el lugar más alto) es el lugar del sacrificio, o sea, el don de lo más precioso; los Mayas y antiguos mexicanos construían pirámides para elevarlo”.

“La ceremonia, o fiesta, marca el tiempo; su oficio es impedir que se escurra sin más ni más. Pero el tiempo se nos escapa, nos huye y lo volvemos a atrapar. Esta alternancia del movimiento y del retorno es *ritmo*, ley primera de las artes, como lo es de la naturaleza. De ahí la interrogante: ¿cómo, con un medio tan fluido y pasajero como el movimiento y el canto, crear algo que retenga al tiempo? Por medio del ritmo, por el perpetuo retorno del ritmo”.*

El ritmo es la base de todas las artes temporales que nacieron de la ceremonia: percusión, música instrumental, canto, baile, drama y hasta de las intemporales como la poesía, la arquitectura, la escultura y la pintura.

Vimos cómo del movimiento surgieron todas las demás artes. Si seguimos sucintamente la evolución de la danza vemos que, al surgir el concepto de un Dios supremo (Dios único para los hebreos), ella abandona el terreno mágico y se vuelve sacra. Es decir, sigue siendo vivencia, estando al servicio de lo más alto, de lo más importante. Ninguna civilización conocida prescinde de la danza como rito; ella es parte del ceremonial al igual que el canto y la música instrumental. La misma Iglesia católica ha sido durante siglos un lugar de representación de teatro y danza. El coro parece haber sido una tarima-escenario, dedicada al baile. Muy plausible ya que “chorus” en griego significa “danza” o “movimiento a compás”, y los coros griegos en un principio fueron bailados.

* Traducción condensada de un texto de Lanza del Vasto.

En el transcurso del siglo XII la danza dejó de ser parte de la liturgia. Al ser expurgada del ceremonial cristiano, perdió su prestigio social. Las técnicas de la música, de la arquitectura, de la pintura y de la escultura recibieron gran aliciente, mientras que a la danza le fue negada toda consideración. Cortada de su mayor fuente de inspiración, llegó a ser una forma de expresión frívola y menospreciada. En reconquistar su antiguo prestigio, tardó varios siglos. La razón de esta excomunión, causante de tan largo desdén, parece haber estribado en ciertos excesos, como la Fiesta de los Locos, heredera de las Saturnales romanas, la que fue prohibida por una bula papal. Se trataba de un cortejo pagano, con gran despliegue de desnudo y que tomaba posesión de las catedrales, mas de ninguna manera de danza sacra. Sea como fuere, el clero fue considerando la danza como distracción sugeridora de ideas impías y paganas, cosa de extirparse sin más consideración. Y cada vez más se arraigó la concepción de que el cuerpo es impuro y por ende impuras sus manifestaciones. Se conservó para el rito tan solo las procesiones, débil vástago de la danza, en bueno y santo orden, y el canto, considerado sin duda como una emisión corporal de orden más etéreo. Tal llegó a ser la proscripción otorgada por las ciudades, que a menudo los bailarines, acróbatas y saltimbanquis tuvieron que darse a la fuga bajo una lluvia de huevos podridos y gatos muertos. Sobre los portales de los muros un cartel prohibía a menudo la entrada a los "mendigos, saltimbanquis y actores". ¡Así, durante siglos, los actores fueron clasificados en la jerarquía social al nivel de vagabundos y ladrones; ellos, que habían representado los misterios en las iglesias. Más bajo aún, los bailarines eran considerados como criaturas diabólicas.

Sin embargo, no se puede suprimir una manifestación tan básica en el hombre. El pueblo nunca dejó de bailar. Es decir, lo que consideraba pecaminoso en su especialización, le agradaba como diversión propia. En las cortes europeas, las alegres danzas campesinas y populares se tornaban minuetes, gavotas, pavanas, pasacaglias. Es sabido que la danza como espectáculo profano nació de ellas y de los modales refinados de uso en las cortes. Estos "divertimenti" ejecutados por nobles y para nobles se originaron en Italia, mas Francia pronto se apoderó del liderazgo.

"El Ballet Cómico de la Reina", encomendado en 1581 por Catalina de Medicis, mujer de Enrique II de Francia, marca la primera fecha del ballet coreografiado. El término "Ballet" se usó por primera vez entonces. Luis XIV, gran adepto de la danza, debía luego fundar la Real Academia de la Danza.

Ya que los primeros ejecutantes fueron reyes y aristócratas, todo ademán y movimiento era "noble" y "gracioso", estilo que la danza académica conserva hasta ahora. Las posiciones provienen de las usadas en esgrima: el pie bien tornado para dar una base firme a sus estocadas y la movilidad de esta posición para desplazarse en todas las direcciones. Se bailaba como se movía en la corte, con dignidad y gracia. Debido a la regla de corte: presentar siempre la cara, la danza siguió desplazándose invariablemente de frente. Es una razón adicional para la apertura de las posiciones y el artificio de los pasos que se desarrollan lateralmente, como corre una cortina.

La técnica de la danza académica se fue ampliando hasta el virtuosismo; el vestuario recargado fue desapareciendo dando lugar a corpiños escuetos y faldas vaporosas. La época romántica produjo los "ballets blancos" y también marcó el fin del hombre en su reino. Las mujeres etéreas, estiradas sobre las puntillas (que se acabaran de implantar gracias a las zapatillas reforzadas), pero de carácter ambicioso y acaparador, domaron al bailarín hasta reducirlo a un suspiro, a la vez que sostén y cargador. Así, el amo de la danza se fue metamorfoseando en ese ser sin sexo, amenerado y de fuertes músculos, al servicio de la ninfa o sílfide. Del amaneramiento a la decadencia hay varios pasos pero son pasos seguros que a ella llevan. El género llegó pues a un estancamiento que los mismos bailarines deploraban. Solo a principios de este siglo se dio un renacimiento, iniciado por una rebelión contra las normas y códigos establecidos, reclamando libertad de formas y movimientos.

Era obvio, ya en aquella época, que la danza había dejado de ser una vivencia. El ballet de corte tenía su razón de ser en tiempo de cortes y reyes y el romántico en la época romántica. Hoy los tendríamos que contemplar como piezas de museo. Lo curioso del caso es que la gran mayoría de espectadores vibra intensamente al contemplarlas y confiesa no entender mayormente la danza contempo-

ránea. Hasta las niñas están condicionadas y se mueven tiesas y de manera artificial cuando pretenden bailar; en cuanto a los niños, no deben bailar porque puede peligrar su futura masculinidad. ¡Qué confusión! Trataremos de desenredar los hilos.

Si nació la danza libre, es porque reinaba la académica como imposición al cuerpo y al espíritu. Cuando Isadora Duncan echó el corsé y las zapatillas al canasto, vistiéndose de túnica fluida y moviéndose con pies descalzos a través de un escenario sin decorados, con ademanes no aprendidos, el suyo fue un gesto de rebelión contra las normas estipuladas, mas también un regreso a las fuentes. Los pintores, alejándose del "trompe l'oeil" y otros artificios, experimentaron semejante retorno. En baile hemos también reaprendido de los pueblos más primitivos, de aquellos que aún no perdieron el contacto con su propia naturaleza, y de los orientales, cuyos gestos y pasos, si bien codificados, no se alejaron de su razón de ser: el culto sagrado. Es decir, el bailarín, la bailarina, recuperaron la alegría del movimiento que nacía de una intención; dejando de lado el alarde circense, descubrieron las múltiples posibilidades del movimiento y del desplazamiento, vertieron su ser a través de un acto creativo —o sea, crearon nuevamente con su cuerpo y a través de su cuerpo.

Así surgieron estilos muy diversos. Mary Wiegman dio rienda suelta a su temperamento dramático y usó el suelo (la fuerza de gravedad reencontrada) para estrellarse en él, y Martha Graham rebota en él. Esta última se basa en los centros yóguicos o "chakras", haciendo salir de ellos y regresar a ellos todo movimiento; también introduce la **contracción muscular abrupta**, basándose —creo yo— en los "bandhas" yóguicos. Doris Humphrey experimenta con el equilibrio definiendo las leyes kinéticas de la danza: "todo movimiento es un arco entre dos muertes", y logra liberar la danza de la música. José Limón modifica la técnica recibida de ella con elementos de danza vernacular, negra y mexicana y llega a un estilo propio muy fluido y bello. Y así podría enumerar personalidades de la danza libre —libre porque se da sus propias reglas, no porque prescinda de ellas— hasta llegar a las contemporáneas, donde cada una tiene una manera propia de encarar sus coreografías

(a veces cambiante al pasar de los años) y de mover a sus bailarines.

En danza académica se habla también de diferentes estilos, pero estas diferencias son mínimas; tan es así que la tradición se pudo transplantar impecablemente a Canadá, a Australia y hasta a la China. Es un hecho que en su temática y enfoque el Ballet ha evolucionado, dando el paso decisivo los revolucionarios Ballets Russes de Diaghilev. Su primer coreógrafo, Fokine, encontró inspiración y aliciente en el trabajo de Isadora. La gama de nuevas creaciones culmina en el estilo neo-clásico (ej. Roland Petit y Béjart en la mayoría de sus obras).

El estilo neo-clásico llegó a ser —aunque no tenía por qué serlo— el punto de enlace de lo clásico con lo moderno. Explico: los coreógrafos, inspirados en el trabajo de los innovadores mencionados y otros más, incorporaron actitudes no tradicionales, adiciones que no modificaron una jota de la estructura del sistema. De este modo se es capaz de interpretar temas muy ajenos al Lago de los Cisnes, temas de interés contemporáneo. Por otro lado, ciertas escuelas de “modern dance”, a su vez, incorporaron elementos de técnica clásica. Es difícil establecer si se trata de una concesión o de una ampliación de vocabulario en ambos casos. Además, a un bailarín profesional se le pide conocimiento de dos técnicas: la académica y una síntesis vistosa de “moderno”. (Las facultades de danza de las universidades norteamericanas siguen también esta regla.) Si la corriente creativa no se muestra fuerte, la danza moderna corre el peligro de ser reabsorbida por esta poderosa organización del movimiento que es la escuela académica. En parte esto ya ocurrió, no sin dejar rasgos de notable enriquecimiento.

Mientras había lucha, había pureza de propósito. Ahora que la opinión acepta todo, se instala una cierta facilidad y resulta una cierta confusión. Parte de la facilidad es aquella que adquiere un cuerpo adiestrado de moverse de cualquier forma y esta forma, si no se origina en una razón y un propósito, se vuelve hueca. La confusión es la creada en el público. El debe concluir: “Antes el bailarín se movía tan solo así, ahora se mueve también así”. Pasa por alto el significado hondo de la danza moderna: plasmar, a través del cuerpo en el espacio, una vivencia.

Al igual que el fin está determinado por los medios (como la experiencia en todo campo lo prueba), así la técnica es el medio para la finalidad presentada ante el público. Si este medio, este lenguaje, no está claramente definido, tampoco lo estará la obra. No sólo por eso, pero por ello también, vemos tantas coreografías híbridas que se sitúan dentro del marco tradicional pretendiendo sin embargo trascenderlo. Para un creador en danza moderna es esencial este lenguaje, así como lo es la formación de un grupo que se ha compenetrado con su enfoque. Estos grupos homogéneos existen todavía y pienso sobre todo en los de Nikolais y de Murray Louis por haberlos visto; pero muchos coreógrafos están obligados a trabajar con un grupo X, resultando una compenetración muy superficial. (Además, estos grupos son invariablemente entrenados académicamente, llevando "también" clases de "moderno", tal como ya se dijo.) Ahora bien, lo moderno de ayer no es moderno hoy — moderno no puede ser algo estático, sino algo que evoluciona constantemente. En este sentido el término es adecuado, mas no en el otro, que suena a moda y novedoso.

Cabe preguntarse por qué los creadores en este arte fundamental se contentan con un término tan vago y superficial que da lugar a confusión en la mente del no-iniciado. ¿Acaso los artistas plásticos o sus críticos no supieron denominar las corrientes desde el impresionismo al op y pop? ¿Sería poca modestia querer re-bautizar la rama disidente del ballet "danza vivencial" — término que por lo menos le devolvería el rigor de creatividad que le fue propio en sus años de lucha? ~

DOS YARAVIES / OSCAR VALDIVIA

3

*Los hombres se arrastran hacia el cielo
con el cuerpo humoso se ahogan en la canícula
Cien barriadas preñosas suben la escalera del Misti
y construyen muriendo el bello collar de la tierra
Quechuas y collas tienden el cerco a la ciudad blanca
cientomiles de indios te ciñen mi tierra
Qué dirán las autoridades de los tamborcitos
y las zamponas y el lucero que no se acuesta
qué dirán de tantos bandidos que bajan en mancha
y ensucian tu rara belleza.*

*Qué bonito Arequipa si da gusto ver cómo
aumentan los malvestidos malcomidos
Con sus artesanías te visten
con su silencio te bailan
con su boca te han invadido Arequipa
Serán los espartacos serranos tomando sitio
atalayando la llegada de su Lenin?
O serán esos cholos calatos de mierda
haciéndote la mortaja ciudad blanca
ciudad caudillo la muy noble Arequipa?*

5

*Recordamos a Melgar
y a Silvia en su telar de olvido
toda la luz en sus lágrimas de cielo
Aguilas hay posadas en los muertos
búhos hay en los comercios
Melgar quemando el canto aromoso a tiempo
su guitarra de solo viento*

*(las calles huelen a iglesia
a sueño ambulante a pena
tercos afanes de monumento
guías de gringos anfitriones de cagalina
eso queda entre muros arañados
el áspero tufo de los años vendidos
el timbal frenético de los dueños del cielo)*

*Recordamos a Silvia bañando su cuerpo
en el fino telón del aguacero
peinándose en el cristal del cielo
Recordamos a Silvia llorando
en la oscuridad junto a su recuerdo
tocando portones alumbrados con lámparas de aceite
sin la voz de Melgar ya muerto para siempre.*

ESPINOZA MEDRANO, LECTOR DEL POLIFEMO / LUIS JAIME CISNEROS

*Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aún la golosa cabra,
corchos me guardan, más que abeja flores
liba inquieta, ingeniosa labra;
troncos me ofrecen árboles mayores,
cuyos enjambres, o el abril los abra
o los desate el mayo, ámbar destilan,
y en ruelas de oro rayos del Sol hilan*

En dos ocasiones recaló Juan de Espinosa Medrano en este pasaje del poeta cordobés (*Polifemo*, est. L, vs. 393-400). Primero, antes de 1662, al redactar su *Apologético*,¹ y más tarde, en 1664, en la *Panegyrica Declamación* dedicada al Corregidor Juan de la Cerda.² Se trata de un antiguo tema virgiliano (disperso en la *Egl.* IV, vs. 30 y 35-36; *Egl.* VIII, 54; *Aen.* I, 430-433; *Georg.* IV, 158-169), acogido desde el Renacimiento y frecuentemente glosado en las literaturas románticas seiscentistas.³

De los comentarios suscitados en la crítica del XVII por el *Polifemo*, ninguno tan entusiasta como el que dedicó el Lunarejo a esta estrofa. Comentaristas y apologistas se per-

1. *Apologético en favor de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa*, Lima, 1662. Cito por Secciones y parágrafos. Defiendo la fecha de 1660, pues la más antigua data de los preliminares (censura, aprobación) corresponde a inicios de junio de ese año.

2. *Panegyrica declamación por la protección de las ciencias y estudios...*, 1664 (Cito por la no muy cuidada edición de Ventura García Calderón (VGC), en *El apogeo de la literatura colonial*, Paris, Desclée de Brouwer, 1938, pps. 186-202).

3. Referencias útiles sobre la frecuentación del tema en las literaturas seiscentistas italo-españolas, en Antonio Vilanova, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Madrid, 1957, vol. II, pps. 539-558.

dían en mencionar fuentes, aducir autoridades, pero no se sintieron atraídos por la factura poética, ni se aventuraron, como Espinosa, a penetrar en el texto. Muerto Góngora, la acerba crítica del portugués Faria y Sousa se ensañó especialmente contra el último verso: *y en ruelas de oro rayos del Sol hilan*. ¡Remota metáfora!, clamaba el crítico lusitano, que la tenía por expresión incomprensible. Sin embargo, se puede leer en el *Apologético*:

"Que más hermosa y poéticamente pudo describirse el melificio, que diciendo de los enjambres, en que ruelas de oro hilaban rayos del Sol?" (*Apologético*, VI, 48).

Así comenta Espinosa el verso con que Góngora remata la octava. Graves defectos le achacaba el crítico portugués, y contra esa sentencia el Lunarejo no solamente afirma que lo mejor de la estrofa "es el último verso", sino que se empeña en entusiasta y sabroso comentario. Acudió a cuanto saber tenía asimilado de comentaristas como Salcedo Coronel y Pellicer; y mostró además muy claramente haber comprendido el contenido de la octava.⁴ Para ello puso en juego su saber filosófico y su oficio de predicador, mezclando autoridades prestigiadas tanto por la literatura como por la Iglesia, la mayoría de las cuales no solían aparecer autorizando comentarios en la crítica culterana. Si para decir *cera* y *miel* Góngora había exagerado la nota (según la acusación de Faria), para expresarse con el necesario *furor poético* veía Espinosa que había recurrido a tan valiente metáfora el poeta cordobés:

"Este verso es el último de una octava, en que aquel Gigantazo describe la afluencia de miel y panales, que le rinden sus colmenas, árboles y cortezas" (*ibid.*).

Si la defensa parecía exigida por los negativos comentarios de Faria, el entusiasmo por la estrofa no fue ciertamente momentáneo. La simpatía siguió visitando al Lunarejo. El texto le siguió vibrando. Antiguo gustador de Góngora era Espinosa Medrano, y en verdad el *Apologético* resultó buena ocasión para dar muestra pormenorizada de un sentimiento admirativo que calladamente había ido ofrecien-

4. Fundamentalmente, en los párrafos 49 y 50, donde recurre a la autoridad del Piciano, Plinio, las Escrituras, para culminar con Barahona de Soto.

do otros testimonios.⁵ Góngora no dejó de ser, finalizada la contienda con Faria, libro de cabecera, lectura asidua, vigente memoria de hombre culto. Por eso no extraña leer en la *Panegyrica Declamación* en elogio del corregidor La Cerda, luego de referencias a Alciato y a la vieja rivalidad de las armas y las letras, la siguiente mención de las abejas:

"... qué antojo fue este de abejas? cómo olvidan su antiguo meficio?, extrañar nouedad es hacer corcho lo que fue acero! bañar de miel, lo que salpicó la sangre! Ea, vueluan a su costumbre, construyan sus panales donde solían, alma le den de almíbar a lo hueco de los cortezos, o a robustos árboles hagan sudar a gotas la olorosa miel, que destilaron en sus poros! pues todo lo vio así el Gigantazo en el Cordobés Poeta.

Sudando néctar, lambicando olores

(*Panegyrico*, VGC, 194)

El tema es ajeno ciertamente al del *Apologético*, y queda descartada la intención polémica y apologética. No llama la atención, tratándose Espinosa de predicador acostumbrado a acomodar tópicos y metáforas idénticos a situaciones y auditorios diversos, a veces aparentemente a contrapelo de lo esperado. Pero el lector habrá advertido la persistencia de algunos esquemas: muy claramente, la mención del *Gigantazo*, la referencia al *melificio*, asociados en ambos textos. Sólo que ahora no se solaza el autor en la explicación de la estrofa ni en la defensa de la metáfora, sino que procede como quien ya tiene todo perfectamente asimilado y recreado: 'alma le den a lo hueco de los cortezos', 'hagan sudar la olorosa miel que destilaron los poros', son imperativos que convocan a un mundo cuya ordenada existencia se presume consagrada. Todo se da por cierto y sabido. Espinosa no va a formular consideraciones *sobre* el tema; lo trae a colación como quien reproduce una anécdota, un lugar común: habla para entendidos. El

5. En otro lugar analizo la huella de las lecturas de Góngora anteriores al *Apologético*, así como las alusiones a temas y asuntos gongorinos no tocados por Faria en su crítica, ni aducidos por Espinosa en su respuesta.

texto se pierde de inmediato, engarzando el tema con diversos tópicos (que analizo en otro lugar).

Algunos nuevos términos se incorporan en esta *Panegyrica Declamación* de 1664, y merecen relieve: lo hueco de los árboles es, tal vez, una precisión respecto de las observaciones ligeras del *Apologético*.⁶ El nuevo texto se reviste de una probable reminiscencia del célebre texto cervantino, cuyo pasaje central rememoro y subrayo:

"En la quiebra de las peñas y en lo hueco de los árboles, formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquier mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su *dulcísimo* trabajo" (*Quijote*, XI).

Claro es que Cervantes se acoge también a la tradición, y esta aparente coincidencia sólo postula las varias lecturas que iban robusteciendo en Espinosa la certidumbre de su correcta lectura del texto gongorino. Vaticinar la lectura de Cervantes por parte del Lunarejo no es ciertamente perogrullada. Un verso del *Persiles* le sirve para ilustrar casos de hipérbaton en el *Apologético*.⁷ Claras menciones ostenta el pasaje siguiente:

"Qué buenos cascos! Si Don Quijote lograra el Imperio, o Sancho la Insula no se toparan Presidente más a gusto" (*Apologético*, I, 1).

Y hasta se puede aventurar un velado recuerdo, un eco de las advertencias de Cervantes en el prólogo del *Quijote*:

"Líbreos Dios de quien con su poco de latín leyó cuatro Poetas, dos Historiadores, un Cosmógrafo, y medio Teólogo, que no le ha de quedar Autor, que no margene; Poeta, que no muerda; Escritor, que no lastime!" (*Apol.* I, 1).

6. La *concauidad* mencionada por Espinosa apunta seguramente al comentario de Salcedo Coronel, cuando ilustrando la voz *seno* del texto de Góngora, explica: "vale la concauidad de los panales donde cada aveja labra la miel". Cf. asimismo el siguiente pasaje de Quevedo en su *Phocilides traducido*, de 1635:

también trabaja la ingeniosa abeja
(jornalero pequeño y elegante)
en las concauidades de las piedras,
o en los huecos de troncos y de cañas,
o en colmenas cerradas fabricando
casas dulces de cera y de mil flores.

7. Ejemplo tomado del *Persiles*, Lib. III, cap. 5; figura en *Apologético*, Sec. 5, 40.

Prueba agregada de que esta octava (y en especial, su último verso) había despertado viva simpatía en Espinosa Medrano, y estimulado probables comentarios en la conversación cultivada, pueden ofrecerla sus discípulos. Como tales se proclaman, en los preliminares de 1662, Francisco de Valverde Maldonado y Diego de Loaisa y Zárate. Precisamente éste cierra con los siguientes versos la espine-la que dedicó al autor:

*con tan discreta armonía
sutil vuestro ingenio hiló
en ruelas de oro, que yo
(viéndoos penetrar su esfera)
con Pitágoras sintiera
que su espíritu os dejó.*

Se diría que está a la vista: maestro y discípulo pueden haber traído a comento estos versos en más de una ocasión, y nada mejor para Loaisa que evocar, a la hora del homenaje, aquellos que con tanto fervor y admiración tanta explicó Espinosa, admiración patente en su defensa de 1660, y viva aún en la posterior evocación del *Panegyrico*.



LA COLECCION DE ARENA / ITALO CALVINO



AY quien colecciona arena. Viaja a través del mundo y cuando llega a una playa al borde del mar, o a la orilla de un río o un lago, o al desierto o a un páramo, recoge un puñado de arena y se lo lleva. En su casa,

perfectamente alineados en innumerables anaqueles, le esperan cientos de botellas de vidrio en las cuales la arena fina y gris del lago Balaton, la arena blanca del golfo de Siam, la arena roja que el viento del Gambia deposita en el Senegal, despliegan su abanico reducido de colores estampados, revelando una uniformidad del sol lunar a pesar de las diferencias de grano y de consistencia; y también la grava blanca y negra del Caspio que podría decirse aún impregnada de agua salobre, los minúsculos guijarros de la Maratea, igualmente blancos y negros, y hasta la harina impalpable de Turtle Bay, cerca de Malindi, en Kenya.

En una exposición de colecciones extrañas que tuvo lugar recientemente en París —de cencerros, de loterías, de cascotes de botella, de silbatos de tierra cocida, de boletos de tren, de trompos, de envolturas de papel higiénico, de insignias de colaboradores durante la ocupación, de ranas embalsamadas— la vitrina de la colección de arena era la menos espectacular pero también la más maravillosa, la que parecía tener más cosas que decir, algo a través del opaco silencio aprisionado en el vidrio de los frascos.

Viendo este florilegio de arenas escogidas, la vista parece retener sólo aquello que hace más efecto: el color ro-

sáceo del lecho seco de un río marroquí, el blanco y negro carbonífero de las Islas de Arán, o quizás una mezcla inestable de rojo, blanco, negro y gris cuya etiqueta es aún más polícroma: Isla del Papagayo, Méjico. Luego las diferencias mínimas entre una arena y otra obligan a una atención cada vez más despierta y se entra así, poco a poco, en otra **dimensión, en otro mundo sin más horizontes que esas dunas** miniaturizadas donde una playa de pequeños guijarros rojos no se asemeja a otra playa de guijarros rojos (que son mezcladas al blanco en Cerdeña, o a lo que en las Islas del Caribe se llama granadinas, o combinadas al gris en Solenzana, en Córcega); donde tampoco la pequeña grava negra de Puerto Antonio, en Jamaica, se compara con la que proviene del Golfo de Lanzarote, en Canarias, o con aquella otra que viene de Argelia, quizás de la mitad del desierto.

Se tiene el sentimiento de que estas muestras de la West Land universal van a revelarnos algo muy importante. ¿Una descripción del mundo? ¿O el diario íntimo de un coleccionista? ¿O —lo que es más— el oráculo que me concierne, que busca en esas clepsidras inmóviles la hora de mi llegada? Todo eso a la vez, quizá. Del mundo, la colección de arena registra un residuo de largas erosiones que representa al mismo tiempo la substancia última y la negación de su apariencia exhuberante y diversa. Todos los decorados de la vida del coleccionista aparecen más vivos que en una serie de diapositivas a color (una vida —se diría— de turismo eterno, un abandono vacacional en los rincones exóticos alternando con exploraciones difíciles, siguiendo una inquietud geográfica que traicionaría algo como una incertidumbre o un tormento). Momentos evocados todos y, en el mismo instante, borrados por un gesto compulsivo: inclinarse y coger un poco de arena y llenar un pequeño saco o una bolsa de plástico, o una botella de coca-cola y luego dar media vuelta e irse.

Y como toda colección, esta es también un diario: diario de viajes, sin duda, pero también de sentimientos, estados de alma, humores incluso, así no estuviéramos seguros de que existe una verdadera correspondencia entre la arena fría, color tierra, de Leningrado, y la arena muy fina, color arena, de Copacabana, y los pensamientos que ellas evocan cuando se les ve así, metidas en botellas etiquetadas. O, simplemente, este diario puede representar la oscu-

ra manía que empuja a poseer una colección como se lleva un diario y que no es otra cosa que la necesidad de fuga de la existencia hacia una serie de objetos para salvarse de la dispersión; o, lo que es más, las líneas de escritura que se cristalizarían al margen del flujo continuo de nuestros pensamientos.

Lo que fascina en toda colección está sostenido por lo que ella revela, y también por lo que esconde, por la impulsión secreta que ha llevado a emprenderla. Entre las colecciones más extrañas de la exposición, pocas tan impresionantes como la de máscaras contra gas: vitrina desde donde éramos vistos por rostros verdes o grisáceos de tela o jebe, con ojos ciegos, ojos redondos y salientes, y con nariz u hocico en forma de tiesto o de tubo colgante. ¿Qué idea había guiado al coleccionista? Un sentimiento —supongo— de ironía y de espanto motivado por esa humanidad lista a ponerse a la orden de semejantes espectros entre animalescos y mecánicos, o quizás de confianza en los recursos del antropomorfismo que encuentra aplicación o hechura nuevas del rostro humano para adaptarse y respirar fosgenos e iperitas con alegría caricatural. Y, ciertamente, una revancha de la guerra al señalar el aspecto rápidamente obsoleto de estas máscaras en un presente donde aparecen más ridículas que terribles; pero también la convicción de que en cierta crueldad golpeada de estupor e idiocia se puede, por fin, reconocer nuestra verdadera cara.

Por cierto, si las máscaras de gas podían, de alguna manera, comunicar un estado de espíritu hilarante, tónico, la colección de Mickey Mouse, en cambio, intimidaba y angustiaba. No se sabe quién había recogido, probablemente a lo largo de toda su vida, pequeños muñecos, juguetes, cajitas, máscaras, ropas, mobiliario, baberos que reproducían los trazos estereotipados de la pequeña rata disneana. En esa vitrina, absolutamente repleta de orejeras negras y redondas, de hocicos negros y pequeñas narices blancas, de guantes blancos y negros con los brazos filiformes, se presentaba la euforia azucarada como una pesadilla. Allí se revelaba una fijación infantil basada en esta sola imagen aseguradora en medio de un mundo atroz, y la sensación de horror terminaba por invadir el talismán único en sus innumerables ejemplares en serie.

Pero la obsesión del coleccionista recae sobre sí misma cuando, mostrando su fondo de egotismo, aparece ante nosotros otra vitrina, encumbrada de envolturas disparejas, atadas con cintas, sobre cada una de las cuales una mano de mujer ha escrito títulos como: *Los hombres que me gustan, Los hombres que no me gustan, Las mujeres que admiro, Mis celos, Mis gustos cotidianos, Mi moda, Mis dibujos infantiles, Mis castillos* y, finalmente, *Los papeles que han envuelto las naranjas que me he comido*.

Lo que esos dossiers contenían no era un misterio, ya que no se trataba de una expositora ocasional, sino de una artista profesional (*Annette Messenger, coleccionista*, era esa su firma) que pudo hacer de sus recortes de periódico, páginas de notas y papel picado diferentes exposiciones personales en París y en Milán. Pero lo que interesaba de este escaparate de envolturas y etiquetas era el proceso mental implicado. La autora en persona lo había dicho claramente: "Yo intento posesionarme, apropiarme de la vida y de los acontecimientos con los que entro en contacto. Todo el día hojeo, reacomodo, pongo en orden, clasifico, paso por la criba, y resumo el todo en colecciones, en álbumes. Estas colecciones se convierten en mi propia vida ilustrada".

Los días vividos, minuto tras minuto, pensamiento tras pensamiento, llevados a colecciones: toda una vida triturada, granos de polvo. Y una vez más la arena.

Yo retomo mis pasos, dirigiéndome hacia la vitrina en donde se encuentra la colección de arena. El verdadero diario íntimo está ahí, bajo vidrio, en estas deducciones de playas y desiertos. La coleccionista es también una mujer (está escrito en el catálogo), pero por el momento no me interesa darle un rostro, una silueta: yo la veo como una persona abstracta, un yo que yo mismo podría ser, un mecanismo mental con el que hago esfuerzos para ser.

Y he allí que regresa del viaje, que añade más botellones a los ya ordenados y que bruscamente se da cuenta de que, sin el índigo del mar, lo brillante de una playa de conchas trituradas se ha perdido, que nada queda del cielo húmedo y del hedor en ese montón de arena; de que, lejos de Méjico, la arena que estuvo mezclada con lava del volcán Paricutín no es otra cosa que un polvo negro que se diría salido del tubo de una chimenea. Ella quiere encontrar en su memoria la sensación de esa playa, o el hedor de

esa floresta, o la sequedad desértica, pero, aunque agite la arena conservada en el fondo de una etiquetada garrafa, no podrá lograrlo.

En este punto no queda otra cosa que alejarse de esa vitrina, de ese cementerio de paisajes reducidos a desiertos, de esos desiertos donde ya no sopla el viento. Y sin embargo ella, que ha sabido perseguir durante años este conjunto, sabía lo que hacía, ella sabía dónde quería llegar: precisamente, quizás, a alejar de ella misma todo el murmullo de las sensaciones deformantes y agresivas, el confuso viento de lo vivido, y poseer por sí, finalmente, la substancia arenosa de todas las cosas, tocar al fin la estructura silicosa de la existencia. Es por eso que ella, probablemente, no separa los ojos de esas arenas, penetrando en cada frasco, haciéndolo su morada y es así como de cada montón de arena surgen millares de noticias. Cada gris, desde el instante en que se le descompone en granos claros y oscuros, brillantes y opacos, esféricos, poliédricos, lisos, ya no es visto como gris. Es que empieza a hacerse comprensible qué es un gris.

Y es así como, descifrando el diario de la coleccionista melancólica (¿o quizás feliz?) de arena, yo he llegado a preguntarme sobre lo que he escrito, sobre esta arena de palabras escritas que yo he alineado toda mi vida. Toda esta arena que hoy me parece tan alejada de las playas y desiertos de la existencia vivida. Quizás, fijando la arena como arena, y las palabras como palabras, nosotros llegaremos a comprender cómo y en qué medida este mundo triturado, erosionado, puede servir aún de base para la edificación de un modelo.

Junio, 1974

(Traducción de Carlos Calderón Fajardo)

REMENYIK: UN VANGUARDISTA HUNGARO EN AMERICA LATINA / LASZLO SCHOLZ



BUNDAN las paradojas en todas las literaturas, mas parece que en el caso de las letras periféricas del mundo se multiplican las contradicciones. Es verdad que ha habido olvidados imperdonables en la misma capital artística de París, pero ¿cuántos autores de calidad habrán sido enterrados entre los numerosos anónimos de América Latina o de Europa Oriental? Es verdad que muchos poetas no podían ser profetas en sus patrias: España, Alemania o Inglaterra, mas ¿cuántos autores chilenos y peruanos, polacos y húngaros habrán sido incomprendidos dentro y fuera de sus países?

En el curioso caso del poeta-novelistas húngaro, Zsigmond Remenyik (1900-1962), autor de notables obras en castellano, se da una prueba más de ello. Remenyik comenzó su carrera literaria en la Hungría de los "ismos" y pasó su juventud, como poeta vanguardista, en Chile y el Perú. En su suerte se duplican, pues, las paradojas, por representar dos literaturas que se hallan igualmente fuera de las grandes arterias de la vida literaria de los años veinte. Y, en efecto, así sucedió: Remenyik llegó a conocer los "ismos" en un pequeño pueblo húngaro a través de una revista literaria de escasa circulación que, huelga decirlo, imitaba el expresionismo francés y el activismo alemán, y que por consiguiente estaba a la zaga de las modas literarias contemporáneas. Sin embargo —y ahí está la primera para-

doja— al llegar a Chile en 1921 fue recibido como figura máxima del activismo europeo y su obra se toma como modelo. La segunda paradoja está en el hecho de que esto pasase precisamente en Chile como si no fuera ese país el que dio al mundo a Vicente Huidobro. La tercera paradoja le espera a Remenyik en Hungría: al regresar, es incomprendido casi por todos aunque escriba entonces sus mejores obras en húngaro, en base a sus vivencias hispanoamericanas.

Mas no anticipemos las conclusiones. Veamos los datos básicos y la descripción de las obras en castellano de Remenyik que siguen, en gran parte, hasta hoy desconocidas.

*Biografía mínima*¹

Zsigmond Remenyik es un adolescente rebelde y desesperado cuando, de estudiante secundario, descubre la literatura nueva de los años 1910. Se entusiasma con las revistas vanguardistas *A Tett* (La Acción) y *MA* (Hoy), traba amistad con su director, Kassák, y su círculo. En 1920 abandona sus estudios de derecho y se destierra: primero llega a Viena para ver al grupo de Kassák, entonces en emigración, y les entrega sus primeros manuscritos. Después enrumba, vía Hamburgo, hacia América Latina. Hace escalas en Pernambuco y Montevideo y llega a Buenos Aires donde le ocurre una serie de aventuras improbablemente ricas: trabaja de recadero, cargador y vendedor ambulante, se aloja en bodegones y burdeles, viaja a Paraguay, a Patagonia, a las Islas Falkland y a Bolivia. A fines de 1921 se establece por un año en Valparaíso y adhiere a un grupo de vanguardia. Escribe allí su primera obra en castellano, *La tentación de los asesinos*, y firma *Rosa Náutica*, manifiesto de 1922 del mencionado grupo. En el mismo año se traslada a Lima, publica otras obras en español (entretanto manda también trabajos en húngaro a revistas húngaras), se casa con una muchacha arequipeña, vive en un cuarto alquilado por Cinco Esquinas y, según el testimonio

1. Para más detalles se puede consultar la monografía en francés de Georges Ferdinandy: *L'oeuvre hispanoaméricaine de Zsigmond Remenyik*, Strasbourg, 1969.

de su tarjeta que se ha guardado hasta hoy, abre un despacho en Gremios 416 como "comerciante". Se le mueren la esposa y el hijo que tuvo. Saca sus ahorros del Banco Italiano de Lima y a principios de 1926 sale del Perú y de América del Sur. Permanece algún tiempo en Pretoria, después regresa —vía Viena— a Hungría. Lanza una revista literaria con el nombre de *Új Föld* (Nueva Tierra), publica sus primeros libros en húngaro, pero no deja de escribir en español. En 1932 le confiscan los ejemplares de su obra *Bolhacirkusz* (Circo de pulgas). Marginado de todo y de todos, se gana la vida en una lechería. Hace un segundo escape de su patria: reside dos años y medio en los EE.UU. (1939-1941). En los años 1940 colabora en muchas revistas y periódicos, escribe un gran número de narraciones y ensayos sobre temas autobiográficos de sus vivencias latinoamericanas. En la primera mitad de los cincuenta no aparece ni una línea de él. Es sólo desde 1955 que le publican en húngaro novelas de gran envergadura, entre ellas *Por és hamu* (Polvo y ceniza), *Vándorlások könyve* (Libro de peregrinaciones), *Öserdő* (Selva). Solo entonces alcanza cierto éxito. Muere en 1962, en Budapest.

Obras en castellano

1. El primer contacto de Remenyik con las letras latinoamericanas se da cuando en 1922, pocos meses después de su llegada a Chile, firma un manifiesto vanguardista: el cartel *Rosa Náutica*. Y no se trata solamente de firmar (aunque su firma aparece entre las de Jacques Edwards, Guillermo de Torre, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Norah Borges, Manuel Maples Arce, etc., es decir, es una firma que vale), pues la hoja lleva huellas de la influencia de la vanguardia húngara: en el reverso del cartel aparece el grabado *Aktivizmus* (Activismo) de un pintor húngaro, Sándor Bortnyik; y en el texto mismo hay indicios de la influencia del activismo alemán-húngaro dado a conocer en Valparaíso, sin duda alguna, por Remenyik. De esta manera el escritor húngaro reforzó el carácter internacional del grupo chileno (el líder, Neftalí Agrella, era amigo de Marinetti; el diseñador era un pintor mexicano, de nombre Carlos Toro; Marko Smirnoff, a su vez, conocía la vanguardia

rusa), y su presencia, su firma y el mencionado grabado son una muestra muy convincente de que las influencias vanguardistas de Europa llegaron por vías distintas al continente americano.²

2. El primer libro que publicó Remenyik en castellano lleva por título *La tentación de los asesinos*. Lo escribió en los últimos días de 1921 y la Editorial *Tour Eiffel* de Valparaíso lo lanzó a los lectores en agosto de 1922. Según un recorte que se ha guardado entre los papeles de Remenyik (los cuales se hallan hoy en la Biblioteca Nacional de Hungría), dicha editorial se consideraba representante del arte nuevo y de la literatura libre, y tenía en perspectiva "un vasto programa de difusión de las nuevas tendencias literarias y del arte ultramoderno", inaugurado con el libro de Remenyik. La concisa reseña presenta al autor como uno de "los más libres de los intelectuales de la nueva generación de su país" y declara que *La tentación de los asesinos* es un libro "rotundo y verdaderamente original".

La obra es en realidad un extenso poema en prosa vanguardista de trece cantos. El propio Remenyik la llamó "epopeya" y no sin razón, pues su héroe-poeta —como veremos a renglón seguido— aspira a cualidades verdaderamente épicas. A nivel de contenido *La tentación de los asesinos* se puede interpretar como una extraña mezcla de la representación alegórica de las peregrinaciones de Remenyik y de sus principios estético-filosóficos. La forma que sigue es tradicional y simétrica: se constituye de unos cantos introductorios, de tres encuentros épicos del peregrino y de una parte final sobre la glorificación del protagonista.

El peregrino se nos presenta triste e infeliz, con dos cuchillos y siete estrellas en los ojos, sin dios ni fe, sin alma, y lleno de un odio impío frente a la humanidad. Atraviesa los montes, recorre los páramos y cuando le preguntan adónde va da una respuesta de tono profético: "¿Conocéis vosotros al asesino que lleva en su sangre cruda brutalidad y contra la humanidad odio? ¿Le conocéis vosotros? ¡Yo soy!"

2. Ver el análisis de S. Yurkievich: *Rosa Náutica, un manifiesto del movimiento de vanguardia chileno*. In: Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg, avril, 1968, VIII.

El primer encuentro simbólico se produce en el canto IV: el peregrino-profeta se encuentra con unos músicos de cara triste y de pechos inclinados y les comunica dos de sus enseñanzas: por una parte admite que desprecia los instrumentos (prefiere los sonidos de la naturaleza) y acusa a los músicos de matar a los verdaderos sonidos y a sus hermanos, los hechos; por otra, como remedio a su hambre, les recomienda robar los rebaños del patrón. Y los músicos obedecen a los imperativos de la vanguardia estética y de la revolución social: abandonan sus instrumentos y arrebatan los rebaños del patrón.

A través del siguiente encuentro del recorrido épico se manifiesta en pleno la significación de los símbolos de la luz, el sol, la noche, el fuego, la lámpara y del lamparero, que es, por supuesto, el poeta mismo. El peregrino topa con unos peones y mientras ellos duermen bajo la protección de sus siete estrellas, él pone los dos cuchillos sobre la cabeza del patrón y con su lámpara pone fuego "a las parvas, galpones y graneros". Al aparecer los peones desfavoridos, les dirige estas palabras: "¡Miráis mis manos y no sentís miedo ¡Veis las tierras infructíferas! Hace gran viento norte y tenéis frío. La tierra es vuestra e imploráis la salvación. Ahí están las fuentes, lavaos en ellas vuestros cuerpos sucios, ocupad las casas del patrón y trabajad por vuestra felicidad".

Después del intermezzo del canto VII el peregrino se encuentra con unos monjes y les da una lección teológica comunicándoles que "dios está sentado en sus manos", que él va a cambiar el orden de la naturaleza y que ellos no son sino unos "ratones del pasado". En los cantos finales el héroe llega a convertirse en un verdadero creador-dios-artista: resucita a siete ahorcados quienes no tardan en hacer el amor con unas mujeres estériles; recorre las ciudades derrumbando las chimeneas, destruyendo los palacios de los ricos y persuadiendo a los obreros que hagan pedazos sus herramientas. En el canto XIII se completa la "transfiguración": el nuevo dios sube por encima de los montes, reaparecen los músicos y los peones y

"Todos por él clamaban
 porque él tuvo el poder
 y la fe UNMSM

cuando la luna con las siete estrellas salió de sus ojos y subió al cielo”.

De los tres encuentros mencionados y de las metáforas se desprende un credo estético bien definido: Remenyik desecha el arte en favor de la vida, la palabra en favor de la acción; atribuye un rol revolucionario a la luz: quiere incendiar el mundo entero con su poesía; y, finalmente, sobreponiéndose a todo y a todos reclama el derecho de ser el dios-creador de las letras modernas. ¿Y por qué el asesino en el título? Porque su creación presupone una feroz destrucción, la destrucción propagada por los activistas y los anarquistas.

3. Conjunto con *La tentación de los asesinos* Remenyik publicó una hoja aparte, con el título de *Cartel No. III*, para facilitar la comprensión de su libro. El cartel es en realidad un manifiesto vanguardista-activista en el cual el autor formula su estética en una breve página. La hoja se divide en cuatro partes con sendos principios estéticos.

En la primera llegamos a conocer qué opina Remenyik del proceso de la creación artística. El autor admite ser un hombre atormentado (“se levantaron las serpientes otra vez en mi cerebro, después que ya se alimentaron de mi corazón”) quien se libera de sus pesadillas a través de “gritos y voces extrañas”. Mas es consciente de que “con las palabras y gestos pronunciados perdemos poco a poco la fuerza para vivir”. Es decir, el artista tiene una suerte doblemente trágica: es un hombre a quien no dejan de angustiar las “serpientes” y cuando por la acción y la palabra piensa ir deshaciéndose de ellas, llega inevitablemente a la muerte “cruel”.

En la segunda parte del *Cartel N° III* llega a una definición más precisa del arte: “Oh arte, parece que fuera un jinete pálido y castrado al lado de la vida” dice y, en realidad, en esta frase ha redactado el credo que profesaría durante toda su vida. Es el principio estético que explica, en parte, la falta notoria de un mayor cuidado de la forma en sus obras y que lo acerca, a la vez, a los artistas que desdeñaban el intelecto en favor de las emociones y la acción. Remenyik tal vez en esto sea un Jack London —a lo mejor un Jack London de segunda línea—, pero con unas experiencias de igual fuerza, de igual autenticidad.

En el mismo pasaje desarrolla un poco más su definición del arte anunciando que el deber del artista es "cambiar la vida" y así purificarse y purificar a los demás hasta que se acepte por todos "la moral de la muerte". De las referencias que hace a la religión y a la negación de dios, se aclara que Remenyik atribuye al arte el rol que **antes venía desempeñado por la fe: el de hacer aceptar la muerte "con un gesto feliz"**.

En la tercera mayor unidad del *Cartel N° III* el autor llega a afirmar, de manera un tanto opaca, que "toda lucha es inmoral". Esta conclusión, que saca evidentemente en base a sus experiencias latinoamericanas, admite una única excepción: la lucha del hombre contra los animales "como lo hicieron las primeras criaturas humanas de esta tierra". Tal interpretación de la lucha, más concretamente de la lucha social, contradice evidentemente a lo que proclama Remenyik en sus epopeyas, y está más cerca a su futuro humanismo que a la revolución vindicada por los "ismos".

La cuarta parte regresa al cauce vanguardista del texto e insiste en la función profética del poeta, quien se compromete acercar los puertos y ciudades "con las antorchas sangrientas".

El *Cartel N° III*, en resumen, es la primera formulación de algunos principios estéticos de Remenyik, mas —como vimos— no logra desarrollar una argumentación unilineal, racional, sino constituye más bien una representación artística —a veces confusa y contradictoria— del estado anímico de Remenyik durante el auge del movimiento vanguardista de los años veinte.

4. No pasa ni siquiera un año desde que Remenyik se marcha de Valparaíso, cuando se establece en Lima, donde muy pronto logra publicar *Las tres tragedias del lamparero alucinado*. El único ejemplar que hemos podido consultar fue obsequiado por Remenyik a la Biblioteca Nacional de Hungría; es un volumen que contiene tres epopeyas, dos de las cuales son nuevas, la tercera es la reedición de *La tentación de los asesinos*. El libro apareció en 1923, publicado por la Editorial Agitación, de Lima.

Según las indicaciones del propio autor, las dos epopeyas nuevas fueron **escritas todavía** en Chile, en julio-

agosto de 1922; llevan por título *La Angustia* y *Los muertos de la mañana*, respectivamente.

La primera de ellas ofrece una visión de la ciudad de noche, escrita en un lenguaje coloquial, en forma de un extenso poema en prosa. La obra tiene ocho cantos (0-7), utiliza el medio, tan característico de la poesía vanguardista, de romper los versos en dos-tres líneas y de recalcar ciertas palabras con mayúsculas. El texto tiene un ritmo impetuoso y se vale de metáforas muy originales, incluso dentro del marco vanguardista.

El lamparero "alucinado", es decir el poeta, esta vez no anda por el puerto para alumbrar las almas, ni para encender el fuego de una gran revolución como lo vimos en *La tentación de los asesinos*, sino tomando de la mano la

"MUERTE

que re-

pinta de paredes claras con morado, y cambia los vidrios grises en mis ojos con vidrios oscuros y trágicos,

para dejarme después solo bajo una lámpara de gas,

que abrió un cañón sin allegarlo al fuego!"

¿Y por qué la angustia? Por la bebida, las mujeres, la sífilis, por las ideologías rebasadas, por los fantasmas que se llaman Beethoven, Hegel, Darwin, respectivamente; y también por la ciudad, la ciudad desierta, sin esperanza, condenada a sufrir. Después, de un momento a otro, Remenyik puebla la ciudad nocturna con sus demonios: aparecen unos aduaneros con lámparas verdes, el director de la Cía. de Tranvías Electricos, los maestros en zapatillas de noche, gentes que pasan hambre y tratan de pescar algún espectro para su desayuno, una docena de hombres y mujeres en la sala de operaciones, el portero de la caja de ahorros quien es el mejor poeta del país, el cajero de la estación de ferrocarriles que corta la cabeza de su jefe y la mete entre los billetes; acto seguido llega el rápido de diez y media, unos ladrones roban The First National Canadian Bank New York Corporation, un mendigo va buscando el centro de la tierra. La descripción escalofriante se hace más intensa cuando la niebla cubre toda la ciudad,

el arzobispo roba las reliquias de la catedral y un suicida pasa precipitadamente por un puente; cesa todo ruido y
 "en la niebla en las casas de puertas cerradas se levanta

LA ANGUSTIA!

apagando las lámparas y abriendo las ventanas en todas las calles y callejones de la ciudad!"

En los cantos 4-5-6 se cambian las luces y se introduce una épica mínima: una niña violada por varios marineros vaga por la ciudad; topa, primero, con unas borrachas, después con trece ciegos de lámparas lilas y con unas prostitutas que guardan velas amarillas en las manos. El recorrido culmina en una escena en el cementerio donde la niña es salvada por un hombre que no ha perdido la fe en la verdad y la bondad.

Lo valioso del poema no debe buscarse evidentemente en las palabras proféticas del hombre del cementerio (aunque por el mero contexto son muy enfáticas) sino en la realización de una especie de escritura automática que da como resultado una visión caprichosa, fragmentaria, de tal índole que toda la representación se acerca al mundo de las pesadillas, alucinaciones, es decir, a la realidad según la veía Remenyik en América Latina, en 1922.

Los muertos de la mañana, la otra pieza de *Las tres tragedias del lamparero alucinado* que se publicó en Lima, es de las mismas raíces vanguardistas que acabamos de ver. Lo que la distingue de las demás obras en castellano de Remenyik es que el tema esta vez parece ser más pensado, más digerido, dando como resultado cierta unidad temática dentro de la forma entrecortada por los clisés vanguardistas.

La obra tiene 10 capítulos o cantos en una secuencia de 1-2-3-4-5-4-3-2-1-0, simbolismo que coincide con el de todo el contenido; mas nos resulta evidente que *Los muertos de la mañana* se puede concebir como una obra dramática tanto por su estructuración como por su "desenlace".

En la introducción Remenyik no sólo presenta a sus personajes sino nombra a Marinetti como director, a Chagall, Kandinsky y Archipenko como decoradores y, a la vez, define el teatro vanguardista: el autor reclama que las trage-

días se desarrollen “en las calles públicas y abiertas” dado que los teatros están cerrados para siempre por haber salido de ellos el drama; que el teatro sea inseparable del sol, de la ciudad, del campo; que la tragedia se busque en la misma vida, en las calles y conventillos; y, finalmente, que se borre la diferencia entre espectador y actor.

El Acto I introduce un panadero cojo (“tiene un cuerpo de sacos de harina” y una cabeza “de pan batido con ojos de anís”) y a su amante (la HEMBRA, quien “con pies de madera” pasea por las calles); los dos viven en un conventillo de la ciudad que llegamos a conocer en la epopeya anterior. Remenyik expone dos concepciones de la vida a través de sus personajes: el materialismo más vulgar (amante) y el idealismo falso del hombre absorbido y dominado por la “miserable” realidad (panadero).

El Acto II contrapuntea todo lo visto en el conventillo: el escenario —después de una *turba* muy teatral— se trasladada a la morgue municipal; mas no es sólo el conventillo que se equipara con el depósito de cadáveres sino el panadero también encuentra a su doble, el médico de “anteojos grises, con un delantal sangriento y con guantes de goma”. Los dos tienen metas comunes, los dos andan en busca de sus mujeres desaparecidas, pero es el médico quien aclara en un monólogo la impotencia del hombre ante la peste social:

“toda la ciudad duerme, pensaba que yo soy el único quien está despierto con mis problemas terribles de la humanidad y de la mujer, ¡entre! ¿mi vida? entre los libros y cadáveres, ¡ved!”

El Acto III desarrolla un desenlace trágico: a nivel individual fracasa tanto el médico como el panadero; la mujer de éste opta por la “libertad” del deseo abandonado a su esposo y el conventillo; la del médico se suicida. A nivel social, los dos protagonistas se lanzan a defender la ciudad —“id por las calles y encendidas las lámparas en todas las casas y conventillos”— ellos mismos se meten en una panadería y en un hospital, respectivamente, para proteger a la gente de la peste que invade las casas. En tal punto se produce cierto balance en un cuadro estático: Remenyik no deja entrever ni la victoria de las figuras “positivas” sobre la muerte, ni sugiere —como sería lógico en base a sus obras anteriores— la destrucción de la ciudad

por la peste. Prefiere mostrar simplemente —entre otras cosas, con la numeración— que el drama ha llegado al simbólico canto 0, como su respuesta al mundo también se estanca en este punto: el fiel de la balanza está inmóvil.

5. Entre los papeles de Remenyik se hallan unas hojas sueltas marcadas Op.95, Op.96, Op.97, con las fechas del 5, 11 y 17 de setiembre de 1922, respectivamente. Son unos manuscritos inéditos de 48 páginas, escritas en castellano, con una letra casi ilegible, muchas veces borrada y demasiado confusa. Dado que son sólo algunos los fragmentos que se puede leer con toda certeza, no nos arriesgamos a entrar en su interpretación. Baste con decir que son hojas semejantes al *Cartel N° III*: iban a exponer algunas ideas estéticas del autor a manera de un manifiesto subjetivo y, probablemente, iban a publicarse como claves teóricas de *Las tres tragedias del lamparero alucinado*.

6. La última obra de Remenyik escrita en español es un trabajo de más de cien páginas, en prosa, inédita en español hasta hoy.³ Su título es *Los juicios del dios Agrella*. Según testimonio del manuscrito, Remenyik terminó la redacción del texto en setiembre, 1929, es decir, tres años después de su regreso definitivo de América a Hungría.

El género de la obra es casi indefinible. No es ni novela ni memorias, tampoco un canto heroico en prosa. A mi modo de ver *Los juicios del dios Agrella* es más bien una extraña mezcla de un panegírico vanguardista de un gran amigo literario y de gérmenes y esbozos de varias obras más tarde elaboradas. El manuscrito se divide en 92 breves capítulos de los cuales más de la mitad tiene como protagonista a Neftalí Agrella, poeta chileno de la época cuyas ideas parecen haber sido decisivas para el grupo de Valparaíso. La otra mitad cuenta dos historias fantásticas: la de un bailarín de Valparaíso, quien acaba por asesinar a su amante en una tumba, y la del amor trágico de una prostituta y un timonero. Los tres motivos aparecen alternándose pero no se enlazan sino eventualmente.

En *Los juicios del dios Agrella* se puede destacar tres valores. Primero, es un ensayo para salvar lo mejor de

3. El texto completo se publicó en húngaro en el volumen A *képzeltő lámpagujtogató három tragédiája*. Magvető, Budapest, 1979.

las tres "epopeyas" anteriores transplantando las metáforas y el mundo desenfrenado de los primeros poemas vanguardistas al suelo de una prosa extensa y más elaborada. Segundo, Remenyik da muestras de que ha absorbido el espíritu del creacionismo latinoamericano y nos presenta a Agrella como semidiós ("el poeta es un pequeño Dios"). Se trata, en realidad, de un creacionismo un poco europeizado, pues Remenyik añade al último capítulo una especie de epílogo irónico (el poeta-dios llega a ser adorado como un verdadero dios entre unas tribus "salvajes" de la Tierra de Fuego). Finalmente *Los juicios del dios Agrella* es una obra de valor testimonial que, a nivel literario, nos da cuenta de la génesis, desarrollo y probable fin del grupo de vanguardia de Valparaíso. De su figura cumbre, Neftalí Agrella, sin duda alguna Remenyik nos revela más que cualquier manual; así como de las ideas vanguardistas en circulación por aquel entonces.

Nota final

Con *Los juicios del dios Agrella* termina la obra en castellano de Zsigmond Remenyik (aunque no es improbable que haya más, tal vez publicadas en algunas de las revistas efímeras de la vanguardia peruana), pero sus vivencias hispanoamericanas no cesarán de sentirse en sus libros posteriores, todos escritos en húngaro, en prosa. En su caso no se trata de vivencias "juveniles", de aventuras condenadas al olvido; al contrario, los años pasados en Chile y el Perú constituyen las vivencias decisivas de Remenyik para toda su vida, dando como resultado una visión del mundo casi intacta hasta su muerte. Casi todas las escenas claves de sus libros de mayor peso tienen lugar en América Latina, utilizan símbolos y figuras del pasado de ese continente y sacan conclusiones refiriéndose a sucesos conocidos de la vida del autor. De algunos de sus libros hasta se puede afirmar que son la continuación europea del indigenismo hispanoamericano.⁴

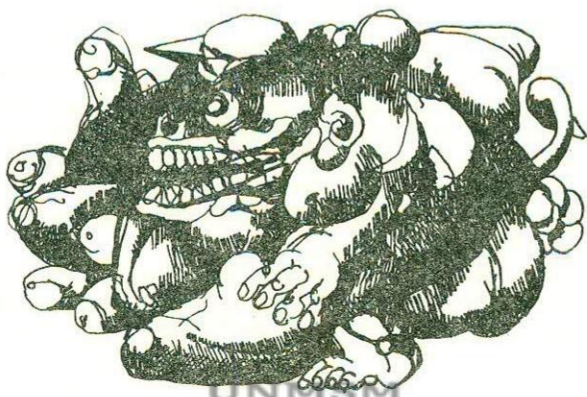
Es una tragedia personal de Remenyik el que sus mejores libros "americanistas" no alcanzaran, en su vida, el éxito que merecían o, peor, si lo alcanzaron, no fue sino

4. Ver el planteamiento de G. Ferdinandy. Op. cit., pp. 167-212.

por lo "exótico", lo "aventurero". Es decir, se ignoró justamente el resultado más precioso de su experiencia latinoamericana, a saber, la visión humanista del mundo, visión que no ponía el énfasis en lo peculiar de las circunstancias del continente sino más bien en lo "eterno", en constantes como solidaridad con los oprimidos, responsabilidad por el prójimo, fidelidad y tolerancia. Se ignoró durante décadas el principio de vida que le había hecho aceptar la misma América Latina: la convicción de que "no se puede vivir en aislamiento, como forastero entre la gente..." Tal incompreensión es tanto más dolorosa ya que esas fueron las respuestas que más se esperaba en el funesto período de los años 40.

Finalmente, después de ver tantas paradojas, permítase-nos plantear dos preguntas igualmente paradójicas: ¿Qué escritor habría sido Remenyik si no regresa a Hungría y sigue escribiendo en español? y ¿Qué escritor habría sido Remenyik sin la experiencia latinoamericana? En cuanto a la primera, lo más probable es que hubiera terminado por ser un novelista indigenista; en lo que se refiere a la segunda, nos parece evidente que los seis años pasados en América Latina le produjeron una especie de *rîte de passage* sin lo cual nunca habría llegado a ser ese artista de sentir tan profundo como lo fue en su madurez.

Dos letras periféricas enlazadas por una figura trágica: esta es la suerte que le ha tocado a Zsigmond Remenyik.



UNA REVISTA DE CUATRO NOMBRES / MAGDA PORTAL

[*Trampolín, Hangar, Rascacielos y Timonel* fueron los nombres, número a número cambiantes, de una misma revista de vanguardia aparecida en Lima entre 1926 y 1927. De ella no hay ejemplares en nuestras bibliotecas públicas y, tal vez, los que nos sirvieron para las reproducciones facsimilares que se agregan a esta entrega de HUESO HÚMERO sean los únicos sobrevivientes. Agradecemos a Magda Portal el habernos dado acceso a la colección que felizmente guarda y las páginas con que acompaña nuestra reimpresión de la revista cuya responsabilidad compartió].

Como una curiosa muestra de hace medio siglo, vuelven a la luz los cuatro ejemplares aquí reproducidos, que parecen exhalar una especie de vaho de humedad, pero cuyo contenido refleja un tiempo que pasó dejando la huella sutil de cómo sentían y se conducían los jóvenes de entonces, ninguno en la edad de la reflexión ni de las decisiones trascendentales, pero sí con ímpetus de creación y deseo de pervivencia y acercamiento entre la juventud de América.

La mayoría estaba en plena eclosión intelectual, husmeando los acontecimientos por venir y en una especie de despertar del sueño prenatal. América, su juventud, buscaba la acción, no la contemplación. Deseaba demostrar su presencia activa, su deseo de intervenir en el acontecer de la Historia no como simples espectadores, sino como participantes en las grandes tareas de la inteligencia.

Ya se habían producido los movimientos revolucionarios de la Reforma Universitaria, generada en Córdoba, Argenti-

na, que iluminó los caminos de América con su pronunciamiento de rebeldía a todo lo pasado, a sus parámetros mentales y sus dependencias de las viejas culturas europeas, que poco nos decían a la juventud del Continente. Se precisaba otras aventuras en el ámbito de lo nuevo, de lo recién amanecido. No una juventud estática y de imitación. Se anhelaba una juventud creadora, audaz. Fue así, en el interludio de los años 26 y 27, cuando aparecieron los cuatro números que ahora se reproducen. Revista no demasiado formal ni con muchas pretensiones, sino que cumplió la función de conectar a los poetas del Continente. Acababa de aparecer la revista *Amauta*, expresión de su tiempo y sendero iluminado de tantas inquietudes. Y así surgió la pequeña colección de revistas —hasta el número 4— entre fines de 1926 y comienzos del 27.

Pensando hacerla ágil y novedosa, decidimos los organizadores editarla en papel de colores, un pliego de 45 x 34, doblado en cuatro. De este modo fueron apareciendo *Trampolín*, *Hangar*, *Rascacielos* y *Timonel*. La revista *Amauta* anunció la aparición de *Trampolín* y en cordial respuesta, en el número 4, la anunciamos nosotros como “la única revista honrada del Perú”. El subtítulo de *Trampolín* era: “Revista Supra-Cosmopolita”. Y lo era, si revisamos los nombres de los colaboradores donde figuran peruanos, latinoamericanos y hasta un francés firmando un poema en alemán, inglés y francés. Pequeños cambios alteraban, en cada número, sin distorsionar la revista, los subtítulos o los encabezamientos de la primera página. Ni qué decir del contenido, hecho a medida de nuestras rebeldías y del deseo de hacernos presentes en el trampolín de nuestras vidas.

Nos llovían las colaboraciones. Los amigos de todas partes nos traían sus novedades. O las enviaban, ya convertida la revista en mensaje vivo.

La poetisa uruguaya, Blanca Luz Brum, residente en el Perú por aquellas fechas, sacó su revista *Guerrilla*, idéntica a las nuestras. No alcanzó a salir su segundo número. También en Ecuador prendió el ejemplo con el poeta Hugo Mayo y en Bolivia con Baquerizo. Se extendía la corriente fraterna de la comunicación.

Fue éste un experimento sano, ágil, juvenil. Nombres y colaboraciones se quedaron en nuestra cartera de noveles periodistas, que así lo creamos.

Me tocó dirigir el primero y el último de los números, aunque todos colaborábamos a la hora de hacerla y darla a la imprenta. Iconoclastas, usábamos los adjetivos sin mesura. Y le colocábamos el *requiescat in pace* sin la menor preocupación a cualquier intelectual que no fuera de nuestras simpatías. Nos sentíamos por encima de cualquier censura, viniese de donde viniera, y con absoluta libertad de expresión. ¡Qué tiempos aquellos! No habían sentido sus reales los pasos cautelosos de los delatores o los "escuchas" que dentro de poco nos empezaron a crear ese complejo de culpa a cuantos pronunciábamos en voz alta las palabras "justicia" o "libertad". Se acercaba la época en que la dictadura de Leguía en caída descubriera un "complot" comunista que alteró la untuosa tranquilidad de la buena gente satisfecha y removiera los conchos de la sospecha acusatoria. De ahí a la persecución y deportación, previos registros y apropiación de nuestros papeles, libros, etc. no hubo sino un paso. Una de las razones para tales medidas fue nuestra amistad con José Carlos Mariátegui que ya fungía desde su sillón de ruedas como el auténtico Maestro de la Juventud. Nada más que el tal infundio comunista fue el mejor invento para silenciar las voces promisoras que interrumpían la tranquilidad proverbial de la Capital. Los grandes diarios se hicieron eco de los descubrimientos subversivos y los publicaron a grandes titulares con los nombres de los promotores. Habían dos mujeres entre el grupo comprometido: éramos Blanca Luz Brum y yo. Y el jefe del movimiento era José Carlos Mariátegui.

En realidad los más sorprendidos fuimos los que frecuentábamos la casa de Mariátegui y compartíamos sus ideas a la altura de nuestros conocimientos de entonces.

Apresado Mariátegui y requisados sus libros y papeles, fuimos extrañados del Perú una docena de "subversivos". Nuestro destino: La Habana, Cuba, donde imperaba otro régimen dictatorial semejante al nuestro.

El episodio interrumpió en forma violenta la aparición de nuestra pequeña revista, cuya premisa se dirigía a crear vínculos entrañables con la pugnaz intelectualidad de América, rompiendo fronteras artificiales ante la insurgencia de la inteligencia creadora.

Como el eco de una campana los jóvenes de América respondían lanzando a la circulación revistas de avanzada

cuya sola llegada al correo despertaba nuestro entusiasmo y nuestra euforia. Así aparecieron *Motocicleta* en Ecuador, *Izquierda* en Montevideo, Uruguay, *Abanico* en Quillota, Chile, *Norte-sur-este-oeste* en México, dirigidas todas ellas por una brillante pléyade de intelectuales. En todas figuraban nuestros nombres y nuestras poesías y la protesta por la persecución que se había instaurado en el Perú y de la que éramos víctimas.

Nuevos horizontes se abrieron a nuestra inquietud en el peregrinaje por los caminos de América, reafirmandonos en los propósitos, ya intuitivos, de solidaridad social, en cuya porfía todavía nos encontramos.

Muchos de los poetas colaboradores de las cuatro revistas han desaparecido. Unos ignorados, otros con obra limitada y, los más, por los caminos de la muerte. Entre ellos, Hidalgo, Neruda, los hermanos Peralta, Delmar, Petrovick, Oquendo de Amat, Huidobro, etc. De otros, he perdido las huellas. Las cuatro revistas han sido objeto de la curiosidad internacional y xerografiadas para los archivos ajenos o para reproducirlas entre las cosas originales que a veces produce la inteligencia. Un norteamericano de los que suelen venir a América en son de becados por alguna institución millonaria, sacó copias de las 4 —con otros documentos que le llamaron la atención— y se las llevó, con diligentes cuidados para que no se fueran a maltratar, como algo valioso. Y es —que yo sepa— que esas revistas, en su presentación, no habían tenido antecedentes ni continuación en el tiempo. Se extinguieron al paso de los años siguientes. Pequeños cadáveres, ocupan un lugar entre mis precarios archivos, los que escaparon a la persecución destructora. Y por causa de la casualidad continúan ahí, ahora sí como testigos de un tiempo distinto y distante, no mudos, porque en sus hojas maltratadas por su precariedad, aún resuenan en silencio los poemas juveniles de sus colaboradores.

Reactualizarlos no conducirán a inspiración ni imitación. Dirán, solamente, cuáles fueron las motivaciones que les dieron vigencia nucleando a jóvenes vibrantes de inquietud y con voluntad de comunicación. Amanecía una época, que sí había de dejar su profunda huella tanto en el quehacer poético como en el impulso destructor del pasado y creador de inéditas experiencias vitales.

HACIA LA SOCIOESTETICA: *una propuesta latinoamericana de Juan Acha* / MIRKO LAUER

Juan Acha

ARTE Y SOCIEDAD: LATINOAMÉRICA. Fondo de Cultura Económica, México, 1979. 323 pp.

Juan Acha ha producido una investigación sobre arte y sociedad que se ubica en el centro mismo de la naciente búsqueda latinoamericana de precisiones en este terreno de estudios. Se trata de una trilogía cuyo primer volumen, *Arte y Sociedad: latinoamérica*, apareció a fines del año pasado y que por diversos motivos aún no ha suscitado reacciones de la crítica. El diseño global del trabajo comprende el ciclo entero de producción, distribución y consumo de la obra de arte en América Latina, así como un comentario histórico a nuestra plástica erudita de los últimos cien años y un examen de la estructura interna de la obra de arte como producto. Pero este volumen inicial (el segundo está en prensa) se limita al estudio del sistema de producción artística, de las relaciones entre ideas y práctica en el arte y de la subjetividad estética. Bajo estos tres rubros generales Acha organiza una serie de temas que han sido abordados de manera desarticulada o parcial por la crítica de arte en el continente, y presenta un planteamiento sistemático como todavía no se había dado en este campo de estudio.

La teoría social del arte en América Latina es una empresa que recién inicia su camino. Hasta hace pocos años los mejores trabajos en la especialidad eran aportaciones al debate internacional sobre estética (como filosofía del ar-

te)¹ o aplicaciones de tales ideas a uno u otro aspecto, generalmente nacional, del arte latinoamericano. Nunca se había intentado partir de la especificidad de nuestra práctica artística para el desarrollo de un pensamiento de tipo teórico, o cuando menos sistemático. A Juan Acha y a Néstor García Canclini les cabe haber iniciado este tipo de reflexión, fundamental para profundizar en el conocimiento de los aspectos sociales, económicos, políticos o históricos del arte en América Latina. Los dos primeros libros de García Canclini² han estado dedicados respectivamente al desbrozamiento de las confusiones existentes respecto de lo que es hoy el arte latinoamericano y al ordenamiento crítico de las ideas vigentes de la sociología del arte. El proyecto de Acha es el primer esfuerzo por contemplar desde una perspectiva social todo el complejo conjunto del arte en este continente.

Obviamente, semejante iniciativa supone riesgos y carencias, y no sólo por la incipiencia de este tipo de estudios en América Latina: incluso en lugares donde su tradición se remonta a comienzos del siglo, la teoría social del arte tiende a ser más una polémica que una disciplina consensualmente establecida. Sin embargo la propia obra de Acha da testimonio de un dinamismo del que tal vez carecen otras áreas de los estudios culturales. En el caso latinoamericano la estructura institucional, la tradición académica, los espacios para el debate y los niveles de conocimiento fáctico de la producción artística son virtualmente nulos para este tipo de disciplina, lo cual hace todavía más meritoria y valiosa la labor de Acha, que ha debido trabajar a partir de su larga experiencia personal como crítico de arte, pero con una clara conciencia de estar por momentos haciendo cartografía sobre zonas inexploradas. Es esto lo que lo ha llevado, a pesar suyo, a privilegiar el estudio de la plástica erudita, secularmente privilegiada en la difusión y los estudios de base.

1. Tal vez el mejor aporte latinoamericano en este sentido sean los trabajos de Adolfo Sánchez Vásquez: *Las ideas estéticas de Marx* (Era, 1965) y su antología *Estética y marxismo* (Era, 1970. 2 vols.).

2. *Arte popular y sociedad en América Latina* (Grijalbo, Teoría y praxis, 1977) y *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte* (Siglo XXI, 1979).

Acha ha optado por insertarse de manera amplia (y por momentos reticente) en el debate marxista acerca de las relaciones entre arte y sociedad, y desarrollar a partir de allí su planteamiento. Sin embargo, en la medida en que tal planteamiento no asume plenamente el marxismo, tiende a hacerse ecléctico y a dejar inexploradas algunas de sus posibilidades más interesantes. No olvidemos, empero, que en este terreno el marxismo vive hoy un proceso de revisión y polémica que a menudo lo llevan a enfrentar una ortodoxia más que centenaria. Una muy buena reseña de este último punto se encuentra en el libro de Giuseppe Prestipino, *La controversia estética del marxismo*,³ que ha aparecido en castellano en estos días. Sin embargo este debate no puede ser el único punto de referencia para examinar el libro de Acha, cuyas raíces metodológicas están estrechamente vinculadas a la realidad concreta de lo latinoamericano. A pesar de las discrepancias que pueda generar, la postura filosófica y metodológica de Acha no es académica, sino dialéctica.

Con esto último queremos decir que Acha ha sido uno de los primeros en percibir la necesidad de modificar las relaciones entre la teoría del arte y su objeto, las cuales postula como un esquema dinámico en que teoría y práctica del arte cesan de ser glosas mutuas y pasivas, para entablar una relación dialéctica. En su ensayo "Hacia una crítica del arte como productora de teorías",⁴ aparecido en 1977, Acha propone un nuevo papel para la historia y la teoría del arte: "no estarán en condiciones de abastecer ideas originales mientras continúen limitadas a las obras de arte y dependiendo de ellas". Tal percepción que recoge, sintetiza y objetiva un fermento de mediados de los años 70, constituye una propuesta de gran impacto en todo el ámbito de la creación visual, pues allí se inicia un serio intento de sustitución de valores, a través de un proceso de re-contemplación de lo visual en el continente. Implica, además, el reconocimiento de que el propio arte había venido rompiendo sus cauces y compartimentaciones tradicionales, para penetrar ámbitos y situaciones nuevos.⁵

3. Grijalbo, Teoría y praxis, 1980.

4. En: *Artes visuales*, México, N° 13, 1977.

5. Este párrafo ha sido tomado de nuestro texto "Elementos de

El coloquio sobre *América Latina en sus artes*⁶ promovido por la UNESCO en 1970 planteó algunas cuestiones importantes, pero a su vez sirvió para revelar la inmensa distancia existente entre las visiones de la crítica y muchos problemas centrales del arte latinoamericano: cómo se articula la variedad de las artes visuales en el continente, las bases sociales comunes y diferenciales de esta variedad, el camino posible para una futura historia social del arte en América Latina, las relaciones entre arte, clase, opresión y liberación de los pueblos, o las relaciones entre teoría y práctica en un contexto específico como el latinoamericano. En el período que entonces se abre, las visiones más coherentes del problema fueron presentadas por Marta Traba⁷, primera en comprender la necesidad de pasar de los inventarios nacionales (todavía deficientes hoy) a generalizaciones continentales. Sin embargo los límites de sus generalizaciones fueron impuestos por el particular filón de la experiencia visual latinoamericana que ella abordó. García Canclini será el primero en intentar un "corte transversal" capaz de presentar desde una sola perspectiva lo popular, lo político, lo erudito y lo postergado en el arte de nuestros pueblos.

El libro de Acha intenta ahora realizar ese mismo corte transversal pero para el conjunto de la producción visual del continente. Incluso desde su longitud (casi mil páginas para los tres volúmenes) esta es la obra más ambiciosa escrita sobre el arte de América Latina: el intento de abarcarlo entero, en sus raíces sociales psicológicas, en su mecánica económica, social y cultural, en su hipoteca a la dominación de fuera, en su unidad y su diversidad. Acha no se detiene en el dudoso debate acerca de la identidad de lo latinoamericano,⁸ sino que parte de la identidad concreta que establecen la existencia del continente y de sus ma-

la nueva teoría del arte en América Latina", en: *Sociedad y política*, Lima, N° 9, jul. 1980.

6. Siglo XXI, 1974.

7. Véase su ponencia "El arte de la resistencia", en: *Eco*, Bogotá, N° 181, nov. 1975.

8. Una buena ilustración de esta suerte de debates figura en el libro coordinado por Damián Bayón: *El artista latinoamericano y su identidad* (Monte Avila, 1977).

nifestaciones. El resultado es de una particular densidad, pues aquí el proceso de fundación es también de fundamentación, lo cual lleva al autor a numerosas —a veces demasiado largas— explicaciones. Sin embargo, densas como pueden ser, las explicaciones de Acha se hacen necesarias en la medida en que debe articular una argumentación compleja que, sobre todo en el primer volumen que aquí comentamos, no se asienta sobre un ordenamiento apriorístico de la realidad.

Este impulso totalizador pone a *Arte y sociedad* en contacto directo con el debate internacional sobre el tema, pero ahora a partir de categorías histórico-sociales latinoamericanas. Un primer rasgo diferenciador es la voluntad, acertada, de no establecer diferencias de principio entre arte erudito y arte popular, sino considerarlos como manifestaciones de un mismo fenómeno, diferenciadas por determinaciones específicas de clase. Otro rasgo es el establecimiento de un continuo de la dominación que eslabona toda la realidad cultural latinoamericana, desde la dependencia de las ideologías del capitalismo central hasta los sistemas de dominación al interior de cada país. Esto trae consigo la noción de la dependencia como factor constitutivo de muchas áreas del arte latinoamericano que hasta ahora habían encarnado, casi paradigmáticamente, "lo nacional".

El sistema de producción

Vemos, pues, que el mérito fundamental de *Arte y sociedad* es el propósito de adelantar un planteamiento original en una disciplina que tiende a debatirse en círculos, **aprimada entre una tradición "filosófica" del marxismo y una vocación "estadística" del funcionalismo sociológico**, y que en el caso latinoamericano vive además cierta hipnosis frente a la capacidad académica europea. Acha ha acudido a fuentes de primera mano en su lectura del marxismo, lo cual le ha permitido ampliar el espectro de sus consultas y referencias al debate en los países del este europeo, donde es fuerte la tradición de este tipo de estudios. Pero la originalidad de Acha por momentos viene envuelta en una prosa difícil de sortear, que obstaculiza innecesariamente la lectura de una argumentación de por sí com-

pleja. Quisiéramos aquí presentar algunos de los elementos principales de esa argumentación.

Los aspectos centrales del planteamiento del libro de Acha son la existencia de un "sistema" de producción cultural, una visión particular de la relación entre teoría y práctica en la creación artística, y la noción de subjetividad estética. Este "sistema" vendría a ser una instancia centralizadora de operaciones de diverso signo (manuales, teóricas, sensitivo-visuales, etc.) que constituyen, en su conjunto, el arte. El sistema viene a ser también el depositario de la experiencia histórica, y por ello combinatoria, de tales operaciones. Esta idea de sistema es propiamente una construcción a medio camino entre una teoría general y una descripción histórico-empírica, y su intención declarada es introducir un eje diacrónico en los análisis sociales del arte, en oposición a quienes sostienen que "sociología del arte" e historia social del arte deben ser dos ámbitos separados.⁹ Pero a su vez sobre el eje sincrónico de su sistema Acha busca el apoyo de categorías psicológicas para ampliar un esquema marxista que él estima demasiado centrado en la economía y la noción de lucha de clases.

A esta noción de sistema de producción cultural que articula diversos tipos de operaciones (dentro del cual la producción de lo artístico visual opera como una constelación de "subsistemas"), concurren dos planteamientos desarrollados por Acha en pasados años: la idea de que existe un pensamiento visual específicamente latinoamericano cuya autonomía debe ser identificada y procurada, y la idea de que el arte procede socialmente de formas afines al ciclo económico de producción, distribución y consumo.¹⁰ Ahora Acha intenta compaginar ambas ideas e insertarlas en un contexto social más amplio: un "sistema" que busca dar cuenta simultáneamente de las particularidades his-

9. El argumento más extremo para esta separación lo encontramos en: Silberman, Alphons, "Situación y vocación de la sociología del arte", en: Silberman, A. *et al.*, *Sociología del arte* (Nueva visión, 1971).

10. Véase: Acha, Juan. "La crítica de arte como descripción", en: *La vida literaria*, México, N° 11, feb. 1975; "La necesidad latinoamericana de un pensamiento visual independiente", en: *La vida literaria*, México, N° 14, may-jun. 1975.

tóricas, regionales, étnicas y políticas de las diversas manifestaciones artísticas del continente.

Las "leyes del movimiento" del sistema de Acha se encuentran en su visión de la manera como se relacionan teoría y práctica en el arte: las ideas mismas (que el autor trata con el nombre genérico de "teoría") vienen a ser un medio de producción artística, tan importante como los medios materiales, y lo que conocemos como la obra de arte sería el momento de concreción de un proceso social (objetivo y subjetivo) en el que reside propiamente lo artístico/estético como categoría histórica. Las raíces de este proceso social estarían en una subjetividad estética colectiva anclada en la realidad sensitivo visual. Es así que, como señala Acha, "la práctica se identificará como producción, tanto de conocimientos o teorías, como de objetos o de prácticas (...) En sentido estricto no habrá, consecuentemente, producción teórica de teorías ni de objetos; existirá tan sólo virtual o imaginariamente". Esto equivale a concebir la teoría social y la práctica social del arte como un sólo proceso de producción: la ideología no sería, pues, "mediadora" entre la base social y la práctica artística, y tampoco su "reflejo", sino parte de la propia práctica artística.

La subjetividad estética no es propiamente ideología, sino determinación psicológica nacida del contacto con una realidad física (zoológica, botánica, geológica, etc.) específica; tendría por tanto un aspecto objetivo: la capacidad de pensarse como subjetividad en relación con las condiciones materiales de esa realidad física concebida como realidad social. Así lo objetivo estético sería una forma distinta de relación social con la belleza que lo subjetivo estético; de allí deduce Acha que lo artístico es un edificio cuya base es lo estético. Esta diferenciación le da pie para varios análisis sectoriales detallados acerca de la manera como existe socialmente la vivencia de lo artístico en diversos ámbitos latinoamericanos.

En torno a las ideas de sistema, relación entre teoría y práctica, y subjetividad estética, el autor ordena la producción de lo artístico visual en América Latina; en el proceso deslinda posiciones metodológicas, estableciendo una propia a la que le parece "todavía incomprensible que la sociología del arte continúe absteniéndose de tomar en

cuenta la subjetividad y objetividad estéticas cuando estudia una situación concreta... Su interés se agota en los factores sociopolíticos y los socioeconómicos... No existe aún la socioestética, es verdad. Sin embargo su formación constituye el campo ideal para la sociología empírica del arte..." Sólo así podría abarcarse, para Acha, una real **sociogénesis de la producción visual artística.**

La noción de "sistema" de Acha tiene la virtud de rescatar la historicidad y la necesaria visión global de todo pensamiento que se quiera social en el dominio de lo artístico: no hay teoría social del arte sin historia social del arte, y viceversa. Implica, además, el necesario carácter histórico de todo acopio empírico, cuantificable o no. Propone, además, que los diversos tipos de arte se dan en (y por tanto constituyen) una formación social compleja como conjunto articulado, lo cual cancela las tradicionales clasificaciones que elevaban las diferencias nacionales, regionales, étnicas o de clase a categorías prácticamente absolutas. El propósito de la socioestética sería integrar al análisis social del arte aspectos subjetivos, idiosincráticos, no "medibles", a los que se desea conferir empero la posibilidad de un tratamiento sistemático.

A pesar de que hay en el libro el deseo de presentar una visión sistemática, Acha no avanza hacia la propuesta de un "modelo" de análisis del arte (tentación en la cual ha caído más de un teórico), y permite al lector extraer sus propias conclusiones en este sentido, aunque estas no podrán ser extraídas del todo antes de que circule entre nosotros el trabajo completo en tres volúmenes. Antes de concluir este comentario, nos gustaría presentar algunas críticas a la concepción general del libro, como contribución a una polémica que se hace cada vez más urgente en el terreno de los estudios latinoamericanos sobre cultura y sociedad.

Teoría social y estructura productiva

Como dijimos más arriba, *Arte y sociedad* se inscribe de manera amplia en el pensamiento marxista, del cual toma ideas y formas de argumentar a todo lo largo de sus páginas. Sin embargo el autor nos informa desde el prólogo que no asume el **materialismo histórico** como matriz

cognitiva orgánica, sino como el instrumental analítico "más eficaz para el desocultamiento de muchos componentes y resortes de la relación arte-sociedad". Esto equivale a tomarlo como un aparataje de crítica social, mas no como una opción científica global, filosóficamente sustentada. Esta es una pauta ecléctica cuyos frutos se dejan sentir en varios lugares del libro, y cuyo signo es la minimización de las nociones de fuerza productiva, relación de producción, praxis social y clase social. Esta categoría última, y su corolario, la lucha de clases, son meticulosamente evitadas en el diseño de Acha, lo cual hace que su "sistema" dé la impresión de una máquina sin movimiento real, y que sus "leyes del movimiento" de ese sistema, a las que nos referimos más arriba, den a su vez la impresión de estar operando en un vacío.

Hay momentos en que no queda clara la noción de ciencia que está manejando el autor. Incluso la idea de la tecnología como ciencia aplicada a la producción tiende a desdibujarse, y entonces la tecnología aparece como una entidad aparte de la ciencia. Lo mismo sucede a veces con las categorías psicológicas, cuya sociogénesis no es tomada en cuenta con el énfasis del caso. Problemas como estos dos proceden de la negativa a considerar que las propias ideas del marxismo tienen una implantación social muy determinada y concreta que es, además de todo lo otro, económica y política. Frente a esto Acha tiende a privilegiar un tratamiento del marxismo como "ciencia pura" (es decir con categorías pretendidamente libres, "por momentos", de la determinación social) y a considerar que existe un materialismo dialéctico que opera como una suerte de alternativa al histórico. Esto a su vez lo aproxima a un tratamiento de realidades sociales a partir de esquemas afines a los de las ciencias naturales. Y no es sólo que la importancia del modo de producción o de sus relaciones sociales haya sido minimizada, sino que también queda de lado todo esfuerzo por desbrozar las problemáticas relaciones entre la estructura concreta de una base productiva específica (la de América Latina) y la constelación de sistemas de producción de lo artístico-visual.

Sin duda que la posición de Acha frente al problema de la lógica final del esquema productivista en el análisis del arte no es excepcional, ni siquiera poco frecuente. Sin

embargo la tendencia a no tomar en cuenta las particularidades de las formas y los modos de producir, o por sustituirlos por un manejo abstracto de las nociones de clase social o de ideología de clase, ha estado más difundida entre quienes han tratado la teoría social del arte como rama de la filosofía especulativa. No es el caso de Acha, que precisamente desea bajar a la estética del encumbrado reino de los absolutos. Sin embargo es un hecho que en esta oportunidad ha incurrido en aquello que critica Maynard Solomon:¹¹ "la lucha de clases (una categoría histórico-política) también es un factor superestructural; por lo tanto establecer correspondencias entre arte y clase también supone la interacción entre elementos superestructurales. (...) Pocos estetas han asumido la cuestión de la influencia *directa* del modo de producción o de las relaciones de producción (...) sobre la creación de la obra de arte. Casi invariablemente se ha usado un factor mediador para sustituir una relación causal. Y en la mayoría de los casos este factor ha sido la clase y sus derivados —la psicología de clase y la ideología de clase".

Sería injusto, sin embargo, criticar a este libro el haber convertido la idea de clase en exclusiva mediadora entre la estructura productiva y la producción artística, ya que uno de sus esfuerzos es precisamente dar cuenta de un complejo sistema de mediaciones, que busca evitar el simplismo y no enfrentar la idea —algo problemática para el autor— de la lucha de clases. Sin embargo tales rodeos lo llevan a enfatizar otra mediación: la particularidad psicológica de los grupos humanos, entendidos como grupos culturales y no de clase. Por ello el análisis de Acha tiene dificultades para mantenerse dentro del materialismo histórico (incluso en la estricta faceta de instrumento de crítica social que le adjudica el autor), y el problema no se resuelve planteando, como lo hace Acha, el carácter a su vez histórico de sus categorías psicologistas. Es una cuestión de qué es lo determinante y qué lo condicionante en el análisis.

Pues es precisamente a la historicidad que el autor tiene problemas para llegar: su esquema puede sostener hi-

11. *Marxism and art, essays classic and contemporary* (Vintage Books, 1973).

pótesis en el plano de la relación entre la teoría filosófica marxista y lo particular concreto de la producción artística en América Latina, pero es notoria en este primer volumen la ausencia de mayores referencias a la historia política y social en la que ese particular concreto artístico se da. El problema aquí es que el distanciamiento de la noción de lucha de clases implica de hecho el distanciamiento de toda posibilidad de una historia social que sea también una historia política.

México, setiembre 1980.



UNMSM

DOMINACION Y CULTURA / JOSE IGNACIO LOPEZ SORIA

Aníbal Quijano

DOMINACIÓN Y CULTURA. LO CHOLO Y EL CONFLICTO CULTURAL EN EL PERÚ. Mosca Azul Editores, Lima, 1980. 119 pp.

Este libro de Aníbal Quijano, reúne dos ensayos escritos en los años 60. Es el mismo autor quien, en la nota introductoria, se ha encargado de hacer la crítica de ellos. Del primero de los ensayos ("Dominación y cultura; notas sobre el problema de la participación cultural") dice Quijano que se trata de un "artículo de circunstancias", y del segundo ("Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú") que es "un material en realidad muy envejecido". La razón de la circunstancialidad y del envejecimiento está, según el mismo autor, en la ausencia de las categorías centrales de la teoría materialista de la historia. Un cierto ambiente culturalista trasciende las páginas de los dos escritos. Las intuiciones que ellos contienen quedan ocultas detrás de un lenguaje y de una estructura categorial que pagan tributo al antropologismo culturalista de la época.

Una única anotación crítica con respecto al lenguaje. Quijano, fiel a la costumbre "circunstancial" y "envejecida" de los antropologistas, inventa o usa términos como "valórico", "cognitivo" y "grupualización", pudiendo haber recurrido a términos como axiológico, cognoscitivo y agrupación, agrupamiento o —en último caso— grupalización, acuñados ya por el lenguaje científico y etimológicamente más correctos.

No obstante la circunstancialidad y el envejecimiento, los apuntes de Quijano, poco conocidos en nuestro medio,

despiertan el interés porque replantean el problema de la cultura desde una perspectiva que intenta escapar a los moldes tradicionales de la llamada "integración cultural". A mi juicio, sigue siendo valiosa la tipificación, como mecanismo de dominación, de los esfuerzos de las clases dominantes por "integrar" en su cultura —la cultura dominante— a los grupos sociales que no forman parte del "público" de ella. Quijano, como buena parte de los teóricos de la dependencia y de los sectores radicalizados de las capas medias, suele ser certero en la crítica. Sabe que por las vías de la "integración cultural" no se llega propiamente a la integración sino al sometimiento.

El problema planteado en *Dominación y cultura* no es ciertamente nuevo. Desde González Prada hasta las actuales posiciones radicales de las capas medias, pasando por el movimiento indigenista e incluso por el primer aprismo, hay en el Perú moderno toda una tradición crítica que ha sabido vivenciar algunos aspectos de las contradicciones de la sociedad peruana y que incluso ha dado a esta vivencia una forma artística y una cierta forma conceptual. El problema está en que esa tradición, por meritoria que ella pueda ser, ha quedado afincada en el momento de la negación. Con ello no queremos negar la existencia de proyectos de solución a la problemática de la cultura en el Perú. Pero tales proyectos, escasos por lo demás, no pasan por el momento de la negación de la negación y, por lo mismo, no se constituyen en negación-superación efectiva de las concretas condiciones de existencia. De una u otra manera, las vías de solución propuestas por esa tradición desembocan en el mundo de la utopía porque son hijas del "anticapitalismo romántico" —categoría en cuya utilidad para el análisis de nuestra problemática insisto tercamente— de los individuos y de los sectores sociales que van quedando al margen del desarrollo capitalista o que no logran en él carta cabal de ciudadanía. Cuando la crítica proviene de los mismos intelectuales burgueses, ella es manifestación de la intención de tales intelectuales de tomar distancia con respecto a los "ideales" de su propia clase para no contaminarse con su defectividad. El hecho de que desde el comienzo mismo de la introducción de las relaciones de producción capitalista lo mejor de la cultura

peruana se haya polarizado alrededor del "anticapitalismo romántico" no hace sino expresar el carácter defectivo de esa introducción o, dicho de otra manera, la incapacidad objetiva de nuestras clases dominantes para atraer hacia sus "ideales" a lo mejor de la inteligencia.

El problema al que estamos aludiendo es demasiado vasto para poder ser abordado en una breve nota. Pienso, además, que su formulación cabal no puede ser tarea de un individuo y ni siquiera de un equipo de especialistas. Lo que está aquí en cuestión no es un problema de especialistas. Se trata, a mi juicio, de uno de los momentos básicos de la lucha de clases en el Perú. Su formulación teórica —si no quiere quedarse en el nivel de mera fórmula especulativa— tiene, por tanto, que nacer en el terreno mismo de la lucha de clases. También aquí hay una dialéctica entre teoría y praxis que no se puede dejar de lado. Y digo de paso, con la intención de volver alguna vez sobre el tema, que una de las fallas serias del movimiento de izquierda en el Perú es el descuido del polo teórico de esta relación dialéctica.

La crítica a la política de "integración cultural" tiene que ir mucho más allá de lo hecho por Quijano en los años 60. Para asentar esa crítica sobre fundamentos epistemológicamente objetivos y políticamente eficaces no basta con describir los caracteres de la "cultura dominante" ni con denunciar la "integración" como un mecanismo de dominación. Hasta podríamos describir en detalle ese mecanismo con la intención de hacerlo evidente a la conciencia. Todo esto puede ser necesario pero no es suficiente. A mi juicio, la crítica de fondo —aquella que es ya el primer paso hacia la superación de las condiciones de existencia— tiene que mostrar el carácter *históricamente necesario* de la manera de ser de la cultura dominante. Para ello es imprescindible remitirse al terreno de las relaciones económicas y de la configuración de las clases dominantes en el Perú. Si se parte de este terreno se advierte que la nota esencial del ser social de nuestras clases dominantes —por razones que ni siquiera podemos apuntar aquí —es su *encerramiento en la particularidad*, su imposibilidad objetiva para llegar a la universalidad. Son las mismas condiciones objetivas de existencia las que impiden a nuestras clases

dominantes romper los límites de su propia particularidad para abrirse a lo universal. Sus intereses de clase no coinciden con los intereses de la totalidad; de aquí que estén objetivamente impedidas para elaborar y poner en práctica un proyecto realmente nacional.

De esta condición objetiva —a la que, en terminología filosófica, llamamos “encerramiento en la particularidad”— derivan los caracteres básicos de la cultura dominante. El encerramiento en la particularidad hace que la cultura de las clases dominantes no-dirigentes no pueda desempeñar la función que le sería propia: ganar el consenso “espontáneo” de los demás grupos sociales, constituirse en cultura nacional, en cultura de la totalidad social. Ocurre entonces, y de manera históricamente necesaria, que la llamada integración cultural no puede ser sino un acto más de dominación. Poco importa, desde esta perspectiva, que tal acto sea llevado a cabo por el aparato represivo o por los aparatos ideológicos. La forma de realización no cambia el contenido de dicha actuación. Y ello es así no porque se trate simplemente de la cultura dominante sino porque se trata de una cultura dominante sui generis, de una cultura dominante que es expresión sólo de la particularidad de la clase dominante.

Para ilustrar, por contraste, lo que queremos decir baste una breve anotación. En el siglo XVIII europeo la cultura burguesa fue convirtiéndose en cultura dominante. Pero la burguesía revolucionaria de entonces era portadora, en sus propios intereses de clase, de los intereses de la totalidad. Ello hacía que la clase burguesa, atendiendo a sus intereses particulares, diese al mismo tiempo satisfacción a los intereses generales. Dicho de otra manera, la particularidad de la clase estaba objetivamente abierta a lo universal. Por eso pudo elaborar —en base a su propia experiencia histórica— una cultura nacional. Porque la burguesía revolucionaria por ser objetivamente dirigente se convirtió en clase dominante. Y no es una casualidad que el arte de dicha burguesía fuese un arte de clase, un arte que no sólo no enmascaraba los intereses de clase sino que los expresaba sin ambages. Hasta puede decirse que la única salida objetiva a la universalidad pasaba entonces por la particularidad de la conciencia burguesa.

Muy otra es la situación cuando las condiciones de existencia configuran una particularidad que no tiene acceso a la universalidad. Entonces la clase, encerrada en su recordada particularidad, se ve forzada a dar forma a su experiencia histórica en una cultura que tiene que enmascarar su carácter de clase para pretender acceder a lo universal. Se elabora, pues, una cultura pretendidamente aclasista sin advertirse que tal pretensión está ya revelando el carácter sólo clasista de la cultura. No es ciertamente fortuito que aquella burguesía que fue revolucionaria intentase luego, cuando ya había dejado de serlo, despojar a su cultura del carácter de clase, dando así forma a una universalidad ahistórica, atemporal y pretendidamente eterna. Y no es tampoco casual que sea precisamente a la cultura de la burguesía ya decadente a donde acuden presurosas nuestras clases dominantes en busca de inspiración y de modelos que imitar.

Un par de anotaciones más para no alargar un tema cuyo desarrollo exigiría demasiadas páginas. Lo que hemos venido entendiendo en el Perú como tradición progresiva en el campo de la cultura, desde González Prada hasta nuestros días, es también —en la mayor parte de los casos— fruto de una particularidad oclusa a lo universal. Por provenir de una particularidad opuesta a lo dominante pero incapaz objetivamente de superarla, la tradición cultural progresiva se ha centrado en la negación de lo dado. La grandeza de esa tradición está en haber dado forma a la posición de no-reconciliación con la realidad establecida, pero su miseria está también en no poder trascender esa posición.

Finalmente, la elaboración de una cultura de la totalidad no puede ser tarea, aunque subjetivamente se lo propongan, de clases cuya particularidad no ofrece vías de acceso a lo universal. Sólo aquellas clases que para realizar sus intereses como tales exigen y pueden superar las actuales condiciones de existencia social tienen también la posibilidad objetiva —posibilidad que no se convierte mecánicamente en actualidad— de elaborar una cultura de la totalidad. Porque sólo en los intereses particulares de esas clases coinciden los intereses generales del Perú como totalidad. A las clases hoy explotadas les incumbe

la tarea de elaborar, desde su particularidad abierta a lo universal, una cultura que pueda realmente convertirse en cultura nacional. Dicha cultura no es fruto de elucubraciones intelectuales ni de disposiciones burocráticas sino proceso y resultado de la elaboración, mediada por la conciencia de clase, de la experiencia histórica de la clase.



WESTPHALEN: EL LABERINTO DEL SILENCIO / ALONSO CUETO

Emilio Adolfo Westphalen

OTRA IMAGEN DELEZNABLE. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

A pesar de que esta edición de la obra de Westphalen contiene tres libros de poesía y un texto de carácter confesional, nos referimos aquí sobre todo a los dos libros suyos (*Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*) que configuran la parte más conocida de su trayectoria literaria.

Al igual que *El aire y el agua* de Breton, *Las ínsulas extrañas* ofrece una colección de poemas sin títulos ni numeración alguna. Poemas sin ninguna idea sintética que los pudiera expresar, la ausencia de título es la ausencia de su univocidad temática o de estilo. Los versos avanzan a través de impulsos que se niegan empecinadamente. La gran velocidad que a veces adquiere el poema en base a sus reiteraciones y contradicciones impulsivas da continuidad al texto en su fragmentación.

En *Las ínsulas extrañas* la voz poética omnisciente se disgrega en infinitas voces que aparecen de súbito para contradecirse. No es de extrañar que las lecturas que más inspiraron a Westphalen (Pound, de Chirico, Tzara) hayan sido precisamente de las poéticas que más insistieron en el lenguaje de las voces múltiples y las expresiones reiteradas.¹ En el primer poema esta fragmentación está vincu-

1. En el texto confesional "Poetas en la Lima de los Años 20" que esta edición recoge con pequeñas modificaciones respecto al texto publicado en el volumen *Dos soledades* (INC, Lima, 1974) Westphalen recuerda refiriéndose a Pound: "Dos o tres de sus *Can-*

lada al tema del despojamiento: el tiempo monolítico acaba con los retazos de amor e identidad conduciéndolos a la muerte:

*Andando el tiempo
los pies crecen y maduran
andando el tiempo
los hombres se miran en los espejos
y no se ven*

La sensación del tiempo como interioridad está ligada a una época influida por la idea del "zeit" de Heidegger o la "durée" de Bergson. Como otros poetas poco antes que él (Machado, Eliot, el Rilke tardío) el tiempo es la más esencial verdad en la cual el ser humano se confronta con su propia pérdida. En este poema los gerundios informan gramaticalmente de la duración; estos gerundios se alternan como continuas señales a lo largo del discurso, señales del paso del tiempo de la vida y del tiempo progresivo del poema que se desenvuelve con plena conciencia de sí mismo. Los primeros versos se ven irónicamente alterados por los que los suceden:

*andando el tiempo
zapatos de cabritilla
corriendo el tiempo
zapatos de atleta*

De allí la ambigüedad de la tragedia en un texto que se permite jugar con su propio drama.

El amor se opone al tiempo pues es la presencia de la muerte (culminación del tiempo) la que amenaza al amor. En un amago final de lucha contra la muerte (quizá "el silencio que cae") el poema se aferra al objeto erótico en los últimos versos:

*Por el silencio que se cae
O tu sexo*

tos, un fragmento de *Homme approximatif* de Tzara leído en "Bifur" y el *Hebdomeros* de De Chirico creo que constituyen el "substratum" que me permitió hacerme del instrumento dúctil de expresión que utilicé posteriormente en *Las ínsulas extrañas*.

El tercer poema hace uso de las aliteraciones para enfatizar la sensualidad del delirio ("El mar acerca su amor/ Teme la rosa el pie la piel" etc.). Más adelante las imágenes de agua (el río, el mar) se ven interrumpidas por las del fuego y el aire:

*Calma tardanza el cielo
O los ojos
Fuego fuego fuego
En el cielo cielo fuego cielo*

La repetición de las nociones elementales (fuego y cielo) enfatiza la intensidad alucinatoria deduciéndola a estos principios únicos. Si había empezado describiendo la cabellera como un río ("la mañana alza el río la cabellera") al final muestra el rostro como portador de fuego:

*El fuego nace en los ojos
El amor nace en los ojos el cielo el fuego
El fuego el amor el silencio*

El fuego y el cielo han sustituido al agua como expresión de deseo. El texto termina recomponiendo las imágenes esenciales en su elementalidad. El poema ya no describe acciones sino que se limita a mostrar las esencias de la visión que coronan el flujo imaginativo. Sin embargo el silencio aparece al final del texto devolviéndolo a su última negación. Ha habido un desplazamiento del agua hacia el fuego que se resuelve en el silencio. El texto muestra, pues, una conciencia de elaboración artesanal, lejos de la escritura automática. Lo mismo ocurrirá con el poema sexto que empieza "Una cabeza humana viene lenta desde el olvido". En la vaga bruma de la conciencia aparece una cabeza con entidad objetiva que representa el recuerdo del amor y simultáneamente su pérdida. Las imágenes son difíciles de asir, aun en el espacio del recuerdo. La conciencia aún registra el tiempo como una separación: el único testimonio de la presencia es la ausencia.²

2. El proceso del recuerdo es un común denominador de gran parte de los poetas admirados por Westphalen empezando por Eliot. Westphalen escribía años después refiriéndose a Proust: "Sabido es que no se decidía a abandonar ni el más mínimo detalle que había contribuido a dar vida a unos instantes preciosos determinados;

El poema que empieza asiendo el recuerdo termina por perderlo:

*Otra noche sube por tu silencio
 Nada para los ojos
 Nada para las manos
 Nada para el dolor
 Nada para el amor
 Por qué te había de ocultar el silencio
 Por qué te habían de perder mis manos y mis ojos
 Por qué te había de perder mi amor y mi amor
 Otra noche baja por tu silencio*

La palabra clave de esta secuencia final es la "nada". La reiteración de la nada es precisamente a lo que apunta el poema: la nada del amor, la nada de la conciencia. El texto que se iniciaba con una "venida" culmina cíclicamente aquí con una desaparición. A la rebelión contra la nada ("por qué te habían...") sucederá el desfallecimiento final ("otra noche baja...") que interrumpe y suspende la visión con una imagen de descenso.³

Abolición de la muerte es un libro que desde su título se muestra más optimista que *Las ínsulas extrañas*. Según una declaración de Westphalen, algo de la lucha contra la muerte, estando él gravemente enfermo, pudo quedar impregnado en los poemas.⁴ La oscura zozobra de *Las ínsulas extrañas* es reemplazada aquí por una serena voluntad del lenguaje.

en su acumulación difusa y según su ordenación exacta. Y qué terrible no saber qué es lo que quedaba, qué es lo que se había borrado, trasfundido, trastocado; pues no había manera de probar que el recuerdo estaba ajustado a lo que en realidad había acaecido". En "Notas a la correspondencia de Proust", aparecido en *Las Moradas*, Vol. II, N° 4, abril 1948, p. 9. Esta dificultad por asir el recuerdo podría ser también ofrecida como hipótesis para explicar los contradictorios impulsos de los versos de *Las ínsulas extrañas*.

3. Una aplicación de algunas categorías espaciales de Gaston Bachelard podrían sugerir aquí que la "bajada" de la noche es el axioma de la caída, en otras palabras el equivalente espacial del fracaso o la tragedia en oposición a "otra noche sube..." de pocos versos antes del primer verso "la mañana alza el río la cabellera". Ver *El aire y los sueños*, FCE, México, 1972, p. 116 y ss.

4. "Poetas en la Lima de los años 20", Edición INC, p. 42.

El epígrafe es, en sí mismo, una consigna de Breton: "Flamme d'eau guide-moi jusqu'à la mer de feu". Recordemos aquí las imágenes de agua y fuego en el tercer poema de *Las insulas extrañas*. El tema de este nuevo libro sigue siendo el amor. La naturaleza abierta y los vastos dominios pueden convertirse en un espacio vivificante que defienda al hombre de una confrontación con la nada y lo proteja de esa muerte que "mira con los ojos de los vivos". Sin embargo, el peligro de su condena sigue siendo una idea cercana.

Ya no es el recuerdo sino la venida del ser amado lo que se presenta ("Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo") que tiende a convertirse en eternidad ("Viniste para borrar tu venida"). El tiempo separador de *Las insulas extrañas* parece aparecer por esta venida. Sin embargo la arcadía puede aparecer como un deseo aún no realizado ("Te he seguido como a veces perdemos los pies / Para que una nueva aurora encienda nuestros labios"). La persecución está llena de fe pero semeja la eternidad. Reproduce los ciclos vitales del día y la noche y, una vez más, tiene al silencio como aliado:

*Me he callado porque el silencio pone más cerca
los labios
Porque solo el silencio sabe detener a la muerte
en los umbrales
Porque solo el silencio sabe darse a la muerte sin
reservas*

El texto desarrolla sus anáforas con la misma convicción que la del deseo pertinaz que describe y no con la zozobra que expresaba en *Las insulas extrañas*. Es evidente que en los dos libros lo que importa más no son las imágenes mismas sino la particular fuerza que las imanta en un ritmo de visiones. Este carácter fluyente los vincula a una poética del aire. Ambos libros siguen de modo distinto la consigna de Bachelard: "Tratándose del aire el movimiento supera a la sustancia. Más aún: cabe decir que sólo hay sustancia cuando hay movimiento".⁵

La fe que reside en la intrínseca oscuridad del lenguaje sobresale de su hermetismo sin dejar de estar vinculada

5. Op. cit., p. 18.

a él. El poema no sólo habla de la fe: la muestra en su elemental materialidad. Fe en el encuentro y fe en la palabra: testimonio de separación pero también certeza de futuro que pretende abolir la nada.

Sin embargo el cumplimiento de esta empresa puede parecer aún lejano en otros poemas:

*La otra margen acaso no he de alcanzar
Ya que no tengo manos que se cojan
De lo que está acordado para el perecimiento*

El olvido y el perecimiento acechan una conciencia abstraída. La otra margen señala el fin de la travesía, la huida de la muerte. Recordemos el sentido de viaje que tiene el texto desde su epígrafe: "... guide-moi jusqu'á la mer de feu".

El fracaso del ser como ente activo (la "falta de manos") es lo que amenaza la empresa de la huida. Sin embargo la voz habla desde el centro de su viaje; todo lo contrario ocurría en *Las ínsulas extrañas* donde el poema registraba el drama y no se lanzaba a su salida.

Con una elaboración más evidente, el contraste de imágenes decide la indeterminación de un mundo vago pero de compleja espesura. La incertidumbre de las actitudes sentimentales se corresponde con la ambigüedad del lenguaje:

*Rosa grande ya es hora de detenerte
El estío suena como un deshielo por los corazones
Y las alboradas tiemblan como los árboles al
despertarse
Las salidas están guardadas
Rosa grande ¿no has de caer?*

La pregunta incontestada nos devuelve al silencio. La rosa, ideal de la búsqueda, es la utopía espiritual de cuya caída depende el encuentro. En una simbología espacial la rosa superior, encima de la conciencia, debe caer. En fragmentos como éste los versos no se niegan sino que se alteran sucesivamente, añadiendo nuevas secuencias de una premeditada coherencia. El laberinto, sin dejar de serlo, es reposado y concebido intelectualmente en su vaguedad. Lejos del automatismo, en los poemas de *Abolición de la muerte* nos es permitido *morar* en las imágenes. Las sec-

ciones de lucidez se relacionan dialécticamente con las secciones de enigma, los fragmentos de sabiduría aparecen en la corriente del deseo, la vaguedad se alía con el rigor de la construcción. La integración de estas contradicciones en una voz hermética configura un universo de elaborada amplitud.

En un magnífico artículo⁶ Javier Sologuren refiriéndose en general a la poesía de Westphalen termina diciendo: "Un sencillo y único movimiento pendular marcado por esos poemas en el ángulo determinante de dos zonas: la de acá, el canto; la de más allá, el silencio marginado y levantando el canto". Creemos que la obra de Westphalen puede definirse como una problemática del silencio en un doble sentido. Como trasfondo del amor, el silencio define la ausencia del ser amado y el deseo del poeta por fusionarse y escapar de la muerte. Como técnica de composición, el silencio opera detrás del laberinto de las palabras proveyéndolas de un hermetismo irresoluble. Más aún, el poema se dirige hacia su suspensión. El inacabamiento de los textos y su a veces súbita suspensión final delatan la interioridad de una conciencia que se construye en sus propias referencias para finalmente comprender que son falsas o se le escapan. El silencio es la zona (a veces explícita) hacia la que esta conciencia se diluye. Tanto el silencio que es condición del amor como el silencio que opera desde el hermetismo del lenguaje tiene como característica el laberinto. Nada es unívoco en estos textos, ni la zozobra llena de ludismo de *Las ínsulas extrañas* ni la fe llena de dudas de *Abolición de la muerte*. Si podemos compartir su mundo es porque renunciamos a nuestros códigos habituales y nos hacemos parte de ese laberinto.

Poesía extraña que se remonta a su propio hermetismo, quiere sin embargo ser íntima al apelar a las más profundas emociones del lector. La travesía a la que incita es la de la pérdida de la identidad y su recuperación en un espacio interior. Es por eso que la obra de Westphalen es secretamente personal, comprometida sobre todo con la materia de sus sueños y no con las doctrinas de escuela literaria alguna. Pocas razones harían falta para desacredi-

6. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen" en la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, Feb. 1980, N° 110.

tar su filiación directa al surrealismo (piénsese, por ejemplo, que Breton no escribió jamás un poema sobre el amor perdido). Sin embargo, el problema de la filiación, total o parcial, de un poeta a las escuelas literarias es en parte un ejercicio estéril. De estos poemas importan sobre todo la verdad literaria de sus imágenes y la extraña armonía de su fluencia. Al igual que de gran parte del arte moderno, puede decirse de ellos que se liberan de los hábitos de ver el mundo y lo "ven" por primera vez.

Gran parte de lo que hemos dicho no rige para los poemas que componen "La Belleza de una Espada clavada en la Lengua". En algunos de ellos la claridad de sus contenidos, a veces explícitamente relacionados con el abandono de la literatura ("Poema Inútil"), muestra abiertamente la actitud del poeta. Otras veces ("Preámbulo a Revilla") el hermetismo se expresa en frases disconexas, como imágenes sueltas, sin estar animadas por ese particular ritmo de continuidad que tenían en *Las insulas extrañas* o *Abolición de la muerte*. Siendo valiosos individualmente, los poemas de "La Belleza de una Espada clavada en la Lengua" proceden de diversas etapas creadoras de Westphalen y no ofrecen demasiadas relaciones entre sí.

Pocos poetas modernos en Hispanoamérica han tenido un compromiso tan estrecho con la literatura en sí misma. Westphalen nunca ha buscado la figuración ni el elogio: ha permanecido siempre fiel a su vocación cultural. Tanto estos dos libros publicados hace ya casi cincuenta años como su nombre detrás de las revistas culturales que dirigió, han marcado gran parte de la poesía moderna del Perú. Sin embargo, toda la atención dirigida a su persona deberá iniciarse por la observación de aquellos dos libros que hicieron de la literatura una expresión tanto de la verdad profunda de la conciencia como de la complejidad de las palabras, que identificaron el conflicto del espíritu en el conflicto del lenguaje. Quizá sea ésa una de las hazañas máximas de un poeta moderno: que los sueños se parezcan a la realidad, que la voz se parezca al silencio y que el silencio se corporice y adquiera variadas y extrañas formas.

~

EDICIONES DE MÚSICA CORAL / LUIS ANTONIO MEZA

ANTOLOGÍA DE MÚSICA PERUANA SIGLO XX, VOCAL-CORAL. Edubanco, Lima, 1980, Vol. 1, 2 L.P.

MÚSICA CORAL PERUANA. Programa Regional de Musicología, Lima, 1980, Vols. 1 y 2.

Rodolfo Holzmann

ALBUM DE MÚSICA HUANUQUEÑA. *Arreglos para coro mixto a cuatro voces*. Huánuco, 1980.

Cuatro ediciones musicales (álbumes de discos y de partituras) aparecidas en meses recientes poseen aspectos semejantes por origen, materia y finalidad, que nos permiten agruparlas en un solo comentario, aunque diferenciado.

Se trata del álbum de dos "long-play" *Antología de Música Peruana Siglo XX, Vocal-Coral*, Vol. 1, hecha por EDUBANCO, Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura; los volúmenes 1 y 2, del Programa Regional de Musicología INC/PNUD/UNESCO Lima-Perú, dedicados a *Música Coral Peruana*; y *Album de Música Huanuqueña*, arreglos para coro mixto a cuatro voces, por Rodolfo Holzmann, editado gracias a la Cooperativa de Crédito San Francisco de Huánuco.

Detallemos brevemente las semejanzas que justifican esta agrupación, que de otro modo resultaría algo forzada; aparte de la coincidencia temporal de su aparición, claro está: en primer lugar, todas se deben al auspicio e iniciativa particular o, por lo menos, no estatal (caso de la Unesco, cuyo convenio con el INC no invalida lo dicho, dada la presencia más bien pasiva de éste); luego, que en cada entrega el contenido se refiere a música peruana con incidencia en un aspecto específico, el que, por cierto, no agotan, pero cuya continuidad sí se anuncia; finalmente, que su objetivo es la difusión —auditiva o potencial— de dicha música.

Los discos de EDUBANCO contienen una antología que si bien incurre en omisiones notorias, no deja de resultar representativa de la creación musical peruana contemporánea, abarcando desde páginas de raíz finisecular hasta otras de corte experimental o de motivación reciente. Nada menos que 31 obras, que representan desigualmente (con una, dos o tres piezas) a once compositores. No sabemos si hubiera sido preferible menos compositores con más items "per cápita" o más autores con un fragmento cada uno. Figuran: José María Valle Riestra, Alfonso de Silva, Roberto Carpio, Carlos Sánchez Málaga, Rodolfo Holzmann, Theodoro Valcárcel, Rosa Alarco, Enrique Iturriaga, Celso Garrido Lecca, Francisco Pulgar Vidal y Walter Casas. Unas pocas de las obras incluidas (corales de Valle Riestra o Alarco; y canciones de Iturriaga o de Silva) forman parte habitual del repertorio lírico nacional; otras, mercedamente o no, son mucho menos frecuentes; pero las novedades son las páginas de Casas y Garrido Lecca.

"Ranrahirca" de Walter Casas (conocida de años atrás en su versión escénica) sobre versos de Enrique Solari, no tiene alcances vanguardistas pero sí intención experimental, y constituye uno de los pocos ejemplos de montaje electro-acústico que las limitaciones del medio han permitido hasta ahora entre nosotros. Desprovista de los recursos de una versión "en vivo", se resiente por extensa y reiterativa, aunque no carece de impacto y logra el angustioso clima inherente a la catástrofe telúrica a la cual alude.

Dos son los fragmentos de la Cantata "Donde nacen los cóndores", de Celso Garrido Lecca, escogidos para la ocasión. Música incidental, voluntariamente constreñida a los senderos artísticamente poco interesantes de la llamada "canción protesta", no representa lo más valioso de una producción no muy numerosa —pero sí severa e importante— por más que su talentoso autor absuelva el compromiso con la mayor facilidad.

Sin entrar en detalles críticos sobre las ejecuciones, que estarían fuera de lugar aquí, no debemos dejar de señalar que el peso de las versiones recae con honor sobre el dúo conformado por el compositor (limitado al piano, para el caso) Edgar Valcárcel y la soprano Margarita Ludeña. El Coro de Cámara de la Escuela Nacional de Música, demasiado diminuto para disimular individualidades, no logra el

adecuado "color de coro", incurriendo, además, en alguna falla conceptual.

El álbum contiene también las pertinentes acotaciones musicológicas: presentación por César Arróspide de la Flor; biográficas de los autores, por Armando Sánchez Málaga; y de los intérpretes, por Luis Antonio Meza.

El volumen 1 de *Música Coral Peruana*, está dedicado a obras originales: "Amakonkawaichu", interesante y extenso trabajo contrapuntístico de Pedro Seiji Asato, compositor nisei que incursiona en la temática quechua; el simpático "Festejo de Navidad", de Herbert Bittrich; la onomatopéyica "María Angola", de Armando Guevara Ochoa; "Las cumbres", de Enrique Iturriaga, una de las páginas más importantes y conocidas del repertorio coral peruano, con texto de Sebastián Salazar Bondy; "El Alba", elaborada página de Alejandro Núñez Allauca, con texto de Arturo Jiménez Borja; a César Vallejo, nadie menos, recurre Enrique Pinilla, para su modal y breve "Trilce: Poema XXXIV"; los muy conocidos y amables "Tres poemas líricos", sobre anónimos quechuas, de Francisco Pulgar Vidal; y "Torito del portali-to", villancico mestizo de tratamiento muy simple, de Carlos Sánchez Málaga.

Arreglos y versiones corales, es lo que contiene el volumen 2 de *Música Coral Peruana*: "A la molina", panalivio, por Aurelio Tello; "Cholitas puneñas", huayno pandillero, por Abel Rozas Aragón; "El alcatraz", por Luis Craff; "El Payandé", por José Antonio Gutiérrez; "La concheperla", marinera, por Rosa Mercedes Ayarza de Morales; "Mal abrigo", triste con fuga de tondero, por Rosa Alarco Larrabure; "Maqta Carnaval", por Rodolfo Holzmann; "San Miguel de Piura", tondero, por Raúl Ramos; "Saucecito palo verde", por Cristián Mantilla; "Todos vuelven", vals, por Oscar Baddillo; "Triste", por Roberto Carpio, y "Valicha", huayno cusqueño, por A. Ibáñez.

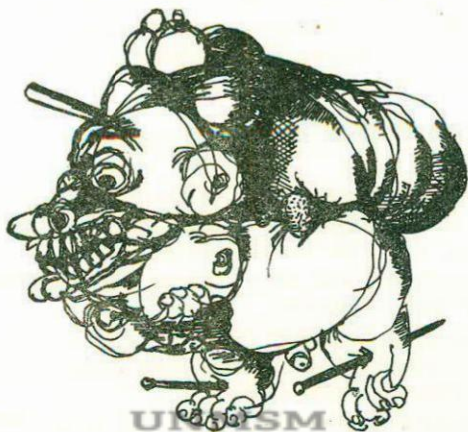
Tanta liberalidad no da siempre los mejores resultados; así, con poco esfuerzo, y sin desconocer algunos aciertos de los autores noveles, los trabajos de Ayarza, Alarco, Holzmann y Carpio —y de entre ellos, cosa curiosa, los de las autoras— destacan por su propio peso. Evidentemente, se pudo escoger mejor en este ramo, en el que, por excepción, nuestra literatura musical es abundante.

En ambos casos las presentaciones de los elegantes tomos están a cargo de Celso Garrido Lecca, Coordinador Nacional del Programa Regional de Musicología; y las notas introductorias corresponden a Aurelio Tello y Enrique Iturriaga, en ese orden.

La amplísima bibliografía de Rodolfo Holzmann (sólo en lo que se refiere a música tradicional peruana comprende media docena de "items") se enriquece ahora con el album de *Música Huanuqueña*, arreglo para coro mixto a cuatro voces, publicado en ocasión de cumplir el maestro germano-peruano 70 años de edad.

Son cinco piezas breves, entre las cuales destaca la popularísima "El cóndor pasa", que inicia la serie, y a la que continúan "Estrella hermosa", "Muliza y Chimayche", "La huanuqueña" y "Selva selva", presentadas con modestia y decoro, y trabajadas con la proverbial habilidad y reconocido dominio de este importante músico.

Resulta evidente que aún con las pequeñas deficiencias señaladas, la aparición de estas ediciones musicales que comentamos son altamente estimulantes no solo por su carácter promisorio sino también por su contenido intrínseco. Ahora es más posible esperar una pronta y reveladora excursión en el riquísimo venero que representa nuestra música virreinal, señaladamente en sus aspectos líricos.



BIBLIOGRAFÍAS / POESIA PERUANA DEL SIGLO XX (I. 1901-1920) / MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA

La presente bibliografía no pretende ser definitiva. Únicamente está orientada a ordenar el conjunto más considerable de la producción de libros de poesía peruana durante el siglo XX.

Estamos persuadidos de que toda bibliografía debe atender la necesidad urgente de una información pronta y veraz, razón por la cual damos a conocer ésta sin haber agotado el total de los títulos salidos de imprenta, labor casi imposible en la medida que no se han investigado bibliotecas y repositorios del interior del país.

Los libros revisados proceden de los fondos bibliográficos de la Biblioteca Nacional, Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Biblioteca del Instituto Riva-Agüero y colecciones particulares.

Organización

Se ha ordenado cronológicamente por años y, dentro de éstos, en orden alfabético de autores. En algunos casos, se coloca al lado del título y entre paréntesis un asterisco (*) para indicar que no se conoce directamente la publicación sino por referencias.

Los autores y títulos se asientan conforme aparecen en la fuente. Cuando se ha identificado nombre y/o apellido se señala entre corchetes ([]).

La información referida a prólogo, introducción, etc.,

cuando no aparece en la portada del libro se consigna luego de los datos de paginación.

En cuanto a la descripción del contenido del libro, registramos las secciones de que está compuesto, o, en más de un caso, los libros que lo conforman, (como sucede con las ediciones de obras completas o selecciones similares).

Los asientos van numerados para ubicar en el índice onomástico los autores citados.

Finalmente, toda información que aparece entre corchetes es nuestra.

1901

CHOCANO, José Santos. *El canto del siglo; poema finisecular*. Lima, Guzmán, Editor, [1901] XL-99 p. "Prólogo" por Emilio Gutiérrez de Quintanilla: pp. [III]-XL.

Con motivo de la Exposición Universal de París.

Contiene: I. El canto del siglo.— II. La Independencia de América.— III. El triunfo de las ciencias.— IV. La última visión.— Llave de acero.

[1]

———. *El fin de Satán y otros poemas* (*). Guatemala, Impresos en la Tipografía Nacional, 1901. 142 p.

[2]

———. *La selva virgen (Poemas y poesías)*. [2ª ed.] París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, 1901. 252 p.

[3]

FLORES GALINDO, Federico. *Dos siglos. Despedida del siglo XIX y advenimiento del siglo XX*. Lima, Librería e Imprenta de Carlos Prince, 1901. 13 p.

[4]

G[ONZÁLEZ] PRADA, Manuel. *Minúsculas*. Lima, 1901. 89 p. "Edición de cien ejemplares".

Contiene: Balatas.— Coplas, redondillas y romances.— Espenserinas.— Estornelos y rispettos.— Pántums.— Ritmos sin rima.— Rondeles.— Sonetos.— Notas.

[5]

MÁLAGA, Modesto. *Canto a la patria*. Arequipa, Tip. y Encuadernación Medina, 1901. 16 p.

[6]

MÁRQUEZ, J[osé] Arnaldo. *Canto al libertador San Martín*. Lima, Imprenta de E. Moreno, 1901. 36 p.

[7]

PALMA, Ricardo. *Corona poética del general José de San Martín* (*). Buenos Aires, Editores, Ivaldi Checchi, 1901.

[8]

1902

CHIRINOS, J. Abraham. *El amor eterno*. Arequipa, Tip. Cáceres, 1902, 40 p.

[9]

———. *Triste grandeza; poema* (*). Arequipa, Tip. Cáceres, 1902, 29 p.

[10]

Juicio de trigamia, por los directores del semanario 'La Broma', 1877-1878. 2ª ed. Lima, Imprenta Ledesma, 1902. 158 p.

"Juez de la causa, Dr. Miguel A. de la Lama; Promotor fiscal, Dr. Acisclo Villarán; Abogado del trígamo, Dr. Manuel A. Fuentes; Id. de la limeña, Dr. Ricardo Palma; Id. de la arequipeña, Eloy P. Buxó; Id. de la moqueguana, Dr. Julio Jaimes; Escribano y alguacil, Dr. Benito Neto".

[11]

LA RIVA, Pedro Manuel. *Atomos*. Lima, Imprenta La Industria, 1902. 35 p.

[12]

LARRIVA DE LLONA, Lastenia. *Fe, patria y hogar. Colección de poesías de...* Lima, Librería e Imprenta Gil, 1902. XLIII-330 p. Poesías escritas entre 1887 y 1901.

Incluye "Cartas y juicios críticos" (pp. VII-XLIII) de Menéndez y Pelayo, N. Bolet Peraza, La baronesa de Wilson, N. A. González, Manuel (arzobispo de Lima), José A. Roca, Fr. Francisco Blanco García, José Santos Chocano, Benigno Cáceres, y Ernesto G. Boza.

[13]

MÁRQUEZ, José Arnaldo. *Prosa y versos. 4ª entrega. Recuerdos de viajes*. Lima, Tipografía Italiana, 1902. pp. 147-194. Incluye poesías entre las pp. 147-153.

[14]

1903

CORPANCHO, Teobaldo Elías. *La odisea de Grau; canto épico. 2ª ed. corr.* Lima, Imp. y Lit. G. Clauss & Ca., 1903. 9 p.

[15]

GOICOCHEA, César. *Recuerdos; poema lírico* (*). Lima, 1903.

[16]

TORRES, Celso Víctor. *Nueva colección de yaravíes*. Lima, Imprenta y Librería de Carlos Prince, 1903. 56 p.

[17]

ZEGARRA BALLÓN, Edilberto. *Espontáneas*. Lima, Imprenta del Estado, 1903. XIII-339 p. "Carta-prólogo" por Carlos G. Amézcaga: pp. [V]-XIII.

[18]

----- *Poemas*. Lima, Imprenta del Estado, 1903. 162 p.

Contiene: Celia, poema en siete cantos.— Amor y poesía, poema en un canto.— Vibraciones psíquicas, poema en tres cantos.— Ante-scriptum, [por] J. Ignacio Gamio.— Bibliografía [reseña a "Vibraciones psíquicas" en] *Los Andes*, de Lima.— Vibraciones psíquicas, [por] Manuel C. Bonilla.

[19]

1904

ALZAMORA, Elías. *Mariacha; composición leída en el teatro Olimpo de Lima* (°). 4ª ed. Barranco, "Monitor Popular", 1904. 8 p.

[20]

CHOCANO, José Santos. *Los cantos del Pacífico; poesías selectas* (°). París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1904. 241 p.

Contiene: Iras santas.— Poesías americanas (1893-1895).— En la aldea.— Poesías americanas (Chorrillos-Estío y otoño de 1893).— Azahares.— Notas líricas (1896) y Selva virgen.— Poemas y poesías (1892-1900).— Postdata.

[21]

----- *Poesías* (°). Bogotá, 1904.

[22]

GARAYCOCHEA, Miguel Wenceslao. *Poesías del doctor...* Lima, Imprenta Nacional de F. Barrionuevo, 1904. 152 p. "Prólogo" por Manuel G[onzález] Prada. "Prologuito" por Ricardo Palma.

[23]

GOICOCHEA, César. *Al galope. Del mar a los Andes. Canto primero de un poema peruano*. Lima, Imprenta Nacional de Barriónuevo Hnos., 1904. 15 p.

[24]

----- *En la cima. Los hijos del sol; canto segundo de un poema peruano* (°). Lima, Imprenta Nacional de F. Barrionuevo, 1904. 18 p.

[25]

SÁNCHEZ GUTIÉRREZ, Carlos. *Arpegios; poesías*. Lima, 1904.

[26]

1905

CISNEROS, Luis Benjamín. *Elegía a la muerte del rey don Alfonso XII. Con motivo de las exequias celebradas en Lima*. [2ª ed.] Lima, Imprenta Carlos F. Southwell, 1905. 9 p.

"Escrita con motivo de las exequias celebradas en Lima. . . Premiada en los Juegos Florales de La Habana de 1886".

[27]

CORPANCHO, Teobaldo Elías. *Canto a España*. 2ª ed. Lima, Imprenta La Industria, 1905. 19 p.

"Que mereció el premio acordado a la *Poesía* en el Concurso Literario celebrado para conmemorar el 28 de julio de 1897". Incluye el veredicto del jurado, conformado por Francisco García Calderón, Ricardo Palma, Ricardo Rossel, Ricardo Heredia y Emilio Gutiérrez de Quintanilla. Además, "Juicio crítico" por Gaspar Núñez de Arce.

[28]

LOAYZA, Francisco A[rístides]. *Rebeldías; versos*(*). Lima, 1905.

[29]

NAVARRO NEYRA, Luis. *Ritmos. Prólogo de Manuel G[onzález] Prada*. Lima, Imprenta de "La Revista", 1905. XX-78 p.

[30]

PACHECO ANDÍA, Trinidad. *A la Inmaculada Concepción, con motivo del Lº aniversario de la proclamación de dogma tan consolador*(*). Arequipa, 1905. 6p.

[31]

QUÍMPER REQUENA, José. *Poemas cortos*. Lima, Tipografía de El Lucero, 1905. 76 p.

[32]

1906

CHOCANO, José Santos. *Alma América; poemas indo-españoles*. Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1906. XXII-346 p. *Contiene*: [Carta de] M. Menéndez y Pelayo.— Vocabulario.— Prólogo, [por] Miguel de Unamuno.— "Preludio" [poesía por] Rubén Darío.

[33]

LLONA, Rosa Mercedes. *Poesías*(*). Lima, Lib. e Imp. de A. Granda, 1906. 142 p.

Contiene: Páginas de colegiala.— Violetas del alma.— Un año de neurosis.

POLAR, Jorge. *Estrofas de un poema*(^o). Lima, 1906. 9 p. [35]

1907

HERRERA, Alejandro N. *Poema a Espinar* (^o). Lima, Imp. de El Bien Social, 1907. 19 p. [36]

LARRIVA DE LLONA, Lastenia. *Hasta el cielo. En la muerte de mi esposo, Numa P. Llona*(^o). Guayaquil, 1907. [37]

LORA Y LORA, José [Eufemio]. *Anunciación (Poesías). Carta-prefacio de Vargas Vila. Noticia por V. García Calderón*. París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, [1907]. 127 p. *Contiene:* Carta-prefacio, [por] Vargas Vila.— Nota póstuma, [por] José Santos Chocano.— José Lora, poeta, [por] Ventura García Calderón.— Asunción, [por] V. G. C.— Anunciación.— Pleitos.— Prematura tristitia.— Trípticos.— El pasado.— Matices.— Trípticos holandeses. [38]

VARELA, Edgardo. *Noctámbulos; poesías*. Lima, Tip. de "El Perú", 1907. 173 p. [38a]

1908

CHOCANO, José Santos. *Alma América; poemas indo-españoles*. [2^a ed.] París-México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1908. XII-298 p. Incluye "Preludio", poesía, por Rubén Darío: pp. [IX]-X. [39]

———. *El Dorado; epopeya salvaje. Fragmentos de un libro en preparación*(^o). Santiago de Cuba, Beltrán, 1908. [40]

———. *Fiat lux (Poemas varios)*. Madrid, Librería de Pueyo, 1908. 200 p. *Contiene:* Prólogo que es a la par alegato y disculpa, [por] Andrés González-Blanco.— Poemas clásicos.— Poemas románticos.— Poemas modernistas. [41]

———. *Fiat lux! (Poemas varios)*(^o). [2a ed.] París, Sociedad de ediciones literarias y artísticas, Librería de Paul Ollendorff, [1908]. XCIII-198 p. UNMSM

MORE, Federico. *Miosotis; poesías*(°). Arequipa, 1908. [42]

[43]

1909

GÁLVEZ, José. *Bajo la luna (Poesías). Prólogo de José de la Riva-Agüero*. París, Garnier Hermanos, Libreros-Editores, [1909]. XVI-233 p. "Preludio lírico" por Oscar Miró-Quesada: pp. [XVI]-XVIII.

Contiene: Bajo la luna.— Poemas y fragmentos.— De mi vieja casa.— Cuadros de ensueños y tristezas.— Himnos y canciones. [44]

G[ONZÁLEZ] PRADA, Manuel. *Minúsculas. 2ª ed.* Lima, Tipografía de "El Lucero", 1909. 102 p.

[45]

[GONZÁLEZ PRADA Manuel]. *Presbiterianas*. Lima, Imprenta "El Olimpo", 1909. 56 p.

[46]

MORALES, Augusto Renato. *Cirrus; poesías. Prólogo de Francisco Mostajo*. Arequipa, Tip. Quiroz, 1909. 43 p.

[47]

1910

BUSTAMANTE Y BALLIVÍAN, Enrique. *Elogios: poemas paganos y místicos por...* Lima, Impreso en los talleres tipográficos de La Revista, MCMX. 88 pp.

Contiene: Elogian la raza.— Elogian el alma, la carne, la virginidad y la lujuria.— Elogian al as de oros, a Cristo, a Silva, a Mürger y al Quijote.

[48]

CHOCANO, José Santos. *Poesías completas. Iras santas. En la aldea. Azahares. Selva virgen. Poemas*. Barcelona, Casa Editorial Maucci, 1910? 2 t. 254; 254 p. "Prólogo" por Manuel González Prada: pp. [5]-14.

[49]

FERRARI, Pietro. *Rime e ritmi*. Lima, Tipografía "La Libertad", MCMX. 115 p.

Contiene: Parte primera: Giovinezza.— Parte seconta: Virilitá.— Versioni da o Spagnuolo.

En la sección "Versioni da o Spagnuolo" traduce las siguientes poesías: "La nube" de Manuel González Prada (p. 99); "Dammi la lira" de Numa Pompilio Llona (pp. 101-102); "Ritmi" de Manuel González Prada (p. 103); "Dinanzi a la vita" de Juan Julián Lastra (p. 105); y "Rondello" de Manuel González Prada (p. 107).

[50]

LOAYZA, Luis Aurelio. *Piltrafas, cosas de mi tierra*(°). Lima, Librería francesa científica Galland E. Rosay, 1910. VII-109 p.

Antes del título: Romances.

Incluye, como prólogo, "Entrada de pueblo" por El Tunante (seud. de Abelardo Gamarra).

[51]

LOPEZ LOAYZA, Fernando. *Idealidades artísticas*. Iquique, Imprenta, Litografía y Fábrica de Sobres "La Académica", 1910. XX-145 p. "Prólogo" por Alberto Brandan: pp. [V]-XV.

[52]

NAVARRO NEYRA, Luis. *Ritmos. Prólogo de Manuel G[onzález] Prada. Otros juicios de García Calderón, Yerovi, Cisneros, Izcue y otros. Segunda edición*. Huaraz, Imprenta Ancash, 1910. 168-XXXII p.

En la sección "Apéndice" (pp. I-XXIII), se incluyen los juicios de Francisco García Calderón, Leonidas N. Yerovi, Luis Fernán Cisneros y una "Carta" de J.A. de Izcue.

Contiene: Ritmos.— Salmos.— Apéndice.

[53]

SASSONE, Felipe. *Rimas de sensualidad y de ensueño. Prólogo de Francisco Villaespesa*(°). Madrid, Librería de Pueyo, 1910. 179 p.

[54]

1911

ALAYZA PAZ-SOLDÁN, Luis. *La sed eterna*. Lima, Impreso en los talleres tipográficos de "La Revista", MCMXI. 136 p.

Contiene: Opalos.— La sed eterna.— Salmos.— Hacia Citeres.

[55]

CISNEROS, Luis Fernán. *Elegía a la muerte de Jorge Chávez*. Lima, Imp. Concepción, 1911. X-12 p.

Incluye "La elegía triunfal" por F. Larrañaga (pp. V-VII); y De "Aurora amor" [poesía] por Luis B. Cisneros (p. IX).

[56]

EGUREN, José María. *Simbólicas*. Lima, Tipografía "La Revista", MCMXI. 56 p.

[57]

ESPINOSA SALDAÑA, Adán (Juan del Carpio). *Versos a Iris*. [Lima], "La Opinión Nacional", [1911]. XVIII-164 p. "Prólogo" por Raimundo Morales de la Torre: pp. [VII]-XIV. "Preludio" por José Gálvez; pp. [XV]-XVIII.

Juan del Carpio es el seudónimo que usó el autor.

[58]

G[ONZÁLEZ] PRADA, Manuel. *Exóticas*. Lima, Tipografía de "El Luce-ro", 1911. 164-IV p.

Contiene: Primera parte (En rima).— Segunda parte (Sin rima).— Ritmos continuos y proporcionales.— Notas.— Erratas.

[59]

IZCUE, José Augusto de. *Caridad y fe; oda(°)*. Lima, Empresa Tip. "Unión", 1911. 18 p.

[60]

PALMA, Ricardo. *Poesías completas*. Barcelona-Buenos Aires, Casa Editorial Maucci, 1911. 317 p.

Contiene: A guisa de proemio.— Juvenilia (1850 a 1860).— Armonías (1861 a 1870).— Pasionarias (1865 a 1870).— Traducciones.— Verbos y gerundios (1870 a 1878).— Nieblas (1880 a 1906).

[61]

RUBIO, David. *Cantos de mi juventud (Poesías)*. Prólogo del p. P. M. Vélez sobre el clasicismo. Lima, Imp. E. Moreno, [1911]. LXIV-128 p.

[62]

[SANDOVAL, Manuel Ignacio]. *La patria y los partidos (de actualidad)*. Lima, Imprenta y Librería "Iris", 1911. [16] p.

Incluye "Al 28 de julio (improvisación)" firmado: "Lima, enero de 1912": p. [15].

[63]

URETA, Alberto J. *Rumor de almas (Versos)*. Lima, Talleres tipográficos de "La Revista", MCMXI. 121 p. "Prólogo" por Raimundo Morales de la Torre: pp. [15]-19. "Pórtico" por José Gálvez: pp. [19]-25.

Contiene: Flores de saudade.— Gris de invierno.— Baladas románticas.— Horas de sol.— Canciones ingenuas.— Aromas de otoño.— Medioeval.

[64]

1912

BARRETO, Federico. *Algo mío; versos escritos en Tacna. Prólogo de Víctor G. Mantilla*. Lima, Tip. La Voce d'Italia, 1912. XV-106 p.

[65]

CISNEROS, Luis Benjamín. *De libres alas; poesías completas. Primera y póstuma edición*. Lima, Librería Francesa y Casa Editora E. Rosay, [1912]. 212 p.

Contiene: El poeta, su vida, su obra y su coronación.— De libres alas.— Aurora amor.

[66]

CHOCANO, José Santos. *Poemas escogidos*. París-México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1912. 237 p.

Contiene: De Alma América.— De Arte vida.— De Prosas líricas.— De Estampas newyorkinas.— De Nocturnos.— De El Dorado (epopeya salvaje en preparación).

[67]

GÁLVEZ, José. *Jardín cerrado (Poemas y canciones). Prólogo de Ventura García Calderón*. París, Casa Editorial Garnier Hermanos, [1912]. XX-146 p.

Contiene: Fragmento del discurso del Mantenedor de los Juegos Florales, en Lima, doctor Raimundo Morales de la Torre.— Canto a España.— Reino interior.— Palabras líricas.— Sonatas galantes.— Ideales de primavera.— A los obreros.— Tardes floridas.— Envío.

[68]

HERRERA, Alejandro N. *Nenúfares (Libro de versos)*. Lima, Lit. Tip. Nacional Pedro Berrio, 1912. 117 p.

Contiene: Prólogo, [por] Raimundo Morales de la Torre.— Al margen del libro de Alejandro N. Herrera, [por] Federico Guillermo More.

[69]

PALMA, Ricardo. *Armonías; libro de un desterrado*. (3ª ed.) París-México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1912. 264 p.

Contiene: Don Ricardo Palma, [por] J.M. Torres Caicedo.— Armonías.— Cantarcillos.

(Existe una edición de este libro, publicada en Buenos Aires por la editorial Claridad, sin fecha, y que consta de 78 páginas. No incluye el total de las poesías de las ediciones conocidas).

[70]

ULLOA, Luis. *Tres cantos de la juventud (1889-1891)*. Lima, Tip. La Voce d'Italia, 1912. 15 p.

[71]

VILLARÁN, Acisclo. *Los versos del padre Chueca*(°). Lima, 1912.

[72]

1913

AGUIRRE MORALES, Augusto. *Devocionario; oraciones, saudades i homilias, que escribió don Augusto Aguirre Morales i cuya loa dice don Federico More*(°). [Arequipa, M. Morales y Cía., 1913]. xc p. "Prólogo" por Federico More.

[73]

FORGA, Carlos. *A la veneranda memoria de Julia Sélinger vda. de Forga, fallecida el 29 de abril de 1913, dedica estos versos su inconsolable hijo. . . Arequipa, julio de 1913. 2ª ed.* Lima, Litografía y tip. Carlos Fabbri, 1913. 34 p.

[74]

LLONA, Rosa Mercedes. *Espontáneas; poesías de. . . Libro IV*. Lima, Librería, Imprenta y Encuadernación del Correo, Orellana y Cía., 1913. 23 p.

Incluye "Juicio crítico" por Abraham J. del Rosso: p. [3].

[75]

MOREYRA Y RIGLOS, Francisco. *Recuerdos poéticos*. Lima, Imp. "La Equitativa", 1913. 206 p.

Contiene: Religiosas.— Patrióticas.— Líricas.— Galantes.— Bucólicas.— Morales.— Elegíacas.— Diversas.

[76]

RUBIO, David. *Remanso; poesías*. Lima, Imp. N. Torres Z., 1913. 176 p.

[77]

1914

CHOCANO, José Santos. *Puerto Rico lírico y otros poemas*(°). San Juan de Puerto Rico, Editado por la Compañía Editorial Antillana, [1914]. XVI-142 p.

Contiene: "El poeta de América", [por] Luis Llorens Torres.— I. Puerto Rico lírico.— II. "El Dorado", epopeya salvaje.— III. Arte y vida.— IV. Estampas neoyorkinas.

[78]

PACHECO ANDÍA, Trinidad. *Challcuchima; poema épico con invocación y tres cantos, por. . . Arequipa, Tip. Cáceres, 1914. 18 p.*

[79]

Yaravies de Melgar. Arequipa, Tip. y Encuadernación Medina, 1914.
31 p.
Incluye 29 yaravies.

[80]

ZERHALVA, seud. *Candideces (En un baile de año nuevo)*. Iquitos,
Tip. de "El Comercio", 1914. 25-[2] p.

[81]

1915

BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique. *Arias de silencio. Poemas por...*
[Lima, 1915]. 88 p.

Contiene: Rumbo.— Arias de silencio.— Baladas crepusculares.

[82]

GIBSON [MOLLER], Percy. *Evangelio democrático; poesía(°)*. Are-
quipa, 1915.

[83]

PALMA, Ricardo. *Poesías completas(°)*. [2 ed.] Barcelona, Casa Edi-
torial Maucci, 1915.

[84]

1916

CHIRINOS, J. Abraham. *Canto al dos de mayo, en la solemnización
nacional del cincuentenario de la gloriosa efeméride*. Arequipa,
Tip. Cáceres, 1916. 17 p.

[85]

———. *Canto épico. Al centenario del nacimiento del magno hé-
roe de Arica, coronel Francisco Bolognesi (noviembre 4 de
1916)*. Arequipa, Tip. Franklin, 1916. 34 p.

[86]

EGUREN, José María. *La canción de las figuras*. Lima, Tipografía
y Encuadernación de la Penitenciaría, MCMXVI. 72 p.

Incluye "Ensayo sobre José María Eguren" por Enrique A. Ca-
rillo: pp. 7-20.

[87]

FERREYROS, Manuel Bartolomé. *Apuntes biográficos y poesías*. Lima,
Sanmarti y Cía. Imprenta y Librería de San Pedro, 1916. 73
p. Poesías: pp. 9-49.

[88]

GIBSON [MOLLER], Percy. *Jornada heroica. Trompetería en tono ma-
yor al 2 de mayo*. Arequipa, Tipografía Quiroz Hermanos,
MCMXVI.

Contiene: Jornada heroica; epopeya lírica.— Loa del amante, poeta y héroe Mariano Melgar.

[89]

HIDALGO, Alberto. *Arenga lírica al Emperador de Alemania. Otros poemas*(°). Arequipa, Tip. Quiroz Hnos., 1916. XLVI-40 p.

[90]

VELARDE, José. *Fray Juan; poema*(°). Arequipa, Tipografía Franklin, 1916. 24 p.

[90a]

1917

BERNINSONE, Luis. *Walpúrgicas*. Lima, Tipografía y Encuadernación de la Penitenciaría, 1917. XIII-106 p. "Broquel" de Ernesto More: p. XIII.

[91]

CORVACHO, José. *Versos de soldado*(°). Lima, Imp. J.I. Williams, 1917. 202 p.

[92]

CHIRINOS, J. Abraham. *El poema del mar; épico-lírico*. Arequipa, Tipografía Franklin, 1917. 37 p.

[93]

HIDALGO, Alberto. *Panoplia lírica. Pórtico de Luis Fernán Cisneros. Estudio crítico de Abraham Valdelomar*. Lima, Imprenta Víctor Fajardo III, 1917. XLIV-186 p. "Pórtico": pp. [IX]-XII. "Exégesis estética" por Abraham Valdelomar: pp. [XIII]-XLIV. "Colofón" por Juan Parra del Riego: p. 181.

Contiene: La religión del yo.— De tierras adentro.— Del amor y de la galantería.— Visiones de la Sierra.— Plus ultra.— Acuarelas.— Elogios.— Notas marginales.

En la sección "Notas marginales" (pp. 169-177) registra juicios críticos y poesías dedicadas al autor: Manuel González Prada, Manuel Ugarte, Casto Rojas, Alberto Guillén Amat, Luis Varela Orbegoso, Juan Bautista de Lavalle, José Gálvez, Miguel A. Urquieta, Abraham Valdelomar, Glicerio Tassara, José M. Eguren, Alberto J. Ureta, Augusto Aguirre Morales y Ezequiel Balarezo Pinillos.

[94]

MENDOZA, Ricardo I. *Un manojo de sus poesías. Recopiladas por sus hijos, para ofrecérselas en homenaje de afecto y respeto en el día de su cumpleaños. Octubre 22 de 1917*. Piura, Librería e Imp. Ramos, [1917]. 62 p.
Poesías escritas entre 1885 y 1917.

SASSONE, Felipe. *La canción del bohemio y otros poemas*. Madrid, V.H. de Sanz Calleja, Editores, [1917]. XIX-179 p.

Contiene: Prólogo.— Las canciones.— Retratos.— Sonetos arbitrarios y sonetos vulgares.— Sonetos a López Silva.— Soneto italiano.— Varia.— Breve historia de amor.

[96]

URETA, Alberto J. *El dolor pensativo (Poemas.)* Lima, Sanmarti y Cía., 1917. 136 p. "Prólogo" por Víctor Andrés Belaúnde: pp. [11]-27. "Colofón" por Julio A. Hernández.

Contiene: I. La tristeza sonriente.— II. La tristeza cotidiana.— III. La tristeza humilde.— V. La tristeza mística.— Notas marginales.

En la sección "Notas marginales" (pp. 123-128) registra juicios sobre el autor: Riva-Agüero, Clemente Palma, Ventura García Calderón, Felipe Barreda y Laos, Leonidas N. Yerovi, Alberto Ulloa Sotomayor, Luis Alayza y Paz-Soldán, Alberto Hidalgo, Raimundo Morales de la Torre, y Federico Guillermo More.

[97]

VILLARÁN, Acisclo. *Retratos a pluma*(°). Lima, 1917.

[98]

———. *Sal y pimienta; epigramas*. Lima, Imp. C.F. Southwell, 1917. 43 p.

[99]

1918

ABRIL DE VIVERO, Pablo. *Las alas rotas*. Lima, Imprenta del Estado Mayor General del Ejército, 1918. XII-105 p. "Prólogo" por Alberto Ureta: pp. [I]-VIII. "Pórtico" por Jorge Hübner Bezanilla: pp. [IX]-XII.

Contiene: I. Las alas rotas.— II. Del amor que se fue.— III. Los crepúsculos del amor.— IV. Madrigal.— V. Elegía ingenua.— VI. Flores de imposible.— VII. Exaltaciones galantes.— VIII. La canción inútil.— IX. Futura.

[100]

GUILLEN, Alberto. *Prometeo. Pórtico de Alberto Hidalgo. Elogio de Miguel A. Urquieta*. Arequipa, Tip. Quiroz Perea, 1918. XXIV-132 p.

[101]

HIDALGO, Alberto. *Las voces de colores*. Arequipa, Talleres tipográficos de Armando Quiroz Perea, 1918. 255 p.

Contiene: Musa.— Engarces.— Las fuerzas de la vida.— Las cuatro lámparas.— Estados de alma.— Oleografías.— Uno mismo.— Tríptico andino.— Aguafuertes.— Salidas de tono.

Incluye "Apéndice: Fragmentos de cartas, notas y juicios sobre *Panoplia lírica y Hombres y bestias*". (Los autores son: Gabriela Mistral, Rufino Blanco Fombona, Francisco García Calderón, Medardo Angel Silva, Enrique González Martínez, Abelardo Gamarra, Emilio Romero, y Víctor E. Morante).

[102]

MORE, Ernesto. *Hesperos y "El día de los búhos", con música de Gonzalo More*. [Lima, "El Universo"], MCMXVIII. XX-103 p. *Contiene*: Prólogo.— Los campos.— El día de los búhos. Música de Gonzalo More [Incluye partituras en las pp. 62-63 y 67-68].— Eslabón.— Lardas.— Epifonema.

[103]

PANTIGOZO, Alfonso. *Espigas de Ruth; colección de poesías y artículos literarios*. Lima, Tip. Rosthomis, 1918. 169 p.

[104]

PITA, Arístides. *Poesías*(°). Chiclayo, Imprenta "El Bien Agrícola", 1918. [78] p.

[105]

RUZO, Daniel. *Así ha cantado la naturaleza; (poema)*(°). Lima, Imp. "La Opinión Nacional", 1918. 73 p. "Prólogo" por Clemente Palma.

[106]

VALLEJO, César A. *Los heraldos negros (Poemas)*. Lima, 1918. 153 p. Incluye una "[Fe de] erratas". *Contiene*: Los heraldos negros.— Plafones ágiles.— Buzos.— De la tierra.— Nostalgias imperiales.— Truenos.— Canciones de hogar.

[107]

ZANATTA, Luis. *Sueños de pubertad; poesías*(°). Lima, Imp. peruana de E. Z. Casanova, 1918. 285 p.

[108]

1919

BOISSET, Felipe M. *¡Libertad! (Poema biológico-socialista). Dedicado al pueblo de la gran patria humana*. Lima, Casa Editora: Empresa Tip. "Unión", A. Giaccone & Co., 1919. 28 p.

[109]

CABALLERO DEL VALLE, D.P. *En los pasos al Calvario*. Lima, Imprenta J.A. Granda, 1919. 10 p.

[110]

ESPINOSA, Eloi B. *Fogatas*. Casa Editora: Empresa Tip. "Unión" A. Giaccone & Co., [1919]. 89 p.

En la portada figura erróneamente como año de edición 1918.
 Contiene: Prefacio.— La infancia.— Llamaradas.— Necrópolis.—
 Mirtos.— Sonetos.— Canciones.

[111]

FERRARI, Pietro. *Polimetro (Con prefazione di Leone Tomaselli)*. Lima, Tip. "El Lucero", MCMXIX. 147-[9]-IV p.

Contiene: Al letoré, (sic) por Leone Tomaselli.— Le poesie de l'amore.— Il pescatore.— Fantasie barbare.— Miscelanee.— Da Manuel González Prada (Traduzioni).

De la poesía traducida de Manuel González Prada incluye: Beni e mali.— Parte chiuse.— Triolet.— La primavera.— Ritmo sognato.— La nevicata.— Triolet.— L'ultimo grido.— Visita notturna.— Cosmopolitismo.— Epigrammi.— In un museo.— Triolet.— Notturmo.— Accordi.— Note. Véase, además, facsímil de la poesía "Bienes y males": p. [135].

[112]

HIDALGO, Alberto. *Joyería (Poemas escogidos)*. Buenos Aires, "Virtus", MCMXIX. 133 p.

Contiene: *Panoplia lírica* (1915-1917): La religión del yo.— De tierras adentro.— Del amor y la galantería.— *Las voces de colores* (1918): Engarces.— Poemas épicos.— Las cuatro lámparas.— Estados de alma.— Oleografías.— Cromos andinos.— *La sombra de Hércules* (1919) Inédito.

[113]

LA VALLIERE, Luisa de. *El libro del camino; poemas que escribió...* Cuyo introito dice: Ernesto More, i la portada César A. Rodríguez. Lima, Emp. Tip. "Unión", 1919. 85 p. "Portada" [poesía] por César A. Rodríguez: pp. 15-19.

Incluye además prosa poética.

Luisa de La Vallière es el seudónimo de *Eva Morales*.

[114]

TULIO ANÍBAL. *Iris; poemas, poesías y trozos patriótico-religiosos*. Callao, Tip. "Lux", 1919. 104 p.

Tulio Anibal es seudónimo de *Misael Rivera*.

[115]

1920

BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique. *Autóctonas (Odas americanas)*. La Paz, Arnó Hermanos, 1920. 165 p.

[116]

CORVACHO, José. *Versos de soldado*(*). [2 ed.] Lima, Emp. Tip. "Unión", 1920. [IX]-XXII p.

"Edición oficial (aumentada)".

[117]

- CHOCANO, José Santos. *Poesías selectas. Selección por Ventura García Calderón*(°). París. Excelsior, 1920? [118]
- GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Cantilenas. Preludio de Carol Bérard. Viñetas de Juan García Calderón. Retrato del autor por Foujita*. París, Ediciones "América Latina", MCMXX. 191 p. Incluye poesía y prosa. [119]
- GUILLÉN, Alberto. *Deucalión*. Lima, Librería Francesa E. Rosay, (Editor), 1920. XXVIII-234 p. "Atrio" por Abraham Valdelomar: pp. VII-XII. "Advertencia" por Luis E. Valcárcel: pp. XIII-XX. "Epílogo" por Luis Velazco Aragón: pp. 201-207. "Colofón" por Guillermo Luna Cartland. En el "Apéndice" incluye juicios sobre el autor: Ventura García Calderón, Gabriela Mistral, José M. Eguren, *El Heraldo* (diario de Arequipa), Federico More, Carmen Rosa Rivadeneira, Miguel Angel Urquieta, Raúl Porras Barrenechea, Alberto Hidalgo, Luisa de La Vallière, Luis E. Valcárcel, Jorge Polar, Percy Gibson, Francisco Mostajo, Luis Alberto Sánchez, y Medardo Angel Silva. [120]
- HERNÁNDEZ, César. *Mis versos*. Lima, Imp. "Artística", 1920. 105 p. [121]
- MAC LEAN Y ESTENÓS, Roberto. *El alma errante*. Lima, Editorial Lux, 1920? 137 p. *Contiene*: Preludio.— Primavera.— Verano.— Otoño.— Invierno.— Arpegios finales. [122]
- OPOE, Misael D. *Fábulas por...* Lima, Tip. y Fábrica de Sellos, M.E. Terrones & Co., 1920. 39 p. [123]
- RUZO, Daniel. *Así ha cantado la naturaleza. Paisaje de estas tierras. MCMXVIII-MCMXIX*. [2ª ed.] Lima, Sanmarti y Cía., 1920. XIV-163 p. "Prólogo" por Javier Prado: pp. VII-XIV. *Contiene*: Así ha cantado la naturaleza.— Alboradas.— Paisajes de sol.— Crepúsculos.— Nocturnos.— Marinas.— Conclusión. [124]
- URETA, Alberto. *Florilegio. Selección de Roberto Brenes Mesén*(°). San José de Costa Rica, García Monge y Cía., Editores, El Convivio, 1920. 54 p. [125]

EN ESTE NÚMERO

Los tres poetas peruanos que colaboran en este número llevan años sin publicar libro. *Cantos*, el último de FRANCISCO BENDEZÚ, apareció en 1971. Desde entonces, y pese a las merecidas celebraciones que ese poemario recibió, no ha vuelto a dar ningún otro a la luz. Bendezú tiene, sin embargo, siete conjuntos orgánicos de poemas listos para la imprenta. Uno de ellos es *Combo blues*, que damos a conocer en parte. PABLO GUEVARA no publica desde 1972, año de su *Hotel del Cusco y otras provincias del Perú*. Poeta dedicado desde hace mucho al cine, casi no ha colaborado —al revés que Bendezú— en revistas literarias en los últimos tiempos, aunque tiene dos libros inéditos: *Diente(s) de ajo*, reunión de vastos poemas cuya simplicidad aparente oculta el largo trabajo del que son resultado, y *Mentadas de madre*. Miembro, como Bendezú, de la llamada generación del 50, Guevara fue uno de los escasísimos autores (si no el único) a que se acercaron los iconoclastas movimientos poéticos del 70. Más joven que los anteriores, OSCAR VALDIVIA pasó también años en silencio, luego de publicar *Gracias por gracias* (Lima, 1970). Ahora acaba de reaparecer con dos libros simultáneos: *Laberinto para ciegos* y *El amor que recogimos*, con los que marca su retorno no sólo a la letra impresa, sino al país del que estuvo prolongadamente ausente. Ha vuelto para residir en su tierra otra vez: Arequipa.

A DAVID HUERTA se le ubica entre los primeros poetas jóvenes de México. Habitante de un medio editorial más propicio, Huerta mantiene una producción editada continua: *El jardín de la luz* (UNAM, 1972), *Cuaderno de noviembre* (Era, 1976), *Versión* (Fondo de Cultura Económica, 1978), *El espejo del cuerpo* (UNAM, 1980) son, hasta la fecha, sus libros de poemas. Recientemente obtuvo la beca Guggenheim.

Fundadora y directora de la revista *Zona de carga y descarga*, narradora y poeta. ROSARIO FERRÉ es una escritora notable en un país donde no son precisamente raras las buenas escritoras. Su libro más reciente —*La muñeca menor*— apareció en su patria, Puerto Rico, el año pasado. Antes había publicado *Papeles de Pandora* en México (Joaquín Mortiz, 1976). Tiene por entrar en prensa un volumen de poemas y otro de cuentos para niños.

Tras varios años en Europa, EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA regresó al Perú con un nuevo libro de cuentos —todavía sin título— al que pertenece el que aquí incluimos. En España publicó un tomo sobre brujería y curanderos en el norte peruano: *Habla, San Pedro: llama a los brujos!* (Barcelona, Ed. Vergara, 1979).

El texto de ITALO CALVINO apareció en *Corriere della sera* el 25 de junio de 1974 y es la primera vez que se publica en castellano. De CARLOS CALDERÓN FAJARDO, su traductor, se dio a la luz este año en Lima la novela que obtuvo el Premio Unanue en 1979: *La colina de los árboles*.

LUIS JAIME CISNEROS prepara un trabajo sobre las letras durante la Colonia, para una "Nueva historia de la literatura peruana" que publicará el próximo año Mosca Azul Editores. Para este mismo sello hace también una antología de la literatura colonial.

MAGDA PORTAL —cuyo eufónico nombre fue alguna vez contrastado por César Vallejo con el suyo propio: "...en cambio el mío es áspero, ni siquiera valle: vallejo"— mantiene la intensa actividad que la ha distinguido siempre dentro de la cultura y la política. No hace mucho desempeñó interinamente la presidencia de la Asociación Nacional de Escritores y Artistas, cuya directiva integra. Meses atrás, Portal publicó un artículo sobre el hoy, entre nosotros, casi ignorado Remenyik, militante, como ella, en la vanguardia limeña de los años 20. El rescate de la revista cuya reproducción facsimilar se da con este número, es acompañado por el que de su compatriota húngaro hace LÁSZLO SCHOLZ. Scholz pasó seis meses en Lima recogiendo materiales para la antología del cuento peruano que tiene en prensa en Hungría. Es profesor del Departamento de Literatura Castellana de la Universidad de Budapest y autor de varios ensayos sobre autores latinoamericanos contemporáneos. (Un estudio suyo sobre Cortázar fue publicado por la Editorial Castañeda, en Buenos Aires). Utimamente trabajó en la biografía y la obra de Remenyik, cuyos libros en castellano tradujo al húngaro. Su versión fue publicada por la Editorial Magvető en 1979.

ALEXANDRA TOBOLSKA se formó en Suiza, Alemania, Francia y los Estados Unidos de Norteamérica. En Lima fundó y dirigió por muchos años una academia que fue la más impor-

tante impulsora de la danza moderna en el país. Es autora de notables trabajos de coreografía.

EFRAÍN KRISTAL se encuentra en la Universidad de Berkeley. Publicó el año pasado, en la revista *Imprevue* (1979 $\frac{1}{2}$) otra conversación con otro escritor peruano: Alfredo Bryce.

Dos nuevos colaboradores figuran esta vez en nuestra sección crítica de publicaciones: ALONSO CUETO, quien concluyó sus estudios de literatura en la Universidad Católica del Perú con una tesis sobre la obra poética de Westphalen y hace ahora un post-grado en Austin, y LUIS ANTONIO MEZA, compositor, crítico musical y periodista. Es curioso anotar que cuando Westphalen publicó su poemario inicial, Carlos Cueto fue uno de sus primeros comentaristas, y ahora, casi medio siglo después, su hijo Alonso publica uno de los primeros comentarios a la obra poética reunida del mismo autor. En cuanto a nuestros conocidos MIRKO LAUER y JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA, mientras el primero viajaba a conducir un equipo de trabajo sobre arte latinoamericano en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el segundo regresaba a Lima tras dos años en los que amplió sus investigaciones en torno de la obra de Lukács, en Budapest.

Las viñetas de este número se deben a JOSÉ MIGUEL TOLA, el único pintor joven con un alto número de menciones en la encuesta sobre preferencias en artes plásticas publicada en nuestro número anterior (5/6), donde figura, además, con una 'constelación cultural'. Tola realizó, en el último octubre, una excelente muestra de óleos sobre papel en la Galería 9 (Lima).

Sobre CECILIA BUSTAMANTE, JULIO ORTEGA, LUIS LOAYZA y MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA hay información en nuestros números anteriores.

CADA MES.....

¡UN NUEVO MILLONARIO!

Comprando los billetes de los
Sorteos mensuales del

**RAMO DE LOTERIAS
DE LIMA Y CALLAO**

hace Ud. una obra de bien,
y tiene la oportunidad de hacerse...

¡MILLONARIO!

PRESTIGIO

CONFIANZA

SEGURIDAD

UNMSM



En el mundo entero,
más gente confía en
Llantas Goodyear
que en las de
cualquier
otra
marca

GOODYEAR

UNMSM

**GALERIA
IVONNE
BRICEÑO**



RAYMUNDO MORALES DE LA TORRE 132 TEL. 416720
(CDRA. 36 DE LA AV. AREQUIPA) SAN ISIDRO LIMA 27 - PERU



GALERIA FORUM

Av. Larco 1150 - Sótano - Miraflores

En el primer trimestre de 1981 abrimos con una muestra de óleos de Alejandro Alayza (Sala I) y otra de grabados de Ernesto Deira (Sala II), ambas desde el 7 de enero. El 21 de enero inaugura Alberto Grieve una muestra de acrílicos y goaches, y el 4 de febrero presentamos la edición 1981 de la exhibición de Jóvenes Valores de la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica. Del 18 de febrero al 3 de marzo Forum descansa, y reabrimos el día 4 de marzo con una muestra de óleos de Alberto Dávila (Sala I) y otra de grabados de Maruja Hardey (Sala II).

UNMSM

mosca azul editores
&
ediciones treintaitrés

se complacen en anunciar su edición de

LA MULTITUD,
LA CIUDAD
Y EL CAMPO
de
JORGE BASADRE

pídalo en las mejores librerías

Al por mayor: La Paz 651, Lima, 18

UNMSM

socialismo y participación

12

EDITORIAL

ARTICULOS:

CARLOS GARCIA BEDOYA. Textos Inéditos

GABRIEL VALDES. *Algunas reflexiones sobre educación y desarrollo*

MANUEL MARI. *Nueva política tecnológica para el Perú*

HUGO NEIRA. *En torno a Octavio Paz*

ELMER ARCE. *Comunidades Campesinas y política del Estado: Década del 70*

LUIS PISCOYA. *La reforma educativa peruana: ¿teoría inédita?*

EDUARDO FERRERO. *El desarrollo del nuevo derecho del mar y las 200 millas*

FEDERICO LEON. *Una teoría psicológica sobre el comportamiento participatorio*

ARTE:

JULIO ORTEGA. *La narrativa hispanoamericana: para un modelo crítico*

JOSE ADOLPH. *Libertad y/o igualdad*

DOCUMENTOS:

Chile: Convergencia Socialista

CRONICA:

La presencia de Aricó en Lima

XIII Congreso Aprista

Seminario Nacional sobre Problemática Regional del Perú

Consulta Latinoamericana sobre Corporaciones

Transnacionales.

Seminario Taller sobre la transición hacia la autogestión en la industria como una estrategia para el cambio.

RESEÑAS

PUBLICACIONES RECIBIDAS

Pedidos y suscripciones: 6 de Agosto 425 – Jesús María
Teléfono 23-4425. Dirección Postal Apartado 1 Lima 4 Perú
Impresión: INDUSTRIALgráfica S.A. Lima 5

Galería de Arte

**Enrique
Camino
Brent**

Burgos 170 San Isidro

LIMA - PERU

REVISTA IBEROAMERICANA

ORGANO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Director-Editor: ALFREDO A. ROGGIANO

Secretario-Tesorero: BRUCE STIEHM

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

SUSCRIPCION ANUAL:

Países latinoamericanos: 20 dls.

Otros países: 25 dls.

Socios regulares: 30 dls.

Socios protectores: 35 dls.

Suscripciones y ventas: Gloria Jiménez Yamal

Canje: Lillian Seddon Lozano

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

UNMSM



Galería de arte Sol

Las Lilas 150 (Urb. San Eugenio) Lince
Teléfono 711029



GALERIA DE ARTE

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

UNMSM



**BANCO
CONTINENTAL**

SERVICIO
DE LA
CULTURA

GALERIA
DE
EXPOSICIONES

Jr. Tarata No. 210
Miraflores – Lima

Casa Tristán del Pozo
Arequipa

Casa de la Emancipación
Trujillo

UNMSM

EN LIBRERIAS



UN MUNDO PARA JULIUS

ALFREDO
BRYCE
ECHENIQUE

MOSCA AZUL EDITORES • FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR

Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.
UNMSM

VOLVO DEL PERU S.A.

**hace industria
para
transportar progreso**

VOLVO

UNMSM

QUEHACER

REVISTA DE LA REALIDAD NACIONAL - PROBLEMAS Y ALTERNATIVAS

una publicación de:

desco

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

la revista

de arte, ciencia y sociedad

Directores: Julio Cotler y
Luis Pásara

Suscripciones y correspondencia:
Pachacútec 1155, Lima 11

Para el extranjero:
Un año (4 números) US \$ 20

UNMSM



HORARIO DE VERANO

*El Banco de la Nación comunica
al público en general que su HORARIO
de atención durante los meses de ENERO, FEBRERO y MARZO
será el siguiente:*

LIMA Y PROVINCIAS
de LUNES a VIERNES de

8:30



11:30

Este HORARIO NO rige en las zonas que las disposiciones legales vigentes las exceptúan.

CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO
Y LA PARTICIPACION — CEDEP

UN LIBRO QUE NINGUN
MARXISTA DEBE DEJAR DE LEER

JOSE
MARIKO
Y
MARX
AMERICA
LATINA

UNA APASIONANTE RECONSTRUCCION DE LA
VISION DE MARX SOBRE NUESTRO CONTINENTE
A TRAVES DE UN RETORNO A LAS FUENTES



cedep
ediciones

PEDIDOS DIRECTOS:

6 de Agosto 425, Jesús María Telf. 23-4423
Apartado 11701, Lima 11

EN VENTA:

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

Impresión: INDUSTRIALgráfica S.A.

trampolín

revista supra-cosmopolita

aparecerá mensualmente en lima

colaboradores:

magda portal

serafín delmar

alejandro peralta

gamaliel churata

julian petrovick

administrador

jacinto baquerizo

suramérica - octubre 1926

escapate de colores

n o r a h b o r g e s

si alguna mujer tuviera que pasar a la historia, una de las primeras sería esta figura americana con mas perfiles de eternidad—sus dibujos primitivamente geniales han dado un salto desde los prerafaelistas rompiendo los pequeños mastiles que intentaban eruirse en todas las razas—y esta mujer suramericana nacida en el laberinto de buenos aires es nuestra—su espíritu viajó por europa en plena guerra ilustrando el nuevo pensamiento que brotaba de la tierra sembrada de destrucción.

ahí estan las primeras revistas revolucionarias de arte que salieron en francia, españa, con dibujos de la primera grabadora en madera del mundo civilizado que ha impuesto esta nueva fuerza al arte y sus discípulos son hoy los mejores cartelistas de su influencia en europa y américa—norah jugaba su nombre en todos los tableros del arte nuevo.

salvajemente simplista—poseedora de la mas fina sensibilidad moderna—una sola línea da la expresión matemática de un pensamiento, simplismo enloquecedor del cerebro, ahora el dibujo no es visual, como la poesía no es literatura.

para comprender una manifestación de arte nuevo se requiere una pureza de sentimiento y comprensión maxima, no se llora, ni se rie, se piensa, y con dolor del craneo.

todos los dibujos de norah borges publicados en «martin fierro» y «proa», de estética inconfundible, son metáforas donde se anuncia la vida y la alegría de esta viajadora.

un solo panorama de su arte no ha tenido expresión ajena, siempre ha sido norah borges como aquella madame laurencin.

el cartel indoespañol muestra pocos nombres femeninos de valor, en su carrousel dan vueltas norah borges, norah lange, maria rosa gonzalez, magda portal, ophelia calo berro, maria del mar, maria helida alvares blanco, las demas son de una vejez antidiluviana, pero aquí los ceneforos de norah borges son de alcance mundial y registran las últimas pulsaciones de américa.

para mi y para todos los que piensan junto con migo esta mujer representa la síntesis del cinema estético en la hora actual del dibujo, una sola onda de su arte tiene para envolver 3 veces la tierra como el cometa mas grande del sistema planetario

las muchachitas que dibuja norah son siempre ingenuas, con la ingenuidad de una flor en la mano, en cambio pone en la expresión de sus muchachos todo el cosmopolitismo de su alma, porque ella es así, cosmopolita como el viento.—s. d.

bazar de novedades

cinema de nuevas estéticas

revista oral

panorama

hélice

abanico

martin fierro

nuevos rumbos

ariel

puñados eléctricos que se escriben en el espacio vocean la aparición de 3 libros de poemas.

«radiogramas del pacífico». —serafín delmar

«el desfile de las miradas». —magda portal

«el lanzador de hondas». —j. moraga bustamante

noticias:

en bolivia después de 1926 años hay 3 poetas que piensan con la época.

anuncian a todo el mundo desde la torre eiffel que los poetas modernos son revolucionarios y aman a lenin y desde la libertad de new york recomiendan no leer a jaimé torres bodet—enrique gonzález martínez—alfonsina storni—eduardo barrios etc. etc. etc.—i a la juana de ibarbourou.

anuncios:

si lee usted «la hoguera» —no le haga caso.

los poetas de lima padecen de precocidad genial—qué risa! fracasados desde que nacen.

la última bomba que estalló en la cara de los americanos: «el derecho de matar» —pero en el Perú se quedaron lelos todos los invertidos que tienen la sensibilidad de vaselina.

atención!

los «poetas jóvenes» de lima se están robando las metáforas de pablo neruda—del mas fuerte poeta de chile. hasta cuando no hay cárceles para estos apaches?

la vanguardia con chocano? . . .

cuál vanguardia?— la limeña?

qué modositos los «vanguardistas» de «amauta» —se confunden con el paisaje de lima.

bibliografía

kyra-kyralina—panait istrati

tenía las carnes mordidas por la acidez de la miseria—vagabundo—la tierra era ancha—todas las actividades que no denigran al hombre: mozo de hotel, marinero, carretero, LADRON.

pero un día la lejana madre se le fué completamente y saltaron debajo de sus pies las lozas de la vida dejándole ver el huecc negro del vacío.

ESTE FUE EL UNICO DOLOR—después de todos los dolores de la ración de todos los días,

se cortó la garganta.

romain rolland le alcanzó vendas de resurrección—y RECIEN NACIO KYRA-KYRALINA, constatando que solo después de vivir todas las vidas se puede producir la obra definitiva.

“las tres tragedias del lampero alucinado”

de sigmon remeyiek

chocaron en su frente todos los ventarrones de américa—encendida en sus ojos sus lámparas agónicas, paseó por la miseria del mundo—derrepente. se encontró en el Perú—un día en un idioma sin gramática, tiró su dolor en un libro fantástico atrabiliario, genialmente humano—para hincar en las raíces de la humanidad—mis ojos se iluminaron en la fantasía roja de sus tragedias—donde la piedad es una vergüenza y solo la JUSTICIA tiene sus rieles de virtud.

así gran lampero alucinado, sus crímenes florecieron enormes lirios blancos de pureza—para las lágrimas congeladas en el corazón de dios.

se fué por el camino del mar—hijo del mundo—en la sentina de algún buque—palacio—alumbrando la miseria de los hombres acongojados de SOLEDAD y de fatiga.

UNMSM

p. m.

poema

vereda de la noche

allí

un hombre

volaron gritos de desmenusada miseria
que se enredaron a la luna que inútil
osaba romper la mañana

allí

un hombre

lejos de la tarde

tendida su vida en la vereda
brazos donde las nubes apoyaban la frente

otro grito

tan fuerte que rompió los muros
del tiempo
era el mismo que lloro en todas las noches
un llanto fúnebre de estrellas

pasó un pájaro rompiendo el alba
niño tímido que se escondía en las esquinas

paso una niña jugando la primavera en sus
mejillas

i el hombre abandonado cogio los hilos
de su tristeza para beber el frío de la niebla
i en una mirada desolada cortó el horizonte
amarillo donde se izaba el sol.

serafin delmar



sentiment (demi-arif)

nicht berühren N'y touchez pas
je vous en prie ma douce amie
prenez garde a la peinture et a la poésie
fil de la vierge
une araignée tisse dans mon coeur
mon petit coeur (bis)
mon petit coeur ich geb es ihnen
je tous le donne ma causine
dieser platz ist frei, la a gauche
all right
durchgangenwagen vagon-lit
il est défendu de traverser mon coeur
en ligne droite
s'il vous plait
bitte schliessen sie die tür.

emile malespine

(merz)

veleta

yo soy el niño que mueve a lolejos las distancias
tus ojos se agrandan y no me reconoces
enviaba los vientos del norte a fecundar tus flores
y para tí hice cantar a todos los caracoles negros
tú no me reconoces
con una piedra mágica me estás azulando más los ojos
sobre la última colina
aquí hago una red de mariposas
que vuelan llevando tu nombre
sujeto a las antenas
como los meses a los calendarios

niña de bronce tu color me cierra los ojos
tú ensanchas el crepúsculo a veces
detrás de los árboles
quién hace un poema cuando el alba se desnuda
de su pollera nocturna
en puntillas detrás de la cordillera
aquí te traigo esta puerta para que no la abras
en ellas están escritas todas las fechas antiguas
y no me reconoces
yo soy el niño que a lolejos
empuja las distancias

luis enrique délano



película

con las manos
llenas de alegría
vine en el bolsillo del sol
cabalgado en los andes
donde apenas sonreía el
paisaje de mis ojos

tragicamente
tendí los brazos al infinito
donde jugué con el viento
y a la media vuelta de mi
vida
me dí conmigo

amador huanka



poema

fumando mi cigarro de spleen
quebro la frágil humareda del recuerdo

el caracol del mar adormece mis nervios

todas mis costas están bañadas con la
sal de tus besos

mi voluntad lleva sus transatlánticos
hacia la China
pasando por la esclusa
que abrió en la entraña de la tierra
el deseo de los hombres —

paisaje color de té —
los amarillos descubrieron que eran hombres
con farolillos de papel encendiendo kilómetros

de pie en las astas de la vida
guardo un equilibrio imposible

trepidante alegría
locomotora sin frenos — mis nervios
fosforos encendidos — se derriten sobre
los dos abismos claros —

horizonte bordado de esperanzas
sin dibujar --

mañana reventarán los cohetes de mi dolor
incendiando los 100 pisos del presente —

magda portal

UNMSM

poema

música de color violeta
dentro de tus ojos manchados de espanto
como una lluvia lluvia
oh sonora y deseosa
salpicada de sonrisas anaranjadas

en el agua de todas las albas
yo te he visto marfil mojado y doliente
a tí han corrido mis golondrinas
y en tí se han quebrado mis entusiasmos
marfil mojado y doliente

agua de la madrugada
en que nadan las barcas de las mañanas
con el pirata SOL
en tí ha bebido mi pregunta negra
y mi lluvia de diciembre
se recostó agotada en tus lagunas

y estoy frente a tu noche
con mis paisajes despintados en las manos

amanece oh amanece
pero todo está licuado en los árboles
y yo frente a tu noche

oscar cerruto



hangar

ex-trampolín - arte supra - cosmopolita

aparece en lima
mensualmente

n. 2

2a. quincena de octubre

publican en este número

vicente huidobro
magda portal
alejandro gutiérrez
gamaliel churata
serafín delmar
oguendo de amat
amador huanka
j. moraga bustamante

toda correspondencia dirijir a
serafín delmar - lima - Perú.

s u r a m é r i c a 1 9 2 6

crónica de varios planos en el circo

una noche con olor a cielo palabras húmedas arrolladas en el suelo dora gutrí en un vértigo de velocidad rompió con su caballo blanco todas las miradas agarradas de sus senos que reían en el redondel que se tragaba kamerín haciendo a un lodo el viento multiplicado centuplicado la música cáfrica se desesperaba yo estaba paralizado en el vértice del grito dora gutrí era bella sus carnes tenían fragancia de frutas yo estaría por apostar que algún pájaro se paró en su boca que olía a nido pero en el circo se vendía por 20 céntimos y una galantería que le decían los mozos al pasar cerca de mí la apreté en mi deseo y ella soltó una cargada que rodó por todos los rincones

los clownes en sus volantines arcoirizaban el espectáculo la música de los negros aullaba como gatos alegres sobre la luna que se goteaba en los techos arriba el trapecio un niño se dislocaba y tony cae al suelo de un salto mortal todos los países se citan en un circo mi recuerdo un mapa sale la negra norah de djibuti deslumbrante vestida de verde escupiéndanos en la cara el nevado frío de sus dientes sube a un alambre ella flexible igual al sonido de un vaso de cristal en equilibrio prodigioso su sexo se derrite como un limón

bravo negra los ogros inflaban los carrillos para hacer sonar más los trombones la noche se había dormido en las carnes de norah las estrellas fumaban sus cigarros en las lentejuelas un viento afebrado nos aventaba el vaho de las fieras las pantallas de sus ojos se metían en nuestra atención sentimos labios de selva con el trópico que nos quemaba el corazón los pájaros en sus audiciones de música se burlaban del fracasado eric satie en las ramas fraternas se mecían enormes culebras que nos inyectaban una lluvia de emoción jaaai jaaai púmmm la vestal negra bailaba un shimmy mortal música alambre mujer era una sola cosa parecía que la mañana despertaba en su cuerpo que ya tenía olor a aurora de selva qué linda estaba la negra la querría llevar en mis brazos bien sabe ella los aplausos cayeron como un paraguas y se fue exprimiendo la ciuella de su sonrisa al entusiasmo de 1000 manos que se agitaban furiosamente su cabeza pavo real zigzagueaba al cortar la cortina del camarote

yack el domador de fieras los tonys cómo divertían si estos circos tienen mucha de nuestra vida un acrobata en la barra por una quinta la música se desmayó los payasos con sus pantalones llenos de paisajes en sus caras la luz reía en la jaula el domador su alma era tablero de colores donde relucían sus ojos frente a los del tigre que mordía su cólera las tigresas como las mujeres frotaban sus cuerpos de terciopelo al suelo haciendo cosquillas sus garras a la sombra de yack que oscilaba igual a un péndulo tifones de inquietud humana azotaba las rejas de acero donde sudaban las horas del tiempo decapitándose la respiración de los expectantes a la una a las dos a las tres el tigre de singapur danzaba colérico tragándose las miradas de yack el público que solamente sabe ver la danza no veía cómo el tigre nos pulsaba en su desesperación yo un testigo en qué estarán pensando las tigresas que se rien en su seriedad si estas cosas gritan nó nó muy dentro de nosotros desde aquel instante asqueé al hombre domador esperé en la puerta esperé no sé a quién estaba emocionado como prendido en la niñez salió norah del brazo de yack clavándome una mirada de donde se colgó ella creí que iba a dar la vuelta pero se besaron en la calle con un sonido de platillos que paralizó el tráfico en la esquina un polizonte miraba la luna pasó corriendo un niño y se llevó en los ojos

lima park

volantes

los poetas «jóvenes» siguen haciendo música de organillo—
ejem—«lila - lila - lila - la lluvia destila café de manila» - ejemp—
«mi hermana toca la campana - manzana manzana» - ejemp—
«una luna en la laguna bruna» - ejemp—«aserrin aserran los
maderos de san juan piden queso piden pan—ay - que risa!

kindergarten

«se dan lecciones gratis de declamación y de oratoria a los
aspirantes a poetas»—dirección—«escuela de bellas artes» y
«la hoguera»—lima - enero de 1810

aviso económico

«hangar» da un premio de 5 centavos a la persona que
pruebe que los versos de «deucalión» de alberto guillén son ori-
ginales—jurado calificador—alberto hidalgo y miguel angel
urquieta

curiosidades

si tiene usted «instinto de conservación» no lea «el derecho
de matar».

ley de herencia

el hijo del notario tenía que ser notario—ejemp—angélica
palma

noticias

la revista izquierdista «nuevos rumbos» de santiago n°. 59
trae un homenaje a los poetas peruanos: alberto hidalgo—mag-
da portal—serafín delmar y julián petrovick—idem «abanico»
de quillota

diccionario de los poetas jóvenes de lima:

vanguardia = una palabra muy bonita y cuyo *consonante*
sólo con «talento» se encuentra

los poetas argentinos ya cansan con su pamperi-gauchismo
—sería bueno que dejen de escribir unos diez años.

entre unos días aparecerá «hélice» revista de julián petro-
vick—huancayo

proteja a «amauta» revista de josé carlos mariátegui

libros - revistas y mensajes

«índice de la nueva poesía americana» — prólogo de alberto hidalgo—vicente huidobro—jorge luis borges—buenos aires—editorial «inca» —1926

por primera vez en un libro desde la civilización del hombre americano se cita todo el pensamiento del continente—destruyendo los límites creados por la fauna zoológica que infectó el orbe cuyo olor a cadeverina se siente en lugones—chocano—valencia—jaimes freire - etc-etc-etc-etc-etc-etc-etc-etc-etc-etc aquí en américa todos somos americanos—la necesidad de fronteras—un mito—no es cierto imbeciles patriotereros?

«índice de la nueva poesía americana» —bien—«gran ministro de las montañas de américa en la república argentina» — V. E. por qué olvidó a oribe—girondo—kin taniya—maria rosa gonzález?

“solveig”

arturo tronkoso—concepción—chile

«solveig» es un libro de poemas—su autor—un poeta—entiéndase—digo POETA y de la vanguardia de américa

“el alma desnuda”

maria del mar—méxico—d. f.

banderolas del ecuador incendiado son los poemas de maria del mar—penetran como lenguas de fuego y sus bisturios sensuales salvan el arte del amor tan desprestigiado por los «seu-do-poetas»

desde este rincón del Perú - poetisa lucifera—le enviamos el mensaje fraterno de nuestra admiración desnuda también

en el próximo número poemas inéditos de juán marín—juán petróvick—juán filártigas

poema

recien noche vientre negro de fiera amaestrada
tus pasillos se encienden con luciérnagas de sueño

arrinconada está la flor de mis veinte años
como una niña de cabellos largos

mar color del jersey de la mañana
balanceo embriagante
sin palabras - armonía de lo silencioso

cortando el trasatlántico el presente
enarboladas manos de adiós
gritaban las gaviotas
pañuelos inútiles - sin respuesta

el rojo capitán obeso - y el japonés
de ojos tatuados de deseo
flechas tiradas al azar - los siluetas de las
pasajeras

la pianola es un grito destemplado
el corazón del mar abrazado de oscuridad

viajeras pálidas - ojos anestésicos
hombres que fuman cigarrillos de recuerdo

por las claraboyas de la noche
se asomó la mañana

EN SUS MANOS TRAIA LA COSTA

magda portal



comedor

cansancio

los ojos se han colgado de la percha del bastón

la mirada
es un camarero

pasemos el plato de la brisa

las frutas se han vuelto pájaros
para cantar

y en todos los platos estaba la luna

carlos oquendo de amat



penetración

el SOL, mito infantil
 juguete cosmogónico
 pelota mayor, pelota ingrávida
 polizonte esfera en el testículo cerebral...

NO ES EL VIEJO DE ORO
 NI EL DIOS DE LOS ANTIGUOS CULTOS

lleno de urgencia
 puso motor al surco
 y el surco caminó

abofetea las almas!

percibo y comparto el grito
 achicharrado en el clamor del día
 canto estuoso naciendo de la entraña verde
 y abro el corazón a los 5 puntos de una maravilla
 sujeta a los desbarrancados sentidos de la humanidad

somos fruto solar?
 fruto intenso?
 hay voces en el silencio
 resonancias primarias
 piedras que rezan súplicas enmohecidas
 temblores

chispazos

ofuscación

muerte

seremos átomos?

oh!

no hemos nacido aún
 estas angustias germinan
 para los días que vendrán

sol, pene sangrante
 templá la nervazón de mi carnaza
 abrillanta mi sabiduría

EMERGIENDO DE LOS MARES CELESTES, SOY EL RO-
 JO CAZADOR DE LUJURIAS

gamaliel churata



poema

el viento violó a la mañana
 en un rincón de la noche

los árboles limpiaban su sueño
 en el paño extendido del sol

aquí
 cantó un pájaro

abajo un río
 se baña el paisaje

por el campo corría mi alegría
 gritando como un niño

amador huanka



trébol

semáforo en crepúsculo.
 un hombre y una tristeza de estación del sur.
 aquí me tienes, ¡oh, amiga de esta hora!,
 viendo como parten los expresos
 y marcan las agujas el viaje infinito de tus ojos.
 es un "agua fuerte" y sin firma.

y no obstante alguien canta en el paisaje.
 y yo dejo que enciendan las palabras últimas
 por encima de todas las distancias.
 ahora es mío el panorama hay manos que atan
 a mi espalda los vientos de las islas solitarias.
 pero una estrella allá lejos viene a anunciar la noche.
 ancla de silencio vertical tendida hacia los polos.
 a este hombre le caen hojas de lluvias en las manos.
 arquero de la tarde, no le asisten sus arcos fujitivos.
 todo en él tiene la quietud de los espejos.
 abismos de sombra lo circundan.

mares que lo abrazan para que no se vaya todavía.
 no le huyas, segadora. nadie está más cerca de él que tú
 la dulce amiga de este instante.
 mástil de nave en fuga. acerca y alza tu mirador de trébol
 a este lado de la tierra.

es cierto que a veces silba en sus campanas la angustia.
 pero este hombre sabe abrochar a tiempo su alegría.
 vigia de tus torres. va orillando y rompiendo el itinerario
 de las horas.

j. moraga bustamante

poema

vaya por los globos y los cocodrilos mojados, préstame tus ojos de verano. yo lamo las nubes las nubes salpicadas cuando el otoño sigue la carreta del asno, un periscopio en ascensión debatía el pudor bajo la perspectiva como volatín azulado por el infinito color joven regalo de pájaros (tal vez como un amor mirado de palomas desgraciadas) como el guante importuno del atentado que va a nacer de una mujer o de una hortencia el florero de mirlos que se besan era pequeño
bravo pantorrilla de suecia de la más novia que se esconde en su piel de flor

vicente huidobro



los faroles y la noche en las vitrinas

este poema vale una vida escrita en sangre
sé que mañana el nudo roto en unas sienas
vaciadas y tú de pie con el timón de los des-
tinos en las manos

en este puerto se cifan tres caminos de agua
para seguir juntos el viaje a tu pueblo
segador satisfecho espantado como los caba-
llos en la tempestad miro tu cara llena de
relámpagos y surcada por mis besos
estrella en manos de un anciano un molusco
mueve sus tentáculos de sombra y de un pá-
jaro agorero salió corriendo un presagio ro-
stro de aluminio siete caminos llegaban hasta
tí y ninguno era yo

del miserere de una tenca nació la noche y
los faroles eléctricos del cielo están apagados
porque de los paralelos que conducen la co-
rriente el meridiano del cáncer está roto
andaba yo silbando cuando de repente sal-
taste frente a mí y fui tuyo

alejandro gutierrez

poema

recien noche vientre negro de fiera amaestrada
tus pasillos se encienden con luciérnagas de sueño

arrinconada está la flor de mis veinte años
como una niña de cabellos largos

mar color del jersey de la mañana
balanceo embriagante
sin palabras - armonía de lo silencioso

cortando el trasatlántico el presente
enarboladas manos de adios
gritaban las gaviotas
pañuelos inútiles - sin respuesta

el rojo capitán obeso - y el japonés
de ojos tatuados de deseo
flechas tiradas al azar - los siluetas de las
pasajeras

la pianola es un grito destemplado
el corazón del mar abrazado de oscuridad

viajeras pálidas - ojos anestésiantes
hombres que fuman cigarrillos de recuerdo

por las claraboyas de la noche
se asomó la mañana

EN SUS MANOS TRAIA LA COSTA

magda portal



comedor

cansancio

los ojos se han colgado de la percha del bastón

la mirada
es un camarero

pasemos el plato de la brisa

las frutas se han vuelto pájaros
para cantar

y en todos los platos estaba la luna

carlos quendo de amat

libros - revistas y mensajes

«la guitarra de los negros»—ildefonso parda valdes—viñetas de maria clemencia—retrato de norah borges—editoriales: la cruz del sur y martin fierro—buenos aires—montevideo- 1926

en esta guitarra hay letreros que entusiasman hasta el grito «¡las estrellas

son los únicos pájaros que atraviesan la noche!» — un movimiento de emoción angular—poemas donde no se siente la necesidad de un remiendo, con el peso exacto de un poema creado por el hombre—dentro de la sensibilidad mas nueva es usted parda valdes capitán americano de nuestros barcos que están bonbardeando las costas intelectuales de europa—y demos más fuerte cada vez —

«oriental»—julio silva—montevideo—1926

libro de un nuevo poeta uruguayo que ha llegado a nuestra redacción ambulante—julio silva es un poeta y nosotros le tenemos la amistad fraterna y limpia como sus pampas al nuevo hermano del oriente—

«el pescador de estrellas»—poemas de alejandro gutiérrez y luis enrique delano—erambe—simbad el marino—ilustraciones de norah borges—estrada gomez—ricci sanchez—german baltia—tristan hirka—anival alvial—juan sarko—manuel briones—oscar reynold—lautaro alvial—ediciones abanico—chile 1926—

todas las palabras son inútiles para rotular el entusiasmo que despierta la creación de nuevas estrellas—invento, cuya exclusividad está en la nueva conciencia—no señalamos a dos poetas—señalamos a 2 hombres de américa con juventud dulce para subrayar una época en el siglo—2 amigos del sur que han disparado sus ondas ávidas de penetración creadora—triunfadores se colocan por derecho propio en las filas de avanzada —

las ilustraciones son sencillamente geniales y yó declaro sin la menor vergüenza que en chile se opera la más grande cruzada estética de latino américa—bravo!—

charleston

concurso literario—«rasca-cielos» dará un grueso premio al poeta jóven de lima que haga poema sin plagiar a un escritor español huesped

rascacielos

ex-hangar - revista de arte internacional

aparece mensualmente
en lima-noviembre-1926

n. 3

director: serafin delmar
lima peru

b a n d e r a

la cobardía amordaza la libertad del pensamiento—pero hoy desamarramos nuestros cables avizores para tirarlos a las orillas espirituales de latino américa donde manos entusiastas nos tienden sus puentes de fraternidad y amor.

NOSOTROS logramos el milagro de haber hecho vibrar la simpatía ideológica de los hombres nuevos de chile—después de una tradición de mutuos odios babeados de blasfemia contra los derechos sagrados de la humanidad—*nosotros no debemos nada al pasado*—

primer credo de fé para los hombres libres: derribar las fronteras—

recien suena simpáticamente en los tímpanos de bolivia, uruguay, argentina y chile el nombre del peru—de allí nos ha llegado la protesta desnuda por el atropello que cometiera el gobierno de hernando siles contra el compañero delmar—y nos vienen homenajes intelectuales de «nuevos rumbos» órgano de la gran asociación general de profesores de chile y «abanico»—revista de arte e ideología modernos—

en los nuevos caminos abiertos a los hombres para la fraternidad universal—entusiastas como una caja de pájaros extendemos las manos respondiendo en el mismo gesto amplio, aunando nuestras fuerzas espirituales para que no fracasen los primeros intentos—aquí que las bajas pasiones distancian todos los cerebros—firmamos estos cinco nombres claros—

serafin delmar. magla portal, gamaliel churata, alejandro peralta, julián petróvick—

nueva crítica literaria

3 cuentos de un golpe y lejos del meridiano

1

al otro lado de la tarde se paseaba bethie del brazo de mi recuerdo de pronto saltó la noche con miradas de apache que cayó a su dulce sonrisa entonces era argonauta de su cuerpo caminado de auroras este cariño como la rosa de los vientos bethie luz tiene un retazo de cielo en las pupilas tuvo acierto en nacer de su garganta un pájaro de alas rojas será por eso que su boca tiene sabor a fruta picoteada

2

tristes marinos avizoran el mar yo he visto arder en sus pipas mis ojos en el muelle un golfo amarró su grito de angustia cuántos velámenes cargaron su esperanza el sol se paseaba sembrando gaviotas de allí salió la primera patrulla de sombras hosteando la ciudad centinela de la costa el mar sujetaba las calles donde se alargaban obreros desparramados silbando tatuaban mujeres miserables el deseo de los golfos abandonados nunca más quisimos la vida a lo lejos los perros mordían la noche

3

tensión de la mañana arrastrándose llegó al campo hermano mío tu te paseabas por el paisaje midiendo con tus ojos el horizonte de mi esperanza ella de tanto mirarme era yo enredado en su alaña caminamos por este tiempo de hollada tristeza palpemos el cuerpo todavía tiene fresca de hierba mojada quién pudiera creer de sus ojos saltaron las primeras golondrinas del alba en los árboles amaneció el cielo licuado jugábamos tanto con el sol que el campo está quemado viajando en las velas del viento este deseo de viajar arañando costas del mar ella cualquier día se romperá en mi vida así enhebrada como está para la eternidad vagabundo solitario barajaré las ciudades masticadas por mi juventud abierto el libro de la alegría he tendido los brazos a lo largo de tu cariño amada donde estoy como un párvulo oh este presente tan miserable donde se han embanderado de rojo las cinco ciudades del hombre no da ganas ni siquiera de pronunciar alegría

la. parte

cesar vallejo

perez domenech

juan José lora—francís xandoval :

rafael mendez dorich

— oquendo de amat

— xavier abril

o también magda portal

” ”

juan José lora—bohemio, poeta maravillosamente sabio en la manera, dice bellos versos de dario, chocano, vallejo, guillermo de torre, y a veces definitivos del mismo.

francís xandoval—poeta civil, withmaniano de ancha tonalidad lírica y efectivo arco sentimental. se guarda él y su senda en alcancía hasta el futuro.

federico bolaños—su gesto es una línea de poema. hoy nos dá una prosa amanecida

magda portal—bajo las palmeras de sus brazos, sus versos sueñan en íntimas idas de sí misma

serafín delmar—se saca profundos juguetes del alma. de sus diedros espirituales vuelan blancos silencios de influencia joyceana

alejandro peralta—da un sentido privado y de paisaje (que es ya un éxito) en la nueva manera. si se pudiera libertar de los abrazos demasiado presentes de oliverio gironde?

xavier abril—buscándome yo mismo no sé hasta que punto soy, y donde comienza en mí xavier abril

rafael mendez dorich—poeta anfibio, algunas frases suyas nos cojen del brazo para recoger la luna y la vida. alquila sus paisajes de chocano, perez domenech y del mediocre de amat.

carlos oquendo de amat—es un imbécil.

hogueras pálidas revolviéndose al borde de las noches
corren humos difuntos polvoredas invisibles

fraguas negras durmiendo detrás de los cerros anochecidos
la tristeza del hombre tirada entre los brazos del sueño
ciudad de los cerros en la noche los segadores duermen

debatidá a las últimas hogueras
pero estás allí pegada a tu horizonte
como una lancha al muelle lista para zarpar lo creo
antes del alba

árbol de estertor candelabro de llamas viejas
distante incendio mi corazón está triste

sólo una estrella inmóvil su fósforo azul
los movimientos de la noche aturden hacia el cielo

pablo neruda

(de "tentativa del hombre infinito")



biombo del Japón

el biombo
tiene las mariposas negras y las estrellas madrugales
y hasta se dejaría copiar por cualquier pintor joven
pero sin conocer las calles a oscuras
el biombo no llevaría los bordados de oro
ni el sol estaría en una bandeja de plata
consiguiendo pintar sombrillas en los ángulos
los girasoles multiplicarían en muchos sombreros
habiendo peligro en las máquinas para bordados
barajando los bastos de cualquier naipe minúsculo
se harían pagodas a todos colores
y una pirotecnia sería el final de algo nuevo
porque sin usar tinta china
anunciarán los modistos telas de vanguardia

hugo mayo



**-insultado por la ban-
dirije el bandido mus-
ni el talento — ¿hasta
conciencia libre del
al fascismo?**

poema

contigo MADRE
terminaron todos los recuerdos
sólo nos queda el olvido
para amurallarnos

y disparar
el obús de nuestra voluntad
contra la tragedia de la VIDA

hemos quedado separados
definitivamente
porque ni con el recuerdo
quiero dolerme mas

bien te llevaste todos los dolores
para que nada quede con nosotros
ni el arrepentimiento siquiera
de no habernos envuelto en el carrete
de tu EXISTENCIA

madre
yo me lavé la cara con mis lágrimas
para que no quedara ninguna huella
de tu última mirada

julián petrovick



campo

una nubada de gaviotas vuela de los hombros del alba
detrás de los ventanales del horizonte

revienta la dinamita del Sol

arboles escarchados de trinos

arrojan brazadas de pájaros

en el oleaje de los vientos

alegres ponchos aldeanos
pintan
de madrugada
los caminos

el campo alterna las páginas de su cuaderno de oleografías

la tierra se incorpora
CARGADA DE HERRAMIENTAS

ovejas y recetales
lamen
los pies

DE LA ALBORADA

llegó nadando a pleno lago

4.—los nos del sur parten el día
 las goletas solas el humo
 alto el ruido de los radiogramas
 y el cielo cancha de foot-ball
 parque de piedra en su espejo la luna retardada
 el viento mueve su circo
 en el aire el jardín de un canto
 actitud mía yo tendí esta cuerda
 la noche encendida aún en la torre de los pájaros
 el camino vertical en la pared su flor de música
 los hombres del alba
 yo con el horizonte y entre ellos
 anudo el entusiasmo hilo de vidrio
 y las primeras palomas del día por un lado del norte

atrás el bar con IVAN y su violín oh el amigo
 al lado de su casa de color empecé a cantar
 hacia mi corazón su brazo de aguas
 cantan los trenes en los puentes del día

rosamel del valle

(de "mirador")



la noche para saltar afirmó un pie en su frente
 esto lo ví colocado con la voz suya delante
 cántale recoge una mandolina
 el canto que como una cuerda estrangula a un pájaro
 más allá un tesoro duerme como un muerto
 desde mis ojos que la sujetan hasta su atención que se desgasta
 yo muestro mi cariño lo ostento como un cuerpo desnudo
 hacia el sol que pastorea hacia la noche que vendimia los
 (párpados)
 mi mujer que sobrevino en la litera de un verso
 sentada sobre la montaña que parecía un camello
 si me toca el corazón se le fundirán los dedos
 como si la electricidad hubiera sido descubierta
 o el amor del hombre que canta tuviera lengua de llama

h díaz casanueva

(de "el aventurero de saba")

benedetto croce -
 da de forajidos que
 solini - no se respeta
 cuándo soporta la
 mundo la bofetada de

la mañana

brisas honderas
 cuelgan las cadenillas
 del nuevo día

¡el sol ha embaderado la ciudad!

alejandro peralta



hombres ultraórbicos

se hacen mansas las tierras al paso de estos formidables
 animales de pezuña brillante
 dios comulga sus lucernas álgidas en cada una
 de las monstruosas arterias de sus gritos
 TREPIDA PLANETA Y TIERRA OPA
 AL PASO DE LOS ANIMALES VENIDERS
 sé yo la ubicuidad de todo gesto
 revalidado en la combustión interna
 dios es una sucesión de guñños amodorrados en el biceps
 si el biceps no despierta
 ¡estad atentos!

¡despertad!

automedontes
 palafreros
 danzadores de la misa eterea tan azul de sueño y de palabra
 bellos burros flexibles de verga entonada
 hombres astrales centellantes de vírgenes aromosos de nardos
 qué rumores se acercan hacia el linde del cielo?

—se ha despertado con el pujo de la noche
 dios en los hombres

quién vocifera domando la vulva
 resplandor que galopa en los vientos?

—acaso dios en sus formas

¡me ordeña los huevos un pudor, materno!

—es dios que toca campanas llamando

y veo llegar derrumbados del éter
 por los suaves conductos del agua del cielo y del viento
 en torrentes cascadas y vértigos

los gestos de que luego se apropian los hombres

huelga tierra alégrate sebo

carne adiposa toda filtrada

HUELGA TIERRA ALEGRA SEBO

CARNE ADIPOSA TODA FILTRADA

ya nos dejamos el ancestro

y se ha avivado la sordera en el tímpano

que forjó la bigornia celeste

ahora veo formar los ejércitos alados duros centellantes

para brincar el límite

gamaliel churata

revistas

«GUERRILLA» —revista de arte moderno—Directora: BLANCA LUZ—Lima

por fin un grito de rebeldía creadora aventado a los cardinales—esta nueva juventud fervorosa donde siempre perfuma una mujer de talento. Y debemos decirlo en alta voz porque la naturaleza esta concentrando sus fuerzas en la mujer revolucionaria que representa en el día el primer brazo proletario que se enfrenta a la vida. Por esto me siento alegre, y más alegre porque del cementerio limeño surgen extraños artistas que remueven el ambiente como estos muchachos de «guerrilla»

En esta guerrilla hay un capitán experto en arrojar granadas del pensamiento, con la mirada puesta en un solo blanco, esta capitana, mejor capitán, se llama Blanca Luz—temblorosa como un círculo ha robado a la tierra: fuerza y voluntad, y está construyendo en el Perú el entusiasmo que se había convertido en ceremonia religiosa y en angulosidad de la columna y, con ampollitas de sol derrite el espíritu de vaselina que tienen los intelectuales de este lado.

Serafín Delmar.

“**amauta**”

la única revista honrada del Perú

léala

pronto

el segundo número de

“**guerrilla**”

valiente hoja de vanguardia

TIMONEL

ex-rascacielos

dirije: magda portal

A R T E Y D O C T R I N A

No. 4

LIMA, MARZO Y 1927 PERU

despierta recién canto dormido de esperanza timonel
rojo ancha ruta para tus pasos emigrantes donde que-
man alegres como sonajas de salvaje los rayos del
sol toda la tierra libre canta SOLO EL HOM-
BRE ES TRISTE galeote amarrado al dolor del
pasado empuja tus cadenas no importa los desgarrones — no le digas a tu hijo que tú eres su padre—cielo de serpentinadas creo en la soledad para abarcar en la mirada la humanidad total que late como un gran corazón que se ahoga gritos suicidas manso animal esclavizado por el hombre

pero de las entrañas temblorosas de la tierra
un día saldrá rojo timonel el GRITO LIBRE

UNMSM

pero si es menguada la idea de patria más aún lo es la de regionalismo aquella feble palabra teorizante que se va incrustando en la médula de los hijos de detras de los andes como si ella les fuera a rehabilitar del desdén capitolino

NACIONALISMO-REGIONALISMO-la sierra tiene ineditas fuerzas en dispersión, en las que creo, pero unidas a las fuerzas de la costa—de norte a sur—para el triunfo común—ya que no es lucha individual la entablada por la Justicia social, sino colectiva.

toda la envidia al privilegio, el despecho y el odio de los hombres de la sierra apocados por el centralismo necio de la capital, ha engendrado el credo éste, que hoy se bate como mezuquina bandera de intereses creados: regionalismo

nosotros que estamos desprendidos de rencores, debemos empezar a dar la voz de alarma y desenmascarar a este fetiche de explotación sentimental por los oportunistas, y—de terrible trascendencia para la labor de acercamiento que queremos en los hombres de América

así como odiamos por inhumana la idea de PATRIA odiamos ésta más pequeña que es la de regionalismo

si nosotros estamos haciendo de las palabras los tanques que derriben las fronteras convencionales de la patria—cómo no estaremos desconcertados de ver que se levantan los andes de frontera entre los hombres de la costa y los hombres de la sierra?

una esperanza y el mar

varios poemas a la misma distancia
de magda portal
en prensa

radiogramas del pacífico

de serafín del mar
en prensa

puente colgante

alerta compañeros! por aquí pasan las voces comprensivas con anchura de mar—sobre los pantanos amontonados de raíces envenenadas—de donde suben miasmas para infectar la atmósfera de nuestra fraternidad internacional.

reinvidiquemos la cadena para formar con nuestras manos unidas la única irrompible que abarque en círculo la gran familia proletaria de América—que se ajuste en el cuello de los explotadores de todas las explotaciones

cartelitos

hasta cuándo se pagan audacias y oportunismos disfrazados con nombres de barato prestigio?—basta de charlas líricas—de recitales—de gavotas—hay más 100.000 desocupados en Lima

suspensivos

porqué en cada provincia no ceden las comunidades religiosas un sólo convento para crear escuelas rurales de alfabetos?

porqué se tiene tanto miedo a los factores instrucción y educación de la masa?

anuncio internacional

suscripción popular para la edición de tres libros de poemas de JUAN PARRA del RIEGO una de las más puras glorias del Arte de Vanguardia de Latino América

aritmética:

en lima por cada mil individuos del sexo masculino, hay un solo hombre—y no confundir machismo, tenorismo, con HOMBRIA, vamos a hacer la cuenta de esos hombres y a lo mejor, tampoco son todos limeños

BOCINA:

camarada obrero: toma este credo:
creo en el amor que une a los hombres y destruye fronteras
creo en la educación que alumbrá desconocidas rutas de alegría
creo en el trabajo que nos dignifica
creo en la revolución social que nos salva

biografía de la palabra revolución

palabra que nació en un vómito de sangre
palabra que el primero que la dijo se ahogó en ella
palabra siempre puesta en pié
palabra siempre puesta en marcha
palabra contumaz en la modernidad
palabra que se pronuncia con los puños
palabra grande hasta salirse por los bordes del diccionario
palabra de cariño fácil como una curva
palabra de cuatro flechas disparadas hacia los puntos cardinales

aquí queda desenraizada del olvido toda su anécdota

sobre uno de los vértices más remotos del tiempo
los dolores humanos hicieron campo de concentración
para emprender la ruta ¿hacia que cielo?
cada uno según su intensidad tomo diverso carácter alfabético
y la palabra quedó escrita

REVOLUCION

luego el sol al pasar por tras ella para hundirse en la noche
encendió sus diez letras

REVOLUCION

y fué el primer aviso luminoso del mundo
ahora está en el hombre igual que está el oxígeno en el agua
campos, ciudades, mares, cuentan con una población de sus ecos
les ha sustraído el espacio a los cuerpos que se dilatan
tiene violencia y distinción de ola de viento
entra en las almas con una sensualidad de arado
cartel escrito en el claro de dos brazos erguidos

ALCEMOSLO CON LA VIDA

alberto hidalgo

grito

HERMANOS! aquí estamos

palabra ésta bañada en mi sangre
yo la amo sobre la palabra

COMPAÑERO

mi soledad arañó en todos los rincones
para encontrar esta palabra
crucificada y altiva

cuántos pueden decirlo?

rojo escalón de la vida

revolución

cristo!
otra vez descalzos hacia los crepúsculos

sobre las aguas flotan
banderas milagrosas

y vienes por el grito infinito
de los que sufren
sobre el pecho tajeado de los hombres
amaneces tendido como encanto.

¡y dices a donde vamos!

trabajo—justicia—amor
tu trinidad maravilla
a las criaturas

los horizontes absortos
van siguiendo tus pasos

nosotros llevamos en la frente
tu bandera de gracia

con nuestro canto
levantamos bayonetas caladas
a los tiranuelos de américa

blanca luz brum de parra del riego

poema

sol amanecido
con luz vaselinosa que va engomando
las facies musculosas e inaccesibles
de los obreros

caras en que ha lavado su lustre la noche
panorama de conjuraciones
las miradas esquinas arrugadas y oscurecidas
y el dolor agarrotado en los cerebros con humo de fábricas

4 DE JUNIO

mañana estupefacta
mirando a gritos desde los ojos de los socavones
4 de junio puñalada de martirio
se hizo un boquete más hondo en la TIERRA
canal vertiginoso

que ruje en los abismos iluminados

vaciemos todo nuestro caudal humano
para regar la conciencia de piedra
lámpara iluminada de amor
cómo escupen negras lágrimas
a la cara del cielo
todas las bocas de la acción
donde no saben llorar los esclavos
telarañas de miedo

vitriolo de las almas

la cobardía sigue tatuando las espaldas

PROCESION DE HOMBRES TRISTES

aquí estamos nosotros

y nuestras grandes banderas

de alegría libertaria

magda portal

himno

árbol

soledad del hombre, niño aún he visto
irse las estrellas a la llegada del alba—los pájaros
gritaban de alegría—libres y cara al sol rasgaban
su canto en las ramas abiertas que miden el cielo

árbol

esperanza siempre arriba
garúa de música—paisaje de la luna
como la de este hombre que canta

pájaros—únicas banderas de libertad que bate
la tierra—embanderando los árboles rubrican
en el espacio su violín

árbol campesino dulce y fraterno como caña de chocló
en la ciudad es centinela que custodia la miseria
ríe—pero nunca llora como el viejo pampero de mi pueblo
que me decía:

amigo mío—no hay mejor hermano que un
árbol que crece a nuestros ojos—cuántas tardes su
sombra tibia acarició el sudor ácido de mi cuerpo
cuando iba al trabajo en las mañanas de huevo tocaba
las nubes—yo miraba con mis ojos azorados día y noche
día y noche—tanto—que las virtudes de la voluntad
levantaron mástiles donde nació un hombre con la moneda
del infinito entre las manos

hombres proletarios! oid bien el mensaje de la tierra
el árbol es palabra fértil—andarivel de los astros
fuerza y energía
ascensor de los hombres a la más alta ciudad

serafin delmar

4 de junio pájaro rojo de almanaque
pisando por encima de todas las fechas para
ponerse al lado
1° de mayo 4 de junio uncía chicago

de los ojos de hierro de los mineros muertos
cayó la tristeza de las tardes

los niños tiznados y lóbregos andan
llorando su alegría rota

—ahí también se quebró la mía—
CRISTAL DORADO
los militares ah los militares lo trizaron

niños encanecidos tirando sus miradas al futuro juegan
la dinamita de sus cerebros
ah volantín olvidado y trompetas de celuloide

4 de junio
la noche se arrugó como una lámpara
y llovió llovió tristeza y odiosidad

nacieron las manos de los cerebros visionarios
que amanzan ciudades de LIBERTAD

oscar cerruto

poema

¡américa nueva!
sangre de los volcanes de los andes!

garganta enrojecida
por la explosión del grito

LIBERTAD

torax erguido de las montañas
donde palpita el corazón de fuego
de la revolución!

siembra tu canción rebelde
¡américa!
en las entrañas nuevas de tus selvas

DESATA LAS FRONTERAS

y arranca
del abultado vientre de los andes
tu sagrada bandera

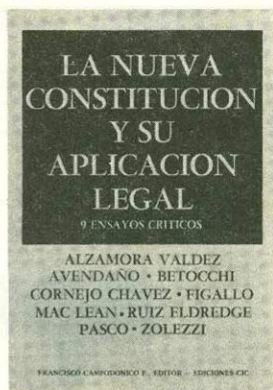
césar alfredo miró quesada

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 ELDREDGE
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

apuntes

Número 10

Sobre la economía peruana escriben Carlos Amat y León, Juan Julio Wicht y Jürgen Schuldt. Cartas inéditas de José Carlos Mariátegui y dos trabajos sobre su obra a cargo de Alberto Flóres Galindo y Antonio Mellis. Felipe MacGregor analiza el último libro de Jorge Basadre.

Editor responsable: Bruno Podestá

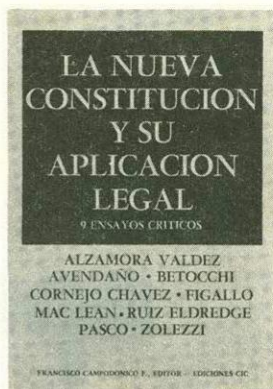
Publicada y Distribuida por el Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, Avenida Salaverry 2020, Jesús María, Lima 11. Teléfono: 71-2277.

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 ELDREDGE
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.

fcj - CIC

FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR • EDICIONES CIC

acaba de aparecer
en edición facsimilar que
reproduce en todo a la original

*el máspreciado libro
del vanguardismo peruano*

5

metros
de poemas

de
Carlos Oquendo de Amat



Petróleos del Perú

UNMSM

900 =

~~LA DESVENTAJA~~
del Perú en lo que a editar se refiere es
muy grande en relación con otros países.

por ejemplo
se grava fuertemente el papel para imprimir libros,
pero no paga nada el papel impreso que viene del exterior

por ejemplo
se imposibilita a nuestros editores comprar
derechos de autor fuera del país,
pues se grava desmesuradamente su pago;
pero los pagamos libres de impuestos
al comprar un libro extranjero.

**SE BENEFICIA, PUES, AL EDITOR FORANEO
MIENTRAS SE PERJUDICA AL NACIONAL**

Desde luego, no se trata de restringir las
prerrogativas de que goza el libro importado,
sino de ser consecuentes y no situar en desventaja
a nuestra propia actividad editorial.

Lo menos que cabe exigir es que se den las condiciones
indispensables para competir con igualdad.

¿O ESTO ES MUCHO PEDIR, SEÑORES 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

