

# hueso húmero

5/6

LOS 10 PINTORES  
PERUANOS  
PREFERIDOS  
*encuesta*

JULIO RAMON RIBEYRO  
*atusparia*

GYORGY LUKACS  
*sobre literatura*

LAUER / DEUSTUA  
PIMENTA / KOZER  
MORALES  
*poesía*

GARCIA CANCLINI  
CASTRILLON  
*arte*

ESCOBAR / COYNE  
*sobre vallejo*

Francisco Campodónico F., Editor  
Mosca Azul Editores

UNMSM

PRONTO EN LIBRERIAS

# La ópera de los fantasmas

*novela de*

Jorge Salazar

*Premio*

*Casa de las Américas 1980*

mosca azul editores  
&  
ediciones treintaitrés

UNMSM

# hueso húmero

Nos. 5/6

Abril - Setiembre

1980

## SUMARIO

Héctor Manjarrez / <i>Historia</i>	3
Mirko Lauer / <i>Sobre vivir</i>	20
Julio Ramón Ribeyro / <i>Atusparia</i>	31
Raúl Deustua / <i>Sueño de ciegos</i>	39
György Lukács / <i>Dos reflexiones sobre literatura</i>	45
Alberto Pimenta / <i>De Bestiario lusitano</i>	54
Néstor García Canclini / <i>La participación social del arte: el porvenir de una ilusión</i>	60
José Kozser / <i>De Jarrón de las abreviaturas</i>	75
Alfonso Castrillón / <i>Szyszo frente a la crítica</i>	77
José Morales Saravia / <i>Poemas</i>	88
Mario Montalbetti / <i>Sobre fotografía peruana actual</i>	90
Mariella Agois / <i>Chorrillos</i>	99
<i>Preferencias en artes plásticas</i> / Encuesta	109
Luis Loayza / <i>Simbad el maligno</i>	119
V. S. Naipaul / <i>Colón y Crusoe</i>	124
Núñez Ureta, Ruiz Rosas, Ruiz Durand, Tola / <i>Constelaciones</i>	129
Alberto Escobar / <i>Una discutible edición de Vallejo</i>	134
André Coyné / <i>Vallejo: texto y sentido</i>	141
Tomás G. Escajadillo / <i>El indigenismo (no) ha muerto: ¡viva el indigenismo!</i>	155
Enrique Verástegui / <i>Una demolición melancólica</i>	166
Bibliografías / <i>Tesis doctorales norteamericanas sobre literatura peruana (1970-1973)</i> / Miguel Angel Rodríguez Rea	170
En este número	175
<i>Las viñetas de José Sabogal (originales y tomadas por él de mates burilados) han sido reproducidas de diversos números de Amauta.</i>	

## HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican

*Francisco Campodónico F., Editor*

y

*Mosca Azul Editores*

DIRECTOR: *Abelardo Oquendo*

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Mirko Lauer, Luis Loayza,*

*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

*Si quiero que la puerta gire, los goznes deben permanecer colocados.*

WITTGENSTEIN: *Sobre la certidumbre*, núm. 343



CUANDO llegué a Londres, los Beatles cantaban "Can't buy me love" y la cultura europea tenía bastante gracia. Tener diecinueve años era una mierda, sin embargo. Me repetía la frase de Paul Nizan: "No permitiré que nadie diga que es la edad más hermosa". Y tenía hambre y quería ser alguien y quería ser culto. En París había aprendido a disfrutar, unas cuantas veces, los placeres de la burguesía, la burguesía y su sosegado y adjetivado sentido de lo hermoso, su manera de sonreírle a sus iguales, encantadora y culta como esta frase. La burguesía, adoradora de placeres y de genios, la burguesía y sus sofás, la burguesía y sus vinos, la cautivadora burguesía. Yo no quería ser un bárbaro. El refinamiento me salvaría de la grotesta derrota de los bárbaros, definitivamente condenados. En ciertos medios liberales, se me tenía por una promesa.

No tenía ni país ni amigos. Hasta ahora, mi vida había sido una humillación sostenida (y sin embargo como azarosa, y por tanto inescrutable, imprevisible y mezquina). No obstante, estaba dispuesto a olvidar, con tal de que se me poseyera sin dejar poro o idea intactos. Me masturbaba en las mañanas y me masturbaba para dormir y me masturbaba en los baños públicos. La curva de un pecho semi-estrujado por un brazo podía ser la seña de un cuerpo de-

cisivo para mí. Mi cuerpo era un plano cartografiado: pene, labios, mucosas, testículos, tetillas y recto estaban siempre en su sitio. Nunca nadie había comido de mi cuerpo como si yo fuera una aceituna negra, madura y carnosa. Nadie me había olido el culo y el genital.

Comía en los Lyons Tea. Los seres más envilecidos por la falta de dinero, de sol y de violencia iban allí. Con la cara manchada de un blanco repugnante y pavoroso, desfilaban con su bandeja por la barra escogiendo alimentos encefalanados. Su pobreza no tenía siquiera procacidad. Yo comía allí pastel de puerco, bollos con mantequilla, queso cheddar y té desabrido.

En Harrods, mi cuerpo tomaba otro ritmo. Aquel gran almacén era como el silencio de las aguas y su semioscuridad. Caminaba por toda la tienda, su inmensidad inverosímil. Lo que me gustaba era la sensación de las cosas. Al pasar cerca de alguna cuya emanación era poderosa, sentía: "sofá", "mesa", "mucho lencería". Lo mismo sucedía con las personas y los alimentos: "hombre con ojos como llama de gas", "mujer delgada con blusa azul", lychees, beaujolais, puddings rellenos, mangos en lata, jalea, jengibre, té, quesos.

Grandes capas de agua marina me envolvían, pasando una encima de otra con grados de temperatura diversos. Yo iba entrando en ellas, lleno de mi cuerpo y sin sentirlo.

No podía soportar quedarme en mi habitación. En cuanto despertaba, salía a la calle, Queensgardens: un jardincito privado en el medio, oscuro y de grandísimos árboles, coches estacionados de ambos lados, algunos viejos tomando el sol en sillas de cocina. Era un recoveco apacible en un barrio de inmigrantes copado por hoteles y por casas, como la mía, que rentaban cuartos amueblados. En la noche, la fragancia de los árboles penetraba en habitaciones donde una o dos personas cocinaban. En Queensgardens había un hechizo, como si la prosperidad acabara de irse. La gente era cordial. Algunos llevaban años viviendo en aquellos bedsitting rooms con sus estufas y calentadores de gas que funcionaban con monedas.

En cuanto oscurecía, llegaban al barrio coches con gente que iba a los bares y nightclubs de los hoteles. Eran hombres pretensiosos y violentos, a los que acompañaban rubias teñidas, de grandes pechos y caderas, que espera-

ban a que les abrieran la puerta para apearse. Ellas emanaban, además del perfume, una delicuescencia de animales estimulados por una mano constante y sin ternura. En los autos, descansando toda la espalda contra el asiento, se seguían acariciando con sus ropas, y al salir sentían el aire fresco con un estremecimiento que les hacía abrir las narices.

Ellos, tomándolas del brazo como si las cogieran de los muslos, las escoltaban con un paso lento y animal que ningún animal tendría porque anunciaba demasiado su carácter asesino. Se reían a grandes voces de lo que les hacía gracia. Sus voces artificiales llenaban la noche, que se volvía de ellos sólo por eso.

A la mañana yo tomaba Bayswater Road y la recorría hasta Hyde Park, donde recogía los periódicos abandonados para consultar los anuncios de empleo. Allí mataba el tiempo. El estómago me dolía de hambre.

Aquel día, Hyde Park estaba más igual a sí mismo que nunca. El lago resplandecía, repleto de gente paseándose en bote. La claridad era casi insoportable. Todo era banal y bello al mismo tiempo. La gente hacía las cosas de manera aún más típica que de costumbre. Por primera vez aquel verano, me sentí excitado.

No recuerdo si Mary Anne ya estaba en la banca cuando llegué. En todo caso, aquel día en ningún momento la vi de pie. Vestía de blanco, un vestido de una sola pieza estampado con flor de lis. Era la única ropa blanca que tenía. Su carne era aparente debajo de la popelina. Después, yo tocaría con el codo el sitio donde la cintura y el muslo casi se tocaban cuando ella cruzaba la pierna derecha. Sus ojos tenían una particular viveza cuando no miraban nada en especial. De otra manera, Mary Anne Saunders posaba un poco siempre. Se sentía mirada siempre que era consciente de estar haciendo algo, aunque lo que hiciera no fuera nada. Había partes de su cuerpo que le incomodaban, como las piernas cortas y un algo rollizo en la cintura y el torso. Pero sí se sentaba, sus anchos muslos tenían una manera orgullosa de estar juntos. Algunas partes de su cuerpo eran muy bellas: el cuello y los tobillos, por ejemplo.

El gran tamaño de sus pechos la enorgullecía y la apenaba. Los escondía, los exhibía, los apoyaba sobre la me-

sa, los cubría con una chaqueta. Cuando las piernas le incomodaban, enderezaba la columna: aunque el busto era otra prueba de la inarmonía de su cuerpo, la mirada quedaba ganada, y ella lo sabía, por la soberbia de los pechos y su olor a infancia. Sentado a su derecha, yo miraba la raya que los diferenciaba y los hacía gemelos. Eran entes aparte, sometidos a reglas exclusivas de las que sólo tributariamente participaba el resto del cuerpo. Sus semejantes eran los muslos y la amplia frente.

Era encantadora Mary Anne. Su mirada variaba entre la vaciedad y la astucia cuando estaba observando. Todo tenía dos sentidos en Mary Anne. Se movía entre dos aguas, dichosa mientras no tuviera que mirarse a sí misma. No era ni ignorante ni culta, ni pobre ni rica, ni inteligente ni idiota, ni bella ni fea, ni joven ni vieja. Sus sentidos iban hacia lo bello, despiertos y llenos de gracia, pero sin abandonar el sentido común que la hacía tan inmaculadamente convencional. Era capaz de decir cosas conmovedoras, o por lo menos ciertas, en el tono de voz más falsamente natural. En la trivialidad cautivante de sus limitaciones, Mary Anne era ella misma con una fuerza que no caracterizaba a gente más interesante.

A veinte metros de nosotros, cruzando la calle, el primer edificio era la embajada francesa. Varios coches y sus choferes aguardaban en las cercanías. Las nanas uniformadas empujaban grandes carriolas silenciosas. Los jinetes galopaban en Rotten Row. Frente a mí, cintilaba un lecho de flores cuyos nombres estaban escritos en pequeños carteles de madera. Mi corazón estaba lleno como pocas veces. Tenía una erección inmensa que me corría por el muslo izquierdo. La sensación de cercanía íntima con el mundo era también la sensación de una cierta distancia.

Las manos de Mary Anne eran cortas y muy blancas. Hurgaban en su bolso. Las yemas de los dedos tentaban y separaban los objetos. Mary Anne miró mis piernas de reojo y contó con rapidez unas sesenta libras en billetes café y azul de diez y cinco. Yo estaba en calma. Se me ocurrió matarla. Para mí, era mucho dinero. Cuando se volvió a mirarme, le sonreí. Ella vio mi sexo. Era un día tan bello y tan pleno. En un día así, no me costaría ahorcarla. Sería un acto solar; la naturaleza está llena de muertes así. Con sesenta libras, yo podría hacer cosas. La cara me cam-



biaría. Sentiría confianza. Me compraría whisky. Pagaría la renta. Ropa nueva.

Ella, sintiendo mi hambre, me miró con dulzura materna. Ahora se veía mayor, casi vieja. Me compadecí de ella. Vuelta hacia mí, las arrugas del cuello se le marcaban. Toda lozanía se borraba. Sus ojos y su cuerpo entero iban de la madurez a la vejez de un momento a otro sin que ella lo advirtiera. Yo, en cambio, sí sentía cuando el cuerpo me estaba traicionando y me precipitaba en la niñez. Ella sabía que tenía algo de vieja, pero no se daba cuenta de cuándo ese algo se adueñaba en parte o completamente de su cuerpo.

Mientras conversábamos, la vida volvió a estar de su lado. Su entusiasmo me hacía sentir mi propia capacidad de plenitud. Hablamos de lo que era viajar y me contó de sus vacaciones en países cálidos que ella admiraba, me dijo, tanto como Byron. Nos sonreíamos mucho, amable y afablemente. Cuando un hombre vino a sentarse a mi lado, quedé cerca de ella. La boca del pene me ardió. Era una conversación sencilla pero llena de encanto, como ella, como yo. Yo no había platicado con nadie en mucho tiempo. Ella tampoco: vivía sola, me dijo, en Wimbledon, y era viuda y de Yorkshire, donde estaban sus hijos y hermanas. Mencionamos a las hermanas Brontë; dijo que yo debía ir a su comarca.

Pronto se fue el hombre a mi derecha. Yo tenía más y más la impresión de estar solos. Ya no estaba en contacto con la vida del parque; además, mucha gente había vuelto al trabajo. Fue entonces cuando me atreví a tocarla con el codo. Sus ojos astutos se volvieron hacia mí, pero para cuando encontraron mi mirada ya estaban vacíos y a punto del miedo. Expulsé una gota de semen que me corrió por la cara del muslo. Hacía calor. Ella guardó silencio. Como ya no me estaba mirando y parecía perdida en algún pensamiento, los ojos le brillaban. Se veía hermosa. Retiré el brazo. Tardamos en volver al tema de conversación.

Poco después, maternal de nuevo, me ofreció dos libras esterlinas para que me comprara algo. Dos libras podían servirme en ese momento, pero ella tenía sesenta. Las rechacé. Ella había vuelto a abrir la bolsa. Los billetes se

guían en el bolsillo interior, destinados a la compra de algo excepcional.

Estaba a punto de marcharse, tensa. La miré a los ojos con ganas de despertarle algún deseo.

—Necesito un jardinero —dijo de pronto.— Cuatro libras a la semana. Es lo que estoy dispuesta pagar.

—Algo entiendo de plantas —dije—. Puedo cuidarle sus flores de verano.

Esperaba encontrarme con su mirada vacuna o su mirada de astucia, pero lo que vi era que había envejecido. Me miró con suspicacia. Había cerrado el bolso y lo tenía apretado contra el pecho. No había generosidad en la comisura de sus labios; y sin embargo, cuatro libras era mucho por ese trabajo.

—¿Y cómo sé que puedo tenerle confianza? ¿tiene referencias?

Estaba fea. Mentí. Dije que tenía conocidos en Londres que podían avalarme. Ella me miraba como con asco racial.

—Muéstreme su pasaporte.

Se lo mostré. Abriendo el bolso por tercera vez, sacó pluma y papel y copió cuanto dato le pareció de interés. Después me escribió su nombre y dibujó un pequeño plano para llegar a su casa desde la estación de tren. El bolso quedó abierto.

—A las once lo espero.

A esa hora, nadie se fijaría en mí. Odiaba la pesadez de sus pechos en ese momento y las pequeñas ventanas de su nariz que me olisqueaban. Poniéndome en pie, dije que iría.

Venía pasando un hombre como los de Bayswater nocturno. Aminoraba el paso al encontrarse con la mirada de Mary Anne. Pareció titubear. Al volverse ella a verme, él retomó algo de su cadencia anterior y yo sentí su sombra al pasar detrás de mí.

—Qué hombre más desagradable —dijo ella con su voz más joven.

Ahora su mirada de astucia me pareció cruel. Me despedí.

—¿Por qué no viene ahora mismo? Hay trenes de regreso por lo menos cada veinte minutos.

—Ahora no puedo —respondí.

—Sólo unos minutos, para que vea el jardín.

La memoria de Mary Anne y la mía son enemigas. Ella dijo "lo que nadie nos quitará es que hemos sido felices este tiempo" cuando yo ya nos lo quitaba. Yo nunca fui feliz con ella. Nunca lo pude o nunca lo deseé. Está claro que en buena parte fue una obsesión sexual lo que me hizo tan necesario su cuerpo, mucho más allá del afecto. Pero igual podría decir que buscaba una madre. O ambas cosas. No por eso entiendo más, porque no sé decir qué es una obsesión sexual en realidad, fuera de toda metáfora, en su total metonimia, cómo se vive en su absoluta normalidad, cómo no te suelta, cómo puedes analizarla con palabras concretas y no resolver su misterio, cómo se te mete en absolutamente todo lo que eres y piensas, cómo te maniatada porque tú lo quieres, cómo te colma porque tú lo exiges, cómo no es terrible más que cuando deseas otros placeres que ella excluye. Disfruté, odié, amé, deseé y necesité a Mary Anne como a nadie hasta entonces. Durante casi un año mi vida pendió de los hilos de su psique simple e intrincada. Detrás de Mary Anne y de mí había una fuerza que nunca supimos usar al mismo tiempo. Yo temía morir si me comprometía tanto, es decir, también en lo fundamental. Nunca la amé ni loca, ni sabiamente, ni con desesperación, ni con todo el corazón y todo el cuerpo.

Entre ella y yo ni corazón ni cuerpo fueron nunca claros. En general, éramos más cuerpo que corazón, y era un cuerpo que no actuaba entero, que no se daba a sentir por completo. Todos los días de ese tiempo busqué y pedí que mi voracidad y mi satisfacción fueran completas. Yo para el placer, en esa época, me concentraba en el otro cuerpo y en mi genitalidad. El placer del placer me obsesionaba. Mary Anne fornicaba según quería que yo me sintiera, y además con pánico cuando yo le besaba las partes de su cuerpo que ella sabía que no me gustaban. No me abandoné por completo más que una sola vez. Y sin embargo nuestra sexualidad —y la ternura— eran muy intensas. Sus placeres eran muy localizados. Sólo una vez cogimos con absolutamente todo el cuerpo.

Siempre volví a buscar ese momento. Todo lo que duró la relación, busqué y hallé momentos semejantes a momentos de aquel momento. Fue la segunda vez que hicimos el amor. Aprendí allí a pedir mucho de mi cuerpo y de los otros cuerpos. Reía y mugía y hablaba y gritaba y me cargaba y conversaba y la babeaba y la mordía y me la co-

mía y la descubría y mis emociones eran más rápidas que mis pensamientos. De pronto ella empezó a decir: "es como cogerse a toda Grecia... tienes las nalgas de un hermafrodita, grandes y ambiguas... tus pechos pequeños, tu cabello negro, tus ojos oscuros..." y me metió el dedo en el culo y grité y el pito se me confundió con el resto de mí, y el cuerpo de Mary Anne se volvió mi cuerpo.

Aquella sexualidad era como un perro que da vueltas mordiéndose y soltándose la cola. Los osos bailan de atrás para adelante, mueven la cabeza de lado a lado. Los perros se persiguen a sí mismos. Se persiguen su sexo y la comezón en el ano. Nada significa mejor que el número 96 lo que fue nuestra sexualidad. El 96 es una cifra hecha de dos números que se ignoran, espalda a espalda, pero se fascinan y se observan acercando la cabeza a la grupa. Siempre un número recuerda al otro, su perfecto adversario, su espejo exacto y equivocado. Su cercanía es magnética a la mirada. Estén donde estén, parecen un animal, una extraña bestia inmóvil sobre el papel. Se corresponden y se niegan. Amábamos besarnos los sexos. El 96 giraba sobre sí mismo, invertía sus términos, a un 69, que era como más cerca estaban nuestros cuerpos. Nos devorábamos el uno al otro por el genital.

A la mañana siguiente de Hyde Park, no estuve en su casa a la hora convenida. Hacia las tres, decidí ir a Wimbledon desde Victoria Station. Antes de partir, me masturbé por un penique en los baños de la estación. El tren corrió casi vacío a espaldas de casas y casas y casas idénticas de los suburbios. Sabía que sólo podría matarla con ayuda de alguna circunstancia afortunada. Me repetía "será fácil" al ritmo del tren, pero era un sonido hueco. ¿Sabría reconocer una circunstancia propicia? ¿sabría acercarme a ella y ahorcarla? Sentía que me ayudaría la propia Mary Anne; que tendría su manera de permitírmelo, y no por cierto en un momento de vejez.

Había memorizado el plano antes de destruirlo y salí de la estación a paso sin titubeos en una dirección tangente a la zona de la casa de Mary Anne. Nada me señalaba como un extraño. Una vez familiarizado con el tipo de gente y el ritmo del barrio, tomé Leeward Gardens desde el extremo más lejano. Su casa era exactamente igual a otras ochenta.

La vi que salía de azul. Crucé la calle al lado sombreado y desde una caseta de teléfonos la vi pasar. Algo la diferenciaba de otras mujeres de su clase y edad. La ansiedad me hizo huir de mi escondite. Me fui lejos, hasta perder la orientación. De pronto, a veinte metros de mí, Mary Anne apareció. Salía de un comercio. Volví a desviarme, para que nadie notara nuestro nexo. Minutos después, en un momento en que Leeward Gardens me pareció desierto, caminé hasta su puerta y toqué el timbre.

Me dejó entrar de inmediato. El vestíbulo estaba a oscuras y no podía verla bien. Me pareció más baja de estatura de lo que había creído. Me dijo hacia dónde encaminarme y me siguió. La casa era agradable, casi hermosa. Había muebles viejos y muebles nuevos. En la cocina, el sol entraba lleno de calor por una gran ventana llena de malvones y geranios. En la mesa de pino había una tetera humeando. Se quedó en pie esperando mis movimientos. Al ver que yo me aproximaba, cerró los ojos. Cuando me animé a tocarla, se sonrió.

Cobré un gran placer por las cosas hermosas. Mary Anne vivía entre los muebles de sus padres, y había agregado sus propios objetos y detalles. En toda la casa había flores vivas, en macetas y jarrones, y flores secas. En el piso superior, me arreglé un espacio muy aireado. Allí estaban los libros, dos grandes roperos llenos de ropa vieja, una cama de latón y una enorme mesa de pino, comprada en Portobello Road, que coloqué ante las ventanas que daban sobre el jardín lleno de abejas. Cubrí la mesa de cuadernos, de mis libros, de lápices, de pinceles, de tintas, de todo tipo de papeles y de plantas de sombra. En la pared entre las dos ventanas, a la altura de la mirada, iba clavando fotos recortadas de revistas.

Nunca había sentido tal tranquilidad. El día que traje ron la mesa, lloré. Esa noche, oyendo la sonata "Arpeggione" de Schubert, hice un dibujo a tinta, una mujer mayor desnuda de rasgos y huesos muy marcados, más impresionante que Mary Anne, en una cama de latón. Su imagen estaba luminosa, no estaba demacrada por la luz de la habitación donde se hallaba. De rodillas sobre una cama llena de dobleces, miraba hacia la ventana abrazándo-

se los pechos y con el cabello atado en la nuca. Mary Anne sujetó el dibujo entre dos vidrios con pinzas y lo colgó sobre su mesa de costura, junto a la ventana en su cuarto de donde venía la luz que en el dibujo ella miraba. Un día la vi destruir ese dibujo y arrojarme los vidrios.

Me pasaba la jornada entera dibujando, leyendo, bebiendo lapsang souchong. No me gustaba lo que hacía más que en el momento de estar haciéndolo, pero hacía más y más. Mary Anne tenía libros sobre Durero, sobre Hogarth, sobre Turner, sobre Rembrandt. Así pude entrar a mis anchas en el mundo de los grandes maestros; después, en los museos, entraba en el detalle. No importaba que mis dibujos fueran un fracaso, porque el espíritu que me llenaba era el de esos cuadros.

Oía las grabaciones de música clásica de los cuarentas y cincuentas que Mary Anne tenía por docenas en la sala, y cuidaba esos discos como reliquias que eran. Dibujaba árboles, árboles, árboles: árboles de copa sobre la cual trazaba tan realistamente como podía el esqueleto del ramaje. Me sentía distante de la muerte por primera vez. Oscilaba entre el surrealismo y Gainsborough, que no eran maneras de pintar que me interesaran; pero el detalle verosímil me obsesionaba, y Lucien Freud y Francis Bacon. También me dibujaba a mí mismo en los vestidos anticuados de raso y chamois que me ponía para estar a gusto mientras trabajaba. Mirándome en el espejo a mi izquierda, dibujaba los genitales, las piernas masculinas, los pelos que aparecían sin calzones bajo aquella ropa estampada de flores, dúctil, llena de bordados.

Mary Anne aparecía dos o tres veces al día. Yo la oía que venía subiendo y luego que tamborileaba en la puerta con una discreción y alegría contagiosas. Entraba con su expresión risueña y solemne a la vez y apretaba mi cabeza contra su corva. Nos respetábamos, nos teníamos admiración. Nunca olía a vieja. Yo sentía tanto deseo, que era amor. Me sobrecogía desearla y que la pudiera desear tanto que nos igualara. Detestaba su imperio sobre mi independencia, pero nunca había sido tan libre como a su lado y nunca había dibujado tanto. Ella me tiraba de los pelos que me habían nacido en medio del pecho y se reía, como se reía a carcajadas de mi erección, que también tocaba.

Mary Anne era silenciosa. Todo el día estaba atareada, pero yo no escuchaba tras sus puertas cerradas más que un ocasional tarareo de canciones de Frank Sinatra y Tom Jones. Incluso la radio, que llevaba consigo a todas partes pero no siempre escuchaba, la oía a bajo volumen. Oía sobre todo France-Inter: le gustaba el sonido del francés, del que yo le daba clases. Desde las puertas que dejaba entreabiertas o a través de las ventanas del jardín, yo la observaba. Sola era cuando lucía más hermosa, aparte de en la lujuria. Se movía con toda libertad, su cuerpo lleno de gestos hacia los objetos que eludía o tocaba. Mary Anne era feliz entre las cosas (y los animales, ella decía). No se amoldaba a ellas. Conservaba una distancia que yo no sabía guardar. Yo me confundo o quiero confundirme con los objetos que me gustan. Con Mary Anne era como si ella misma fuera una cosa, una cosa intensa e increíblemente viva. Mirándola, pensaba a veces en la Madame Teste de Valéry; pero Mrs. Saunders tenía piel y la usaba para pensar. Arreglando flores, las zarandeaba, manipulaba y disponía exactamente como se hacía el maquillaje con gestos precisos y secos. Y las flores que ella arreglaba siempre esplendían en aquellos rincones que de otro modo eran demasiado oscuros y llenos de su linaje paterno.

La mayor parte del día Mary Anne la pasaba tejiendo chales, suéteres y chalecos cuya venta era su fuente de ingreso (la casa era herencia del marido). Sus manos me asombraban. Eran hábiles y rápidas y exactas. Se calzaba las gafas (hasta que la convencí de comprarse unas gruesas tipo carey, usaba otras horribles color de rosa), se sentaba con sus cestos a ambos lados y tejía mecánicamente durante horas a la manera escandinava, con colores muy vivos. A veces, las muñecas y los dedos le dolían, con artritis añadida a la fatiga. A veces me exigía que buscara trabajo o que vendiera mis dibujos. Pero en general no me reprochaba nada. Tenía grandes esperanzas en mí y en lo que llegaría a ser en la pintura, arte del cual, como de todos los otros, no sabía nada. Se sentaba en la habitación o en la cocina y tejía y tejía. A veces, yo la acompañaba, pero en silencio para que no perdiera la cadencia. Ahí estábamos los dos, yo leyendo o —por ayudar en algo a mi sustento— revisando el ajuste de los hilos o atando cabos. Si sonaba el timbre de la puerta o el teléfono,

nos sobresaltábamos. Yo me ocultaba hasta saber que el visitante podía verme o se había ido.

Todos los días se daba tiempo para cocinar algo. Tenía muchos recetarios; los platos chinos y franceses los preparaba magníficamente. Decía que desde mi llegada la cocina había vuelto a ser un gran placer. Tenía ollas y utensilios para todo. Cuanto genio tenía, lo aplicaba a preparar platillos. Ayudarla era ser su esclavo. Si decía que había que poner una cucharadita de té de hinojo, eso había que poner. Yo procuraba aprender y aceptaba sin más sus regaños y malhumores cuando me equivocaba. Cuando todo estaba listo y las marmitas humeaban y el horno se llenaba de fuego, ella se iba y yo lavaba todo lo que ya había cumplido su función.

A veces Mary Anne echaba el tarot. Extendía las cartas en la mesa, se servía una crema o un armagnac y observaba los naipes con suma atención. "Un hombre joven sale repetidamente", me decía. "¿Y es bueno para ti?", preguntaba yo. "Tan bueno como puede serlo. Su afecto por mí depende ante todo del que se tenga a sí mismo", "Y tú ¿cómo lo quieres a él?" "Como a un mantenido o como a un hijo, si no son lo mismo"; y se reía.

Cada vez la lucha entre nuestros cuerpos se hizo más enconada. Había una mecánica sincronía que sólo el mejor placer negaba, dando a cada cuerpo su falta de edad y su esperanza desbordada. Pero para eso teníamos que habernos abstenido varios días. Conforme yo me hacía más adulto-hombre, ella más envejecía. Cuando las latencias adultas de mi cuerpo me deslumbraban a mí mismo y más denso me hacían sentir, Mary Anne se hacía vieja. Nunca le fallaban más los sostenes de los músculos de los brazos, las nalgas y los senos. Le costaba humedecer la vagina y se fatigaba pronto. Una mirada de pánico, suya o mía, acababa por distraerla de coger.

En cambio, cuando mi cuerpo más joven se hacía, más volvía Mary Anne a ser una mujer cuya plenitud estaba lejos de acabarse. A veces me volvía yo como un niño enloquecido que jugaba con sus pechos, le mordía y chupaba los pelos del sobaco, le miraba la vulva y me tragaba cuanto le hacía eyacular. Cuando quería tratar con ella de cuerpo a cuerpo, de edad a edad, de experiencia a experiencia, de belleza a belleza y de miseria a miseria, la



dañaba y sentía todo el horror de la indiferencia. Me desembarazaba de mis deseos enloquecidos, cochinos, fetichistas, encandilados. Mi cuerpo se movía con mucha mayor libertad, sin localizar el placer en ninguna de sus o mis protuberancias u orificios. Entonces mi placer era tan grande como era lejano, pues ella no podía sentirse libre como yo; sus flaccideces y pesadeces la dejaban aterida y me consagraban como el único atleta.

Mary Anne —“Queen Anne”, como le decía— tenía una gran devoción por el orden. Cuanto mayor orden creaba o percibía, mayor era su sensación de armonía. Era incapaz de disfrutar de un conflicto. Si era vengativa, pocas veces fue por el placer de serlo; incluso sus caprichos eran necesidades. En sus manos, las flores y las plantas en general duraban más tiempo. Esa pasión por el orden la rejuvenecía, porque la llevaba a empezar cada día desde cero, sin rezagos de la víspera. Todos los días estaba esperanzada. En medio del immaculado orden de la cocina, cada mañana se plantaba allí a contemplar el nuevo día. Toda la nostalgia que daba su edad a su mirada en ese momento era atractiva. Sabía lo que miraba y lo que lo mirado valía.

Le gustaba que las cosas tuvieran el aspecto que debían tener. Le gustaba que hubiera cola para entrar al cine y que lloviznara un poco. Le gustaba que hubiera gente extraña que ella llamaba “original”. Le gustaba caminar por lugares donde nunca había estado; le gustaba que nos deseáramos como ayer. Frente a algo notable, retrocedía para observar. Le emocionaba sentir la magnificencia de una catedral, la belleza de una fotografía, la rima de un poema, la luminosidad del cielo. Era de su gusto todo lo que fuera reconociblemente bello.

Fidel Castro, Churchill y de Gaulle eran bellos. El idealismo y la esperanza y la elegancia y las tradiciones eran bellos. Florencia y Estambul eran soberbias. Yo era bello. A Mary Anne le gustaba que yo pudiera sentirme bello. Sin embargo, nunca sentí que Mary Anne viera en mí una belleza más profunda que yo sí necesitaba sentir. Nunca sentí que la “belleza” de mis manos me exigiera ser digno de ellas. Mary Anne se preciaba de conocerme, y era cierto en los hábitos. Nunca me reveló nada de mi ser interior.

Ella hablaba de mi bondad, pero a su lado nunca sentí dónde nacía el bien que yo podía hacer.

Mucho tiempo yo quise hacerla feliz y que no temiera a nada. Lo que más importaba de nuestra relación, para mí, era que Mary Anne fuera dichosa. Si había alguien merecedor de la felicidad, era ella. Yo no quería ser un peso ni una vergüenza para Mary Anne.

Y mi orden era todo de datos aprendidos, de necesidades comprendidas sólo por la meditación o la angustia. La cultura era mi único medio, y la civilización mi único ámbito, y mi única salida el deseo.

Un día salí temprano a una entrevista de trabajo más a la que a medio camino decidí no ir. El miedo a vivir me había regresado. Ya no podía creer que mis actos fueran por sí mismos bellos. Además la gracia me parecía estúpida y sin peso. Nada de lo que la dicha me hacía comprender tenía la complejidad de los pensamientos arrinconados. Mi dolor de esos días era absoluto y denso; me paralizaba y me enfurecía; se me metía en todo y no me dejaba hablar sin sentir que no estaba diciendo la naturaleza de mi experiencia. Mary Anne necesitaba mi destrucción. Debía cobrarme todos sus sacrificios. Me apeé del metro en Charing Cross. Eché a correr por el pasaje de madera en el puente sobre el río. Sentía un dolor insoportable en el centro de la espalda. La gente se quitaba a mi paso.

Me quería morir. Más que a Mary Anne, me odiaba a mí mismo con un desprecio que era mi única inteligencia sostenida. Mary Anne iba a cobrarme cada uno de sus sufrimientos y fingimientos. Sin duda sabía que yo había querido matarla. A estas alturas de nuestra degradación, tenía que haberlo adivinado. Yo había deseado sus objetos para mí.

Cuando regresé, ella estaba en la cocina. Entré confiado en mi mayor fuerza si discutíamos, pero no dijo palabra. Acabé sentándome a la mesa; ella seguía cocinando. Esa noche teníamos invitados. Ella estaba alegre. No me necesitaba para aparecer ante ellos. Yo quería provocar un pleito, pero ella seguía cocinando. El odio era la intimidad que tenía conmigo. La espalda me dolía cada vez más. En un momento que ella fue al comedor, me escabullí a mi cuarto. Dejé entreabierta la puerta por si subía.

Estuve mirando mis objetos. Abrí la cortina: en la ca-

lle rondaba un hombre, uno de sus conocidos del pub de la esquina. Me tapé la cara con un cojín y me puse a gritar; luego lloré y lloré hasta quedarme dormido, pero en el sueño ella iba a matarme a cuchilladas y me desperté empavorecido. Mediaba la primavera y todavía entraba la luz del sol en la habitación.

Abrí la puerta, pero del otro lado no había nadie. En la planta baja se oía el murmullo irritante de una conversación de por lo menos tres personas. Estaba sitiado. Me tiré en el descanso de la escalera y traté de entender algo de lo que se decía. ¿Se me mencionaba? Un hombre y una mujer rieron fuertemente, con mucho artificio.

Las visitas se marcharon poco después, pero Mary Anne no subió. Yo esperaba que viniera a decirme que me vistiera de acuerdo a la ocasión. Cuando terminó con sus tareas, se metió en su habitación y se puso a escuchar un concierto para laúd. Me estaba apretando el pescuezo, me estaba ahogando, me enloquecía. Hubiera querido matarla, estropearle su sonrisa. Si algún temor le provocaba yo, me lo expresaba con odio. Yo era un advenedizo. Sus amigos vendrían hoy a verla y yo no podría destacar porque mis temas les daban igual. Yo era para ellos un adolescente, un extranjero, un pobre diablo y un aprovechado. Ellos tenían coche y casa y yo no. Y luego esas mujeres me arrinconaban y me mostraban sus pechos para que yo se los besara o agarrara con fuerza y me decían que las telefoneara. Y sus maridos verificaban si yo era un hombre como ellos, y me palmeaban como si yo fuera uno de ellos, y me invitaban a la pesca y al fútbol. Y Mary Anne era parte de toda esa vileza, de esas noches de contar malos chistes y oír mala música. Esa noche me torturarían con sus maneras masculinas y femeninas y se burlarían en sus adentros de mí, y Mary Anne diría que qué bueno era tener amigos.

Bajé al piso de su habitación. No estaba Mary Anne. Comprobé que los calmantes estuvieran intactos en su botiquín. Me quedé mirando su cuarto, pero nada me llamó la atención. Bajé con sigilo a la planta baja. Mary Anne estaba metiendo algo en el horno. Poco después sus amigos llegaron. Me mudé de ropa y aparecí de improviso en la sala. Comían papas fritas de bolsa y un hombre contaba alguna anécdota. Mary Anne, tan sorprendida como los

demás, dijo: "¿Ya terminaste tus dibujos?" y yo respondí que sí y saludé y tomé asiento. Eran ocho los invitados. A dos no los conocía, una pareja; la mujer me atrajo de inmediato, aunque nada me gustara en ella. Quise obcecadamente que cada gesto que esta mujer y yo hiciéramos le estuviera dedicado al otro, por pueril que fuera, pero en ningún momento se aproximó a mí. Quedamos cara a cara en la mesa, pero sus rodillas no respondieron.

Se habló mucho y yo me reía cuando estaba indicado, y ayudé en todo a Mary Anne, y no mostré para nada mi tedio. Cuando el alcohol se me subió y empecé a tener miedo de nuevo, me despedí explicando mi cansancio y me eché en la cama de Mary Anne. A la mañana siguiente, encontrándome solo, bajé a la sala y la encontré dormida en el sofá. Le sacudí el hombro. Abrió los ojos, se me quedó mirando unos instantes y se volvió a dormir. Estaba vestida.

Los días siguientes, Mary Anne actuó como si nada hubiera pasado. Actuaba. Actuaba bien. Parecíamos vivir en la normalidad de todos los días. Me dirigía la palabra cuando era preciso. Detrás de sus buenas maneras, había una secreta y vital alegría. Si no me agredía, si no ironizaba, era porque estaba feliz de algo: feliz de odiarme. No había manera de penetrarla, había alcanzado una especie de perfección. No había la menor violencia en sus gestos. Nada le hacía perder la tranquilidad. Algo le había quitado la necesidad de mí. Perdí la capacidad de concentración.

La fortaleza de esa mujer era extraordinaria, o mi debilidad era excesiva. Aun infantilizándome no conseguía quebrar su distancia. Si me acostaba a su lado, no le impedía dormir. Sabía que yo la necesitaba para poseer su casa y sus objetos, y no me temía. Si cogíamos, lo que ella disfrutaba era algún recuerdo, o a sí misma. Mi belleza y mi ternura le daban igual. Casi todas las noches salía al pub y regresaba poco después de las once, cuando lo cerraban. En el pub la recibía con vótores y expresiones de lujuria el grupo de hombres con los que se divertía Mary Anne. Todos iban generalmente de corbata, a veces con suéter en lugar del saco. Ninguno era de la burguesía, y ninguno del proletariado, aunque sus rostros no habían dejado hacía mucho —una generación a lo sumo— la clase obrera. Sabían su lugar en el mundo, pero en ese lugar

eran petulantes. Se divertían sin inhibiciones y eran amigos del dueño. Bebían bitter lemon y gin tonics y jugaban a los dardos.

Mary Anne no era la única mujer. Dos hombres iban con sus cónyuges, y había otras mujeres solas, ninguna menor de 45 años, todas de aspecto convencional y a veces, cuando bebían de más, un poquitito irrespetable. Eran casi idénticas a Mary Anne. Observarlas desde la calle me daba vértigo. Todo el grupo se reía siempre al unísono. A juzgar por las expresiones, se contaban muchos chistes, algunos de ellos de evidente índole sexual. Toda la noche hablaban; detestaban el silencio. Me parecía que Mary Anne era el centro de atracción de los hombres; en todo caso, quería serlo. A veces me daba la impresión de que hablaban de nosotros y que me describía. Físicamente, por ejemplo: me parecía verla describir mis muslos, mis brazos. Otras veces hablaba de mi extranjería, mis extrañas costumbres. Había vuelto a los suyos. Yo era un ser grotesco.

Me envilecía con sus buenas maneras constantes. Su alma ignorante y pequeñita se tornaba enorme con el odio que le llenaba cada resquicio. Nunca me había querido tanto como ahora me odiaba. Estaba llena de resentimiento.

Me daba miedo salir a la calle, de noche sobre todo. Temía encontrarme con sus amigos. Si dormía solo en mi habitación, echaba el pestillo. Perdí toda la fuerza que me quedaba. No podía comer la comida que ella dejaba cuando salía. Al principio me daba asco comer algo que sus manos habían tocado para no comérselo. Después pensé que me podía envenenar. Me alimentaba de galletas y pan blanco y té y no tocaba sus platillos más que cuando ella comía también.

Empecé a enfermarme. Tenía un fuego constante en el estómago y me costaba mucho respirar. A todo le temía. Una noche, cerca del pub, choqué en una esquina con dos hombres, caí de hinojos y me desvanecí. Al principio pensé que me habían dado un puñetazo en la boca del estómago, pero era mi debilidad. Para entonces, Mary Anne ya ni siquiera me dejaba comida. ☺

**SOBRE VIVIR. 39 estrofas de comentario a una danza del autor, a un poema de José Lezama y a las prendas del modisto Benzui Yamamoto / MIRKO LAUER**

I don't see how Henry, pried  
open for all the world to see, survived

JOHN BERRYMAN: *The Dream Songs*.

*Para qué sino para que me veas bailando desprendido de las túnicas decoradas de Banzai Yamamoto con rostros que miran oblicuamente desde la cadera enhebrados como una multitud casual de padres que no censuran al híbrido, sino que lo llevan con gran suavidad hacia el abrevadero, inútilmente.*

*Túnicas libres ya de la subliminal intemperie de las pieles y por ello mismo, en su desprendimiento, duraderas. No lo adivines y no lo digas: concéntralo en el silencio del homenaje:*

*son los fustanes verdes de Julián del Casal que vuelan al viento*

*pelándose unos de otros; así madres de madres que lo quisieran conducir, por último, hasta un patio frío.*

*Me vieras ahora bailando desnudo con las cicatrices huesudo como Toumanova entre los proverbiales ruseñores que me echo para durar, y digo salto, alto, largo, triple para recaer en el crepúsculo de las castañas a la tarde, donde*

*una serie inmóvil de coreografías toma el suave pelo de las bailarinas*

*y las congela en un falso gesto de amor, plenipotenciario.*

*Desnudo, más que desnudo: visible para que me adviertas  
gravado por el recuerdo de senos inmamables, como de  
frente pensativa,  
y a la vez libre de los trapos de adviento en que ya nadie  
coge  
los polvos de Mennen y el perfume de Drowa, vacío y  
desatormentado  
por los livianísimos contactos entre un pecho y tal vez otro,  
unidos  
en la terrible sequía por una cristalina gota.*

*Visible, más que visible: tambaleante en el umbral sin suelo  
por el que penetra y abandona el Aqueronte un ladrón sin  
sueño  
saqueando túmulos en la líquida parcela del olvido, en cuyo  
vano  
se agolpan los datos ante el desapareado perro  
que no conoce olvido ni muestra recuerdo, sino muestra su  
miembro  
tomado por la madre y silbado, fracasante, por los  
mosquitos y las moscas.*

*El simbólico menor que irreparablemente dormita aletargado  
para que lo intuyas y lo incluyas respira, ronca, raspa  
huyendo estático con un sonido de remos sobre la arena,  
haciendo un corno sonoro de su baba hasta entender la  
simple inexistencia  
de confusión en los ordenados oximorones. Su brusca boca  
quiebra las hojas del libro mayor, y bebe de los logaritmos.*

*Dejarme, pues, llegar hasta el mismo balcón, y que baile,  
y que ría  
olvidado del ya oscuro modisto londinense, sus tafetanes  
crocantes  
como el espíritu de una cretona, y me pueda, en efecto,  
desasir  
del mobiliario donde la propia mano se hace zarpa y empuña  
lo innumerable como estrangulándolo. Cómo sino con la  
danza cesando  
repetidamente tambaleante, súbitamente más que  
tambaleante.*

*Para qué, entonces, sino para vomitar un pedernal sin chispa  
lo revela el vacío frenando su coturno, y sometiéndose,  
inhumano si no,  
a la parodia disimulada en el último silencio, nadadora del  
no  
y oculta en las concertaciones. De qué modo sino subjuntivo  
puede aproximarse a las mamparas, pares del abismo,  
con sus desenmascaradas solitarias y su leve inclinación  
por el oriente.*

*Cómo sino retomando las vencidas hipótesis, y  
relinchándolas  
puede ahora cruzar los equinoccios, y saber que la copa  
tiene un final de raíz y otro de aire, y una región central  
a la que el viento gélido no sacude ni llama, y en la que  
tintinea  
un pájaro serio como una moneda, posado en la inglete de  
una deuda,  
vestido como un bonzai, melancólicamente cargado de lo  
ajeno.*

*En torno suyo las bailarinas se amalgaman en florida virago,  
subrepticamente hincadas de cualquier parte de su cuerpo,  
desatentas y obsedidas, para que el espíritu pueda repetirse  
cuidado, pero sin palabras, parodiando el amargor nupcial  
de almendras  
ocultas en la suite intempestiva y en el descanso olímpico,  
imperial,  
en que la carne huele a pólvora y a bronce.*

*Dejarme, pues, de pie en el balcón, o bien bajando  
a la inflamada aurícula cuando ellos dos deciden, y son  
jóvenes aún  
si gravitan en conciliábulo como violentos planetas sin  
perímetro,  
eternamente unidos, pero sólo aquí donde los conservo  
finos  
y premeditados, todavía procreándome de tarde en tarde,  
de entre los restos de lo involuntario y lo inesperado.*

*Aquí donde el ruido de sus voces es una música que me  
devuelve*



*lo contrario de un eco: el silencio de un silencio, un  
segundo latido  
por la azarosa fuerza de los prolegómenos que desembocan  
en el sobresalto informal de la verdad deteniéndose y  
dando vuelta  
antes de ser la triste flor empalmada en el cacto  
y la esmeralda del pavo real engastada en la palmera.*

*Los azules, Julián, los azules, ahora mismo y en el jardín  
las bailarinas giran, con sus inextricables nudos en las  
piernas,  
sobre una frase compuesta que no abriga, ambigüedad  
ninguna,  
blindadas únicamente por el reflejo de un aceite ingrmo  
que cordial o discrepante besa el oso de Góngora,  
espumoso y sangrado,  
temeroso, deleitado, algo más que deleitado, temeroso.*

*Rodéenlo, si acaso, de sajinos y de nerviosas piernas y de  
estacas,  
de piernas que se gobiernan, afeitados monarcas, y se  
hunden, blandidas  
y sentidas, de sentidos, temidos, colmillos. Que le revienten  
en la retina  
malévolamente baldías, veloces, y frías. Ahora está listo  
para pedir lo todo  
como un niño, como un rey: superados el magnificat y las  
vísperas,  
la obsesión por los labios, el morganático unguento, el  
babero y la sonaja.*

*Giran, giran, Julián, y mutan: de su cuerpo son sus cuerpos  
poseídos de una tóxica serenidad, serenos y mantrados sus  
compases:  
el súbito repliegue de lo inesperadamente adivinado  
y la graduada venia que se abulta en el imaginario  
como en un lecho que es por siempre un cuadrilátero  
y un box beodo al que sucumbe un deseo sin metáforas.*

*La penosa intimidad con lo imposible, con la sed que no  
puede ser,*

*aplacada, sino hidrofobia: pavor al agua que sexa los  
enigmas  
y es sexo en las prendas descartadas, que densas de  
familiaridad y acaso,  
caen de sí cotidianas y preternaturales. No es preciso  
decirlo:  
es el fulcro que segrega los sueños firmes y los  
precipitados  
que caen unos de otros, como la vigilia de su benzedrina.*

*Los cuerpos revelan su reacción malva en el extraño  
matraz,  
hechos mano delgada para crecer como flamencos, en torno  
al guante  
y en los gestos que en indiscreto mutis avisan de lo  
imposible al afligido,  
al poseído entregan el dato escandaloso, comunican a los  
acongojados  
que ya son públicos muñecas y tobillos, y que abandonan  
la convulsiva soledad  
cual velas apagadas, los fustes de los brazos y las piernas.*

*Una danza proponiéndose como una reflexión, parece  
imposible;  
una desnudez capaz de cegar la lámpara inapagable, nada  
más ridículo.*

*Como si las prendas aún adoloridas de las convulsiones  
de un cuerpo suspendido, ortopédicamente, en la caída  
quisieran quemar  
con sus samurais emblemáticos de rostros saturados en  
vitriolo  
un camino de sorpresas por entre los manglares de la  
libido.*

*Quizás por un instante puede la bestia dibujada  
sorprenderme  
con su hoja planeando, con su rama tocada de locura, y  
encender  
la célebre central del Niágara en Ontario.  
Solo por un instante, pues ya no es desconocido al pie de  
la cascada*

*el pas de deux del logos con el híbrido, al que los padres  
llevan*

*hacia un mismo domingo por sus caminos separados.*

*En mi cuerpo que piensa, con una patética alquimia de otra  
clase,*

*los padres se reencuentran desconocidos, y brindan cortos  
del amargo licor de futuro que les sirvo, y hasta el tiempo,  
inflexionado,*

*es otro, y se puebla de un llanto de color perplejo,  
dificilísimo.*

*Cómo, pues, sino con la danza cesando, cada vez que  
tendemos*

*a bajar al jardín perdidamente hijos, más que hijos,  
extraviados.*

*Entonces dejarme comprender el acre entero, y no  
golpearlos*

*sobre el hematoma, isla siempre morada, ciegamente;  
irreprochado el hedor*

*del parto que entra y sale aún por los oblongos agujeros,  
la respiración, sigilosa y fetal, que puja el universo, y  
salda*

*con tiempo y pasión extática la deuda de las lágrimas, y  
acude al fin*

*a desenredar del rostro el forúnculo atroz y la serpentina  
madeja.*

*Quizá entonces sea visible, danzable, que nadie es el  
padre real*

*del transcurso y la adulez, de las opacas transiciones,  
de los livianos ácidos que apuran nuestras mansas corazas,  
poro a poro,*

*de la panza fluctuante y acuñada por muelas de leyes  
diversas*

*en las que no reparamos, internados en el seco perdón de  
la fatiga*

*que desde ahora nos envía sus saludos, y cuya sombra  
fugaz son las palmeras.*

*Frente a todo esto las bailarinas quisieran ser quiméricas,  
y los actores del No seguir no siendo, claro; y frente a todo  
esto*

que no es nada, realmente, el jardín no termina, incluso,  
comprendido,  
y eso las refresca. Movimientos de la conciencia bajo el  
calor de febrero,  
rechazo a la proximidad de una neurosis moribunda, la  
infancia,  
epifanías del césped, imágenes virtuales del corazón óptico.

Pero quién es quimérico, Julián, si el aquelarre más opaco  
y humeante  
estabiliza el mundo a su manera, con altos relieves de  
gracia y desgracia,  
en los que el gesto más profundo y más final precede. La  
palabra desdicha  
cede su desvelada estirpe de esperas atentísimas; en la  
sorpresa  
el jardín exhala su moaré, el balcón cede su altura  
desbarandado,  
y en realidad la música propicia una felicidad menos textil.

Colibrí sale zumbando de su verdad, de entre frondosas  
ramas de pensamientos,  
pico limbado por una gota dulce, halo terrenal de su  
certeza,  
y las alas batidas mil veces por segundo, ocultas de tan  
densa su presencia;  
el aire lo contiene, intuitivo y sensacional; la flor lo mide  
preciso y volitivo.  
Magnéticamente aferrado a la vertical, o dejándose llevar  
meditabundo,  
en una danza cuyo eje, evidentemente, es el difícil ejercicio  
del vacío.

Ejercicio de colibrí: historias de animales sin reposo,  
movimientos de la ciencia natural bajo las aguas servidas  
de febrero.

Una vez borrada la línea imaginaria que divide el  
sentimiento de la razón,  
la danza es sin comentarios: la suite avanza sola, encarnada  
en la muca,  
en el breve hipocampo, en el nautilo, intocada por la  
tristeza o la alegría,

*mediendo estancias sin sonido, como un árbol en medio de la tarde.*

*Sale de la ola, de una felicidad brevísima que no se encadena  
con otra felicidad; sale de la fantasmal transparencia del polietileno  
que entrega el tumbo adelgazado a contraluz. La luz aplasta el efímero telón  
con succulenta, violenta sacudida. Cuando sale del salón y de la sala,  
veo verde la ola con su colibrí, y lo veo verde, con su batahola.  
El mar es lo perecedero; el colibrí es su ingrátida dádiva.*

*Colibrí, ejercicio de colibrí, iluminación de colibrí: no media distancia  
entre las bellas tenidas de Banzai y los huesos arracimados en pantógrafo  
que calcan, de fuera hacia adentro, un movimiento, y entrechocados luego  
se telescopan, colgados de un ser social que determina la inconciencia.  
Podría desvestirme mil veces, mostrar el aire entrando vuelto aire saliendo  
por mi oscura garganta: solo daría risa mi plumaje barítono.*

*Con qué derecho instinto la buscamos, la felicidad, llevada en los pómulos,  
tal una ceguera, un arcoiris que parte de la mejilla, un deslumbrante strass  
de destellos adheridos al espejo de la piel. Quizá en ese medido brillante  
reconocemos una corriente de limpieza, y el híbrido pica en los reflejos  
días y horas de la cita fluvial con la desaparición. Quizá abunda, la luz  
y una suerte de anorexia alimenta al mundo, más que deslumbrado, desbocado.*

*Cómo arranca, espantosa, de las sombras que crecen sobre  
el belvedere  
y palpan, con distímil palma, vecinadas las nalgas y las  
sienes;  
cómo huye por el filo de nuestros párpados cerrados; cómo  
la deja ir  
creciente la comprensión de lo inexorable; cómo la deja y  
qué bien hinca  
el asno la rodilla, y la corona ventral de esterlinos estribos,  
y el hermético labio de Lima, sus coros trenzados de lo  
mismo con lo diferente.*

*En vista de ello dejarme en esta orilla de la compasión,  
en mis pañales,  
frente a un Ganges del enloquecimiento por contemplación  
de la huida  
de los humanos sueños, y mudar quedo, ajeno ante las  
pedras escalonadas  
que desnudas de catarata invierten el curso en su sentido  
y lo sostienen, como al primer salmón, frente a las inmóviles  
corrientes  
que eran del mar profundo y ahora son, quizá, del estuario.*

*Veinte brazas al fondo del río: la ropa desnuda del  
emperador invisible;  
en las ondas del agua y el légamo tocados por el olor del  
junípero,  
un olor de palabra y tu tritón, Julián, el híbrido, mirando  
repetirse  
ritual un ciclo enmascarado, como la economía en los  
cuerpos:  
sangre de mi seso irrigando sabanas de miseria, nervaduras  
de lo ficticio  
lamiendo mis lóbulos, haciendo de mis médulas muñones.*

*Que las bailarinas se contemplen, en el reflejo que ya no  
las devuelve  
a las bullidas aguas de lo pretérito, a lo que no volverá  
a transportarlas  
por esa luz cúbica y caduca, de curva similar a la traición  
política,*

donde son bailados los empalamientos y las amputaciones,  
y es repetida  
una batalla decidida por las indecisiones, y el tiempo,  
golpeando la comba  
yema de mis vísceras, entra todo de bronce en su tercera  
edad.

Cómo vuelven, cómo hacen para volver, sobre sí mismas,  
ensimismadas,  
irreconocibles, refractados en mi corazón el arabesco y la  
actitud,  
pasivos pese a su vértigo en el imponderable solo, y en la  
ronda  
que se ofrece como guirnalda de doradas escamas, y  
centuplicada suma  
la desolación visual a sus pasos disonantes. El lente lo  
sabe y lo dice:  
ni piedad, ni pasión, ni perdón entre el ojo y el punto de  
fuga.

Cómo, sílfides, entregan la rodilla, inclinando el inalcanzable  
pórtico  
en que el hartazgo y la curiosidad tomados, por así  
recordarlo, de la mano  
buscan la multiplicación de su experiencia. Cómo, náyades,  
son desvestidas:  
una parca distancia en su tejido las posibilidades y el  
peligro,  
y me perdonarán ahora la sílfide y el fauno, si desnudo,  
más que desnudo,  
recuerdo a Séneca y tomo para mí esos harapos abundantes.

Hay un momento en que el amor pasa a convertirse en una  
dinámica sombra,  
cuando el pino y el lemming se deciden a intercambiar sus  
nombres, y el niño  
se calla por fin la boca bajo el primer concierto de  
brahmanes,  
y el logos vuelve a parirse como Moby, el cetáceo ridículo  
y ebúrneo,  
con los flancos aparentemente lisos una mañana, y  
ciertamente lisos

*otra mañana. Libuse, Arnost: ha regresado de su viaje  
hacia la noche.*

*El día como si tal cosa nos es dado no tiene un solo  
rostro para el azar,  
y facetado avanza sin oráculos. Me despido, jardín abajo,  
del menor  
que remonta sus linajes y niega el fijado dolor del elegir,  
y la fiesta  
del ser elegido: fases de lo concreto, transiciones de lo  
obvio,  
matices de arcoiris que la voluntad ecléctica nunca ha  
poseído,  
mano pesada y gris que nos remite, boba, hacia el silencio.*

*Que adore cosas inertes y palabras, que adore lo que  
quiera, en realidad,  
si lo consuela la idea de que el amor rebota, y estima lo  
recíproco  
como la ley del mundo, y quiere decretar sendas en el  
desierto  
y sentirse investido de vacío: es un imbécil. Abraza una  
piedra y la ama,  
y piensa que su imposible jugo podría partírle la frente, de  
brotar,  
y que la misma sequedad puede ser una cosa refrescante.*

*Que navegue el desierto con el único cuerno del  
rinoceronte, transportado  
por el silencio preambular de las obstétrices, y la forma  
silvestre  
en que el recién nacido hunde el dedo en el aire y siembre  
la palmera:  
el espasmo y la reflexión están clavados también en el  
desierto,  
y con ellos la lluvia que todo lo ha bañado y que todo lo  
baña,  
la insobornable vida, lista por fin para el amor y para la  
muerte.*



## ATUSPARIA / JULIO RAMON RIBEYRO

### CUADRO 6

#### CASA DEL SEÑOR MAGUIÑA



*NOCHECE. Salón con candelabros encendidos, cuadros coloniales, algún sillón francés, etc. Entran el señor Maguiña y el señor Antúnez. Luego el obispo Figueroa, el teniente Dubois y Atusparia.*

ANTUNEZ.—¡La sociedad huaracina recibe ahora a sus sirvientes!

MAGUIÑA.—Atusparia no es cualquier indio, Antúnez... Es el Jefe de los rebeldes y por ahora la autoridad máxima en Huaraz. Es la persona con quien debemos tratar.

ANTUNEZ.—Un tramposo, además... Había prometido que sus tropas se mantendrían en Huaraz hasta que Lima respondiera a sus condiciones. ¡Y resulta que envió a su indiada sobre los otros pueblos!...

MAGUIÑA.—Precisamente vamos a hablar de eso con él. Vamos a informarlo que Lima ya aceptó sus condiciones para que cese la rebelión. El telegrama fue enviado a Pativilca y de allí lo trajo un mensajero.

ANTUNEZ.—¿Y para qué han enviado refuerzos, entonces? ¿Para que se queden cruzados de brazos?... ¡No, no y no!... ¡Aceptadas sus condiciones! Nos abandonan, nos dejan pisar, humillar por esta gente... Esos refuerzos deberían entrar a sangre y fuego...

MAGUIÑA.—Espera, no te he terminado de explicar...

ANTUNEZ.—¡Esto es solo el comienzo, Maguiña, si cedemos ahora, verás lo que vendrá después!...

MAGUIÑA.—Ya te explicaré, ¡calla! Allí viene Figueroa. (*El obispo aparece. Maguiña avanza hacia él*). Buenas noches, Monseñor.

ANTUNEZ.—¡Ah, Figueroa, tú también eres de los que le da coba al cacique!

OBISPO.—Supongo que te refieres a Atusparia... Un cacique indio, sí, pero que asiste a los oficios y sabe lo que es tenerse bien en una iglesia.

ANTUNEZ.—Mucho golpe de pecho, pero sus hombres matan, roban, incendian...

OBISPO.—Eso escapó a su control, tengo entendido. En cambio, fíjate lo que hizo con Collazos: el Tribunal Revolucionario lo había condenado a muerte, pero Atusparia intervino para que le perdonaran la vida. Unos cuantos azotes y luego expulsado de la ciudad sobre un burro.

ANTUNEZ.—¡Lo que me parece una idiotez! A ese cholo de gobernador deberían haberlo fusilado... Por su culpa estamos metidos en estos líos...

MAGUIÑA.—Bueno, hablemos de cosas serias, Antúnez. (*Aparece Dubois*). Ya está aquí Dubois... Buenas noches teniente. ¿Tiene alguna novedad?

DUBOIS.—(*Al obispo y Antúnez*). Buenas noches... (*A Maguiña*). Seguimos sin saber nada. Nada sobre Uchcu Pedro y nada sobre los refuerzos de Lima.

MAGUIÑA.—Pero, ¿qué pasa? Uchcu salió hace tres días hacia Yungay, y silencio absoluto. No se lo puede haber tragado la tierra.

ANTUNEZ.—¡Se deben haber entretenido saqueando las haciendas! Ya de la mía se llevaron más de doscientos carneros...

DUBOIS.—Y de los refuerzos de Lima seguimos sin noticias... (*Aparece un sirviente mestizo*)

SIRVIENTE.—(*A Maguiña*) Llegó Atusparia, señor. Está abajo, en el zaguán.

MAGUIÑA.—Hazlo pasar... No, espera, iré a recibirlo. Un momento, señores. (*Sale con el sirviente*)

ANTUNEZ.—¡Si lo viera su padre! Don Francisco Maguiña recibiendo a un indio...

OBISPO.—Tú vives en tu hacienda, Antúnez... Si vivieras aquí te darías cuenta del orden que ha reinado en estos días de ocupación. Y la limpieza, además. Si se ha visto

a la gente de Atusparia es solo barriendo las calles, quemando la basura...

ANTUNEZ.—¡Qué me importa a mí la limpieza!... Para eso están, además, para barrer... ¿Cómo hacerles entender a ustedes? Yo veo más lejos, yo no me preocupo por menudencias... Hoy aceptamos que supriman los impuestos, pero mañana verán... (*Aparece Maguiña seguido por Atusparia, con poncho oscuro, sombrero y vara de alcalde*). Mañana verán... ¿Para cuándo la ocupación de nuestras tierras, Atusparia?

ATUSPARI.—(*Deteniéndose con dignidad*) Perdón... Yo tengo por principio saludar a una persona antes de interpellarla... Buenas noches, Monseñor, buenas noches teniente.

ANTUNEZ.—Tú lo has dicho, saludar a las *personas*...

ATUSPARI.—Maguiña, tú eres testigo. Si no se me trata con el respeto que merezco dejaré de lado todo protocolo. Exígele a este señor los miramientos que me debe, no en tanto que Jefe de la Rebelión, sino en tanto que alcalde de un barrio de Huaraz. Si no fuera así, haré prevalecer mi primera condición y este señor será detenido por ofensa a la autoridad.

OBISPO.—Señores, por favor... Dejemos de lado asuntos personales. El señor Maguiña nos ha convocado para hablar de cuestiones importantes.

MAGUIÑA.—Monseñor tiene razón, Atusparia. Y tú, Antúnez, deja de lado tus sarcasmos... Bueno, el asunto es el siguiente... Estamos muy alarmados por el giro que han tomado los acontecimientos. El grueso de tus tropas, Atusparia, no se ha quedado en Huaraz como lo prometiste, sino que se ha lanzado con ánimo de extender la rebelión.

ATUSPARI.—Es cierto... Pero fue una decisión a la que yo me opuse. Se tomó por mayoría, luego de consultar con mis consejeros.

MAGUIÑA.—Te damos crédito, pero eso no impide que se faltó a la palabra empeñada. Y tanto más cuanto que ha llegado un telegrama de Lima: el Gobierno acepta la supresión del impuesto personal y del trabajo obligatorio.

ATUSPARI.—No he visto ese telegrama.

MAGUIÑA.—Y con razón, pues no fue enviado a la Prefectura de Huaraz, sino a la de Pativilca. De allí nos lo trajo un mensajero. (*Lo saca de su bolsillo y se lo entrega a Atusparia*) Aquí está.

ATUSPARIA.—(*Observándolo*) ¿Y para qué me lo entregas? Tú sabes que no sé leer... (*Se lo devuelve*) Allí puede haber escrita cualquier cosa y para mí no significa nada... ¡A ma-la hora dejé que partiera mi secretario Montestraque!

MAGUIÑA.—No pensarás que te queremos engañar...

ATUSPARIA.—Mi credulidad en los mistis tiene sus límites, Maguiña... En el único que tengo confianza es en Monseñor. Léamelo, señor Obispo, sin comerse una palabra. (*Maguiña le entrega el telegrama a Figueroa*)

FIGUEROA.—Por supuesto... (*Lee*) "Primero: quedan suprimidos a partir de hoy impuesto personal y trabajo obligatorio. Segundo: cumplidas condiciones de rebeldes, movimiento debe cesar. Tercero: tropas coronel Callirgos solo intervendrán en caso prosecución revueltas". Eso es todo.

MAGUIÑA.—El texto no puede ser más claro. Lima ya aceptó tus condiciones y tus fuerzas en cambio andan desparramadas por el valle.

ATUSPARIA.—¿Cuándo llegó el telegrama?

MAGUIÑA.—Llegó esta tarde, pero está fechado hace dos días, es decir, dentro del plazo de 48 horas que fijaste.

ATUSPARIA.—La fecha no me interesa, solo cuenta el momento de la llegada. Eso me tranquiliza, pues si bien mis tropas salieron antes del plazo, el telegrama llegó después. En consecuencia, ha habido falta por ambos lados y faltas recíprocas se neutralizan.

MAGUIÑA.—Supongamos que tu razonamiento sea correcto; nos preocupa de todos modos que tus fuerzas hayan salido en campaña... No sabemos dónde ha ido Uchcu Pedro ni qué se propone. Pero tenemos razón para estar alarmados,

TENIENTE.—De lo que se trata es que les avises que ya Lima cedió y que por lo tanto deben regresar a Huaraz y luego disolverse.

OBISPO.—Y cuanto antes mejor, Atusparia. Así se evitaría la intervención del coronel Callirgos y nuevo derramamiento de sangre.

ATUSPARIA.—Yo he dado órdenes estrictas, Maguiña, para que se respete la vida de los civiles. Y para que no se cometan abusos de ningún tipo. La prueba es que no se contento con las instrucciones que le di a Uchcu, envíe luego al doctor Mosquera para que se las confirmase y vigilase su cumplimiento...

ANTUNEZ.—¡Uchcu Pedro! ¡Mosquera!... ¡Un asesino y un sinvergüenza!

ATUSPARIA.—¿Cómo? ¿Me puede repetir eso?

ANTUNEZ.—¡Ya lo has oído bien!... ¿Qué confianza se puede tener en un indio salvaje y en un rábula resentido?

ATUSPARIA.—Yo te había prevenido, Maguiña... Tu amigo acaba de insultar a dos de mis consejeros...

ANTUNEZ.—Yo puedo insultar a quien me dé la gana... Yo hablo franco... ¡Tus días están contados! ¡No será hoy, pero pronto estarás colgado de un árbol, tú y todos los que te siguen!...

OBISPO.—¡Antúnez, permíteme!...

ATUSPARIA.—Un momento... Lo que dice este señor es grave. Al insulto ha añadido la amenaza. Yo exijo que me pida públicamente excusas.

ANTUNEZ.—¿Excusas? ¿Yo?... Nunca las he dado y menos será a ti.

ATUSPARIA.—Mi ayudante Granados y mi guardia han quedado abajo, en el zaguán... Me basta dar una orden para que suban y lo detengan si no cumple inmediatamente lo que le pido... Y no confíe en su coronel Callirgos. Antes de que llegue, ya estará usted fusilado y enterrado...

ANTUNEZ.—(A Maguiña y Figueroa) ¿Pero qué? ¿Ustedes permiten esto?

MAGUIÑA.—En realidad, sería mejor Antúnez...

ATUSPARIA.—Te ruego Maguiña que no intervengas... Este es un asunto entre Antúnez y yo... Tiene usted un minuto para excusarse y claramente... (Saca un reloj de cadena) A mí me podrán degollar, colgar o lo que usted quiera, pero antes morirá usted... Ya han pasado diez segundos... Piénselo bien... (Pausa) Veinte segundos...

MAGUIÑA.—Antúnez, no es una broma...

OBISPO.—Escucha bien lo que dice el cacique...

ATUSPARIA.—Treinta segundos...

TENIENTE.—¿Puedo decir algo?

ATUSPARIA.—No le he pedido su opinión, teniente... Cuarenta segundos...

ANTUNEZ.—Bien, de acuerdo... Te pido excusas, Atusparia.

ATUSPARIA.—Dígalo más bonito, no me basta esa frase seca.

ANTUNEZ.—Lamento las palabras que pronuncié... Sí, eso es, las lamento. Y te pido que me disculpes... que olvi-

des los insultos y que... y que des por terminado este incidente.

ATUSPARIA.—Bien... Tus excusas te redimen del insulto, pero no de las amenazas... Esta es mi vara de alcalde, mi símbolo de autoridad pobre, vejada, desdeñada... ¡Te ordeno que te pongas de rodillas y que la beses!... Sí, que te pongas de rodillas y que la beses.

MAGUIÑA.—Por favor, Atusparia...

OBISPO.—Antúnez ya se excusó...

ATUSPARIA.—¡Aquí mando yo, señores!... Antúnez, ¿has oído?... ¡Arrodíllate y besa mi vara!... Solo así daré por terminado este incidente... (*Antúnez comienza a inclinarse, vacila, se interrumpe*). Mi guardia está abajo, me basta dar una orden y dentro de diez minutos serás ejecutado y nadie —¿no es verdad señores?— nadie podrá oponerse... (*Antúnez se arrodilla finalmente y avanza la cara hacia la varilla que le extiende Atusparia. Cuando está a punto de besarla, Atusparia la retira*)... ¡Póngase de pie, señor Antúnez! ¡Sí, póngase de pie! No quiero verlo humillarse hasta ese extremo... La humillación me asquea, incluso en mis enemigos... Sólo quería poner a prueba su dignidad y su valentía. Veo que no tiene ni la una ni la otra... Maguiña, pídele por favor a este hombre que se retire. Si estoy aquí es para tratar solo con caballeros.

MAGUIÑA.—(*Implorativo*) Antúnez... (*Antúnez sale del salón*)

ATUSPARIA.—Pues sí, señores, he tomado en cuenta lo que me han dicho y pienso que debemos recapitular... Y discúlpenme por lo ocurrido... Me congratulo que el gobierno de Lima haya cedido a mis condiciones. ¡Al fin nuestros deseos han sido cumplidos! En el acto ordenaré que se publique y se pregone la noticia. Y les prometo en forma solemne que la rebelión cesará. Yo mismo saldré esta noche en busca de Uchcu Pedro para que suspenda las hostilidades y disuelva sus milicias... Pero Granados y sus dos mil comuneros quedarán acá hasta mi regreso. No quiero que alguien se aproveche de mi ausencia para fomentar desórdenes. Es todo lo que puedo ofrecerles. ¿Están ustedes de acuerdo?

OBISPO.—Me parece bien, Atusparia. Lo que propones es razonable.

ATUSPARIA.—¿Y tú, Maguiña?

MAGUIÑA.—Opino lo mismo. Y que tú lleves personalmente la orden es lo más seguro.

ATUSPARIA.—Pero subsiste un problema: el coronel Callirgos. Ustedes mismos no saben dónde está ni qué intenciones trae. Habrá que advertirle también que la rebelión ha cesado y que se retire del valle.

TENIENTE.—Es justo lo que dice Atusparia. Yo me ofrezco a salir en su búsqueda para informarlo de la situación. Puedo partir en el acto, si les parece.

MAGUIÑA.—(*Dubitativo*) Bueno...

OBISPO.—Estoy de acuerdo con el teniente. Así ambas partes estarán prevenidas y se evitará todo conflicto.

ATUSPARIA.—Bien, creo entonces que no hay nada más que discutir... Yo regreso a la Prefectura y dentro de una hora estaré partiendo hacia Yungay. Recuerden que Granados me representa durante mi ausencia y que no toleraré ninguna algarada, venga de donde venga. ¿Algo más?

MAGUIÑA.—No, no, creo que eso es todo.

ATUSPARIA.—Te agradezco entonces haberme invitado a tu casa. (*Observa el salón*) ¡Bella residencia! Ustedes, los mistis, saben vivir bien... (*Señalando los cuadros*) Lindas pinturas, ¡qué bien quedan los indios en los cuadros! (*Al obispo*) Su misa cantada estuvo excelente, Monseñor. (*Al teniente*) Confío en que le transmitirá lo acordado al coronel Callirgos... Y creo que todos debemos felicitarlos. ¡La paz vuelve al fin a nuestra ciudad!... Buenas noches (*Empieza a salir*)

TENIENTE.—(*A Maguiña*) Lo acompaño. Yo también tengo que prepararme para la partida. Ya los tendré informados de mi misión. (*Sale con Atusparia*)

OBISPO.—¡La paz vuelve a nuestra ciudad! ¡Agradecemos al cielo! Eso es lo importante, después de todo.

MAGUIÑA.—¿Tú lo crees, Figueroa? (*Antúnez aparece en el umbral*)

OBISPO.—Yo aprovecho para irme. Tenemos novena esta noche en la iglesia. Aprovecharé para anunciar a los fieles la buena nueva. (*Sale despidiéndose con un gesto de Antúnez que entra*)

ANTÚNEZ.—¡Nunca olvidaré lo que me has hecho, Maguiña! Tú, mi amigo de toda la vida, has permitido que en tu casa me ofenda, me humille un pobre diablo...

MAGUIÑA.—¡Calla! No has comprendido nada. Eres un pésimo diplomático, además. Estoy arrepentido de haberte invitado, pues has estado a punto de arruinar todo. La experiencia me ha enseñado que para ganar es necesario a veces ceder, aparentemente, quiero decir... Tenemos la situación en la mano, Antúnez. Callirgos tiene instrucciones de no transigir y de aplastar a los rebeldes. Ese punto del telegrama lo cambié en la copia que leyó Figueroa. Vamos, olvídate de lo ocurrido. Pasemos al comedor a tomarnos un trago. (*Ambos salen*).



UNMSM



## SUEÑO DE CIEGOS / RAUL DEUSTUA

Tu, qui consorten properas cuadere casum,  
miles ab etruscis saucis aggeribus,  
quid nostro gemitu turgentia lumina torques?

### 1

*Pero estos reyes, estos hombres, muros  
sordos donde la mano alumbra al ciego,  
lo guía desde el centro de la lluvia:  
los pasos en el polvo, siglos, siglos.  
Un brazo se alza entre los frutos, índice  
que ciega el rostro, gesto en el vacío,  
y en un signo rotundo envuelve al cielo.  
Es suya la mirada que descubro  
solo en este silencio de la tarde.  
Sobre una piedra el paso de los años,  
el cansancio, las voces fugitivas,  
rumores inaudibles.*

*El hastío  
esplendoroso de los sueños arde  
en última ceniza.*

## 2

*Es ocre el tiempo,  
señal de fiera herida por la flecha  
que está vibrando en el espacio.*

*El hombre  
sueña que vive en su silencio, piedra  
de toque de esta lengua muda, mira  
y en su ceguera tiembla el arco puro  
—flecha que desde siempre viene hiriendo  
el aire.*

*El hombre ha sido rey y vive  
consumido en su sombra, pero goza  
de la primera ley: es sombra  
y como tal se agita, como seres  
volcados a la noche y en sus párpados  
recoge ahora la luz de la mañana,  
la delirante luz de otras mañanas.*

## 3

*Interminablemente llueve sobre  
la dura luz de Roma.*

*Han macerado  
los años ese rostro y hoy nos mira  
desde el tiempo convexo y nos deforma  
como una antigua imagen.*

4

*Todo es signo del sueño, y es memoria  
de otros hombres que viven  
en la aspereza de otro sueño.*

*En vano  
la piedra engendra tumbas y la lluvia  
borra las huellas de estos hombres, ciega  
mis pasos que repiten otros ecos.*

5

*Estéril es tocar la piedra,  
tal vez el viento no levanta voces,  
no lleva al mar el mismo remo,  
asta vibrante  
en la arena lavada por la espuma.*

*¿Estéril esa muerte?  
Otro marino tiende redes húmedas  
y el fascinante grito de los pájaros  
da en soledad la mordedura ardiente.*

6

*De esa vida nos resta sólo muerte  
—aves— descoloridos frutos  
que el siervo ofrece al amo,  
las milenarias manos de la lluvia*

*que sobre el muro escriben  
un límpido alfabeto de la noche.*

## 7

*He dibujado sobre el muro un mapa  
de sueños, un fortuito encuentro  
con el dominio de la noche .*

*En vano  
busco el rescate, sólo altivas piedras  
descubro, cúmulo de ruinas sordas,  
ecos de pasos, un camino antiguo:  
¡imponderable la alegría entonces!*

## 8

*Un tablero vacío ante mis ojos,  
un friso donde el juego es la memoria  
de los signos, señal de que el silencio  
irrumpe ardiendo.*

*¿Quién sintió, qué manos  
tocaron esta piedra donde nada vibra  
y todo está poblado de una muerte  
interminable?*

*La partida es árida:  
jugamos contra el tiempo, cada paso  
es la ruptura de este reino.*

## 9

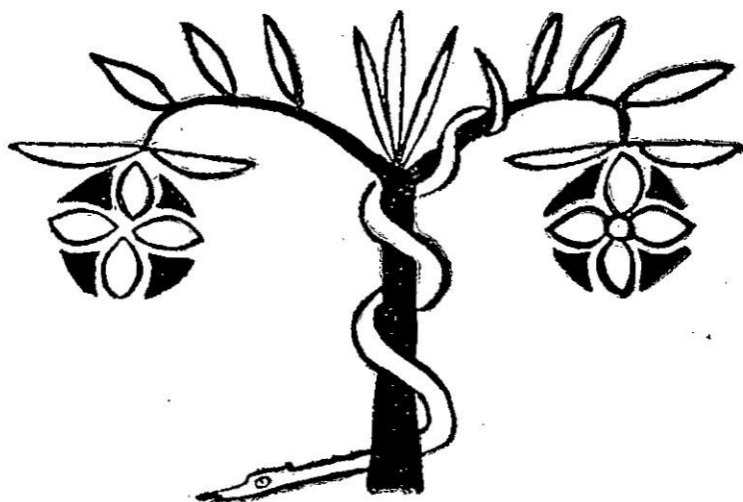
*El ámbito imagino  
de gigantescas manos donde el hombre  
encierra el mundo y sólo sombras veo,  
sólo hombres que en un árido banquete  
disputan sus cenizas. .  
Bulle el día y la luz revela  
fonemas sordos que en el tiempo ruedan.*

## 10

*"Otra vida buscamos más allá  
de las estatuas, otra vida  
que leve sea y liberada y pura.  
Nos toca hablarte, pero ¿entenderás  
la lengua, sus vocablos densos  
hechos del magma de esta arcilla muda?  
No es otra cosa ser un hombre que oír  
el viento en la marina y hemos sido  
seres al borde de lo inerte,  
y el lapidario amor  
nos encerraba en círculos carnales.  
Vivía el mar, la vida ceñía el páramo,  
el ave era agua o pez enceguecido  
por un morir ajeno, y hoy nos ciega  
el párpado pesado de la tierra".*

## II

*Desolador silencio pero esplendor del sueño  
y el tiempo cambia este silencio en nieve,  
respuesta del total naufragio humano  
a esta insólita vida que arde siempre  
en muros de Tarquinia, en Cerveteri.*



UNMSM

## DOS REFLEXIONES SOBRE LITERATURA / GYÖRGY LUKACS

[Cuando Lukács escribe los artículos que recogemos aquí, corrían para el filósofo húngaro días difíciles. Después de desempeñar una función directiva —comisario de educación— en la abortada República Húngara de los Consejos (marzo-julio de 1919) se había visto obligado a emigrar a Viena para escapar al “terror blanco” que implantó en Hungría el almirante Horthy con la anuencia de las potencias vencedoras de la Primera Guerra Mundial. Durante la emigración en Viena, 1919-1930, participa Lukács en la reconstrucción del Partido Comunista Húngaro, interviene en algunas sesiones de la Komintern, dirige publicaciones y se empeña en una tarea teórica que tiene en *Historia y conciencia de clase* (1923) su mejor y más creativa expresión.

Las dificultades comienzan para Lukács cuando a través de sus artículos —publicados en los diversos órganos de expresión del movimiento comunista de la época— se opone, teóricamente, a la interpretación mecanicista del materialismo histórico (interpretación heredada de los teóricos de la IIª Internacional) y, en la práctica política, al naciente burocratismo que comenzaba a apoderarse del aparato organizativo de la Komintern. De la lucha contra el mecanicismo y el burocratismo surge la mejor reflexión lukácsiana de estos años, hecha todavía de creatividad, de defensa terca de la dialéctica, de búsqueda de caminos para la realización plena de la posibilidad humana.

En esa búsqueda se acerca Lukács a los teóricos del Partido Comunista Alemán, herederos aún de las posiciones de Karl Liebknecht y Rosa Luxemburgo y empeñados

en una larga polémica con Lenin y los jefes de la revolución rusa. Varios eran los temas de la polémica: relación entre dirigencia y masas, función del partido, participación en los parlamentos burgueses, recuperación de la dialéctica en el sentido de Marx y Hegel, diferenciación con respecto a la Social Democracia, estrategia a seguir para la toma del poder, etc. Lenin sale al paso de las "desviaciones" de Lukács calificando el artículo escrito por éste sobre el parlamentarismo de "muy izquierdista y muy malo". Otros se encargarán de arrinconar a Karl Korsch, a quien acusan de "discípulo" de Lukács. A la crítica todavía teórica siguen el insulto, la etiqueta, la descalificación a priori. La polémica de principios muta en una dogmática que impide la creatividad y es el caldo de cultivo del surgente burocratismo.

En el marco de estas discusiones se produce el acercamiento de Lukács a los alemanes y la publicación en *Die Rote Fahne* (La bandera roja) —órgano del Partido Comunista Alemán— de más de una veintena de artículos del teórico húngaro (1922-1923). En la mayor parte de estos escritos —casi todos son reseñas de libros— se ocupa Lukács de temas literarios (Balzac, Schnitzler, Shaw, Lessing, Strindberg, Tagore, Goethe, Hauptmann, Dostoievski). Las colaboraciones de Lukács dejan de aparecer cuando la dirigencia alemana y, consecuentemente, *Die Rote Fahne* se inclinan a las posiciones del comité ejecutivo de la Komintern. Muestra de esta inclinación es precisamente la nota crítica de Duncker sobre *Historia y conciencia de clase*. Duncker, iniciando la larga serie de críticas a este libro, califica a Lukács de "idealista". En 1925 vuelve *Die Rote Fahne* a ocuparse del pensador húngaro para criticar el escrito de éste sobre Lenin (1924). Para la redacción del periódico el librito de Lukács constituye un "abuso" del nombre de Lenin. Lukács aclara entonces (nr. 21, del 25 de enero de 1925) que Lenin, aunque ha criticado su artículo sobre el parlamentarismo, no se ha ocupado nunca en general sobre su ideología. Con esta aclaración concluye, hasta donde se sabe, la relación entre Lukács y *Die Rote Fahne*.

Los artículos de Lukács en *Die Rote Fahne* —como bien ha hecho caer en cuenta Michael Löwy— anticipan la temática y la metodología de *Historia y conciencia de clase*. De ellos hemos escogido para *Hueso húmero* los dos escritos en los que Lukács, por no centrarse en el análisis de un autor o de una obra, abarca los problemas de manera más general y contribuye más directamente a la fundación de la sociología de la literatura desde una perspectiva dialécti-



co-materialista. Hasta donde sabemos, es la primera vez que estos artículos se publican en castellano. J.I.L.S.]

## GENESIS Y VALOR DE LAS CREACIONES LITERARIAS \*

Toda reflexión marxista sobre la literatura tiene necesariamente que considerar los productos literarios únicamente como "parte integrante del desarrollo general de la sociedad". Este método es ciertamente el único que permite en general comprenderlos como *productos necesarios* de un determinado grado del desarrollo social. Si dejamos de lado este método recaemos en las reflexiones mitologizantes de la historia burguesa de la literatura que intenta explicar las diversas épocas por las "grandes personalidades" y el arte por la esencia del "genio". Huelga decir que, al procederse así, se cae en un círculo vicioso puesto que no se puede explicar el genio sino por la obra de arte. Por tanto, en historia de la literatura, lo más correcto es partir de la situación de las clases que han creado la literatura de la época en cuestión; y es igualmente correcto intentar descubrir, detrás de la lucha de las diversas corrientes y formas literarias, la lucha de aquellas capas sociales de cuyas formas de expresión ideológica se han servido estas corrientes literarias. Sería, sin embargo, una ilusión creer que este conocimiento (que para el marxismo, hasta ahora, no ha sido desgraciadamente casi nada más que un programa para cuya real puesta en práctica —si exceptuamos los aportes de Mehring y de Roland-Horst— casi nada se ha hecho) puede bastar, por completo que él pueda ser, para que nuestro conocimiento de la literatura sea cabal.

Marx ha expresado con toda claridad en la introducción a *Contribución a la crítica de la economía política* la dificultad que tiene que ser aquí formulada: "La dificultad no está, sin embargo, en que el arte griego y la epopeya estén ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en el hecho de que ellos nos procuran todavía goce estético y tienen aún para nosotros, en cierta manera, el valor de normas y de modelos inaccesibles". No

\*Título original: "Entstehung und Wert der Dichtungen". Publicación original: *Die Rote Fahne* (La bandera roja). Berlín, nº 461, 17 de octubre de 1922.

hay por qué temer, sin embargo, que la aceptación de esta sugerencia metodológica de Marx nos lleve de nuevo a los valores "eternos" de la antigua estética ni que los fenómenos de la literatura dejen de ser considerados como productos de un determinado grado del desarrollo social. Este temor está tanto menos justificado cuanto que la elección que realiza una época dada, y, en ella, una clase dada, entre los fenómenos de la literatura antigua está ella misma determinada por motivaciones históricas, por la situación de clase de esa capa social. Pues, como dice Marx en el mismo trabajo, "el llamado desarrollo social reposa en el hecho de que la última forma considera las formas pasadas como grados [de desarrollo; JILS] hacia sí misma", y desde este punto de vista —desde el punto de vista de clase de una situación histórica concreta— examina y valora la creación artística del pasado. A lo largo de ese desarrollo las obras del pasado cambian su función original. Es cierto que las obras de la literatura griega han servido de modelo a la literatura cortesana de la Francia de Luis XIV y del Weimar de Goethe y de Schiller, pero el contenido y la forma revistieron en cada caso significaciones totalmente diferentes, significaciones que tuvieron que ser completamente diversas al sentido y al contenido primitivo de estas obras literarias. Así pues, el contenido de clase original de una obra literaria puede adquirir, a lo largo del desarrollo, una función diametralmente opuesta a lo que fue su significación primitiva. Los dramas de Shakespeare, por ejemplo, fueron creados como literatura cortesana, feudal y reaccionaria, de tal manera que la lucha de los "puritanos" contra este teatro no fue de ninguna manera una pedantería enemiga de las artes —ya que esta lucha dio concretamente, más tarde, nacimiento a las poesías de Milton— sino la lucha de clase de la ascendente burguesía. Y sin embargo, esta misma obra de Shakespeare pudo convertirse en el siglo XVIII, en la época de Lessing, del joven Goethe y de Schiller, en la forma de expresión de la lucha por la emancipación intelectual de la burguesía contra la literatura cortesana francesa.

Aunque fuésemos capaces de explicar marxísticamente no sólo la *génesis* sino el *efecto* de las obras literarias, no habríamos, sin embargo, agotado realmente el conocimiento de la literatura. Quedaría siempre planteada la cuestión de

saber por qué *precisamente esas* obras y no otras muchas —nacidas también de las mismas relaciones de clase y que expresan una vivencia similar en formas análogas— alcanzan una tal eficacia. (Piénsese, por ejemplo, en Shakespeare y sus contemporáneos, entre los cuales había numerosos escritores importantes). Se hace, pues, inevitable, incluso desde el punto de vista marxista, proceder a un análisis *estético* de la creación literaria. El análisis de la creación literaria parte también de la situación histórica concreta. Dicho análisis busca aprehender aquellas formas de expresión que tienen la capacidad de representar de manera más apropiada y eficaz un determinado contenido de existencia (el cual resulta de una situación de clase determinada). Así pues, entre obras literarias que provienen del mismo fundamento de existencia lo decisivo, en última instancia, es esta diferencia en tanto que fundamento de la eficacia histórica arriba bosquejada.

Un contenido de existencia puede ser expresado de diferentes formas. Se le puede aprehender en su carácter superficial e inmediato y representarlo en las formas de manifestación cotidiana y fútil (como lo hace la nueva literatura burguesa, proceda de manera "naturalista" o "estilizante" y llámense sus representantes Schönherr o Hofmannsthal). Pero también es posible extraer de una determinada situación de existencia los pensamientos y sentimientos humanos más profundos, haciéndolos sentir como gozo y sufrimiento, como desesperación y éxtasis, incluso a gente que carece por completo de comprensión con respecto a esta situación. Pues los hombres cambian más lentamente en cuanto a sus sentimientos fundamentales que en cuanto a sus formas de vida social. La gran evolución experimentada por la humanidad desde la transformación del derecho matriarcal hasta la instauración de la familia patriarcal nos es conocida sólo después de las investigaciones de Bachofen, Morgan y Engels. Pero la gran representación literaria de estos ciclos, la *Orestíada* de Esquilo, ha movido, sin embargo, profundamente a mucha gente y las mueve incluso hoy día, aunque ellas no tengan ninguna idea de este verdadero contenido de la obra.

Saber si para los hombres de una sociedad sin clases el abismo entre ellos y la "prehistoria de la humanidad" no será ya demasiado grande como para que ellos puedan sen-

tir aún sus obras literarias, es hoy una cuestión ociosa. Hoy día lo que se nos plantea es lo siguiente: tenemos que tender a un análisis histórico completo, *apropiado* y *metódico*, de la literatura en el sentido del marxismo. Y es en este marco en el que nosotros no podemos dejar de lado estas cuestiones.

### MARXISMO E HISTORIA DE LA LITERATURA \*

El 25 de agosto [de 1922; JILS] "R.F." [Rote Fahne; JILS] ha publicado una contribución muy interesante sobre este tema. Dada la importancia de este problema y, al mismo tiempo, la falta de claridad sobre él, no es quizás del todo superfluo completar la exposición con algunas anotaciones.

El autor comienza refutando la tesis de "el arte por el arte". Ve en ella un arma ideológica de la burguesía parecida a la ciencia neutra. Esto no es ciertamente incorrecto sino sólo un poco abstracto, es decir, con ello no queda agotado el significado de clase de esta teoría. No hay que olvidar que la teoría de "el arte por el arte" no ha sido de ninguna manera la palabra originaria de los análisis burgueses de la literatura. Al contrario, la literatura burguesa nació como arte de tendencia contra el arte de la época feudal-absolutista, y sólo relativamente tarde —por primera vez en la época weimariana de Goethe y Schiller— nació la teoría del arte "puro", del arte libre de tendencia; dicha teoría llegó a su apogeo en el París de después de la revolución del 48 [1848; JILS] y en la Inglaterra de esta misma época (mientras que el romanticismo francés e inglés —piénsese, por ejemplo, en Víctor Hugo, Byron, Shelley, etc.— fue decididamente un arte de tendencia). Sólo al final del siglo XIX pudo esta teoría imponerse realmente, aunque ella ya no correspondía totalmente a la práctica de los escritores más importantes de esta época como Zola e Ibsen, Tolstoi y Dostoievski.

Al examinar ahora de más cerca esta evolución de la concepción de la literatura en relación con la evolución de la clase burguesa, se hace evidente que "el arte por

\*Título original: "Marxismus und Literaturgeschichte". Publicación original: *Die Rote Fahne*. Berlín, nº 455, 13 de oct. 1922.

el arte" es un fenómeno de decadencia de la burguesía, una muestra de que se tambalea ya en los mejores y más avanzados representantes de esta clase la fe en los propios ideales de clase. Es cierto que este remecimiento de la fe no significa una ruptura radical con la sociedad burguesa en su conjunto ni una comprensión clara de las tendencias sociales que la trascienden. En efecto, las formas de sentimiento y de vida que determinan el contenido de las creaciones literarias siguen siendo las mismas. Sólo que ellas —a causa de la pérdida de fe en su capacidad para transformar el mundo— se han vuelto huecas por dentro, puramente formales, formas puramente "literarias". Y la teoría de "el arte por el arte" es expresión de este naciente apartamiento de los mejores espíritus de la clase burguesa con respecto a la evolución general de la clase misma. Desde el punto de vista de la clase revolucionaria del proletariado esta tendencia es, sin duda, reaccionaria. Para el proletariado en cuanto clase ascendente (lo mismo que para la burguesía ascendente y revolucionaria del siglo XVIII) el arte es explícitamente un arte de clase, un arte de tendencia, un mensajero de los objetivos propios de la lucha de clase. Desde el punto de vista de la clase burguesa, sin embargo, se revela aquí ya una muestra del proceso de disolución ideológica.

La rectitud de esta concepción no se puede explicar, es cierto, sino con un estudio detallado y concreto del conjunto de la evolución. En todo caso, podemos quizás aclarar algo este estado de cosas con algunos ejemplos. Si se compara el *Don Carlos* de Schiller con su *Wallenstein* y conjuntamente se analiza de más cerca el rol y el destino del tipo de héroe que le es realmente propio (el marqués de Posa, en un caso, y Max Piccolomini, en otro), la diferencia se manifiesta con toda evidencia. El héroe tipo de Schiller es la expresión revolucionaria de la clase burguesa. La rebelión de Karl Moor expresa, en forma intelectual y literaria, numerosos sentimientos importantes que empujaron a la acción a la inteligencia revolucionaria de la gran Revolución Francesa. (No es por casualidad ni por un malentendido que la Convención nombrase a Schiller ciudadano de la República Francesa; la Convención reconoció en él con razón al ideólogo de la revolución). El marqués de Posa, por su parte, lucha por las reivindicaciones ge-

nerales de la burguesía revolucionaria, por la libertad de pensamiento; e incluso la manera abstractamente cruel e ingenuamente maquiavélica como desarrolla su combate recuerda muy fuertemente el modo de actuar de numerosos héroes y dirigentes de la gran Revolución Francesa, a pesar de que las formas exteriores en que se manifiesta este combate reflejan el mezquino absolutismo feudal de la Alemania de la época. Max Piccolomini es, en cuanto a sentimientos e ideas, hermano de Karl Moor y del marqués de Posa. Pero él no tiene ya objetivos revolucionarios por los que combatir. Su idealismo, su ímpetu, su entusiasmo se han vuelto sin contenido. No se apasiona más que por lo verdadero y lo bello, en general. La realidad sin alma y vacía de sentido contra la que, a ejemplo de sus hermanos mayores, quiere combatir ha sido puesta por encima de todo. El creador de este personaje se ha acomodado a ella como a una forma inalterable. Max Piccolomini no es ya tampoco el centro de la representación, como lo fueron Karl Moor y el marqués de Posa; ha decaído al rango de una simple figura episódica. Su destino no es ya un combate claro y abierto por esos ideales, sino una pasión sin contenido por ellos, un combate cuyo fin no puede ser más que una muerte desesperada y absurda, una "muerte bella".

Entre el *Don Carlos* y el *Wallenstein* han mediado 1793 y 1794, es decir, el apogeo de la revolución burguesa en el "Terror" —y el pánico de la clase burguesa ante las consecuencias de sus propias armas— y su acomodo a las formas de poder de la monarquía militar, con el fin de imponer los reales intereses económicos de clase de la burguesía contra el absolutismo feudal —y contra el proletariado. Los ideales que debían transformar el mundo se han convertido en simple ideología del desarrollo económico del capitalismo.

El movimiento de "l'art pour l'art" [en francés en el texto; JILS] del clasicismo alemán no tenía todavía conciencia de este pesimismo, de esta falta de fe, de este desarraizamiento con respecto a la propia clase. Pero cuando pensamos en los grandes representantes de esta misma concepción a mediados del siglo XIX, vemos esta misma situación mucho más claramente. Piénsese sólo, a manera de ejemplo, en los representantes más eminentes, Flaubert y

Baudelaire. Flaubert es por toda su manera de sentir un representante de aquellas generaciones que durante las revoluciones de 1830 y 1848 se opusieron de manera confusa y apasionada, en nombre de las tradiciones de la gran época revolucionaria, a la "nueva Francia", al compromiso de los diferentes grupos de capitalistas con el absolutismo militar. Flaubert expresa incluso su odio en algunas novelas (de la manera más bella en *La educación sentimental*). Pero como este odio era puramente negativo y no pudo oponer nada positivo al presente odiado, ese sentimiento tuvo que ser expresado necesariamente bajo la forma de un rechazo puramente estético de la fealdad de esta vida. Su rebelión frente a las formas de vida de su propia clase se convierte en una teoría romántico-pesimista de "l'art pour l'art" [en francés en el texto; JILS]. Se verifica así en la burguesía —y se podrían multiplicar los ejemplos a voluntad—, también en el plano ideológico, la palabra de Marx, según la cual "todos los instrumentos de cultura que ella engendró se rebelan contra su propia civilización, y todos los dioses que creó desertan de ella". Para el proletariado —lo repetimos— este conocimiento no cambia en nada el rechazo que tiene que practicar de la teoría de "el arte por el arte" en cuanto teoría reaccionaria de la burguesía decadente. Pero si quiere adoptar una posición correcta con respecto a ella, debe captar de manera adecuada el conjunto del fenómeno en su concreta realidad, en su contenido de clase para la burguesía.

[Traducción de José Ignacio López Soria]



## BESTIARIO LUSITANO / ALBERTO PIMENTA

### LAS PALABRAS DEL PAPAGAYO

*aprendí a decir lo que aprendí a decir, dice él.  
aprendí a decir que aprendí lo que aprendí  
a decir, dice él. aprendí a decir que no aprendí  
lo que no aprendí a decir, dice él desde dentro  
de su jaula, aprendí a decir lo que dicen que  
se puede decir, dice él desde dentro de su jaula, pero co-  
mo dicen que lo que se puede decir es sólo  
lo que ya fue dicho, dice él desde dentro de su jaula,  
sólo aprendí a decir lo que ya fue dicho, dice él,  
y como no aprendí a decir tampoco lo que  
todavía no fue dicho, dice él, no sé si sólo  
digo aquello que sé o si sólo sé aquello que  
digo, y así es, he dicho, dice él desde dentro  
de su jaula, golpeando con las alas de mal modo.*

### EL PUNTO DE VISTA DE LA OVEJA

*Dejarse de políticas, la política es para los políticos,  
Dejarse de críticas, la crítica es para los críticos,  
Dejarse de dudas, las dudas son para los filósofos,  
Dejarse de eso, el amor es para quien no tiene otra cosa  
que hacer*



*Nosotros tenemos la religión, que es para todos, y  
(para quien cumpliere la Ley, entiéndase)  
hay todavía la libertad de dormir en un lugar  
y de ir a buscar el sustento en el otro.*

#### EL PALINDROME DEL CHIVO

*Mi caso, Dr., es que tengo un complejo de  
oveja roñosa, dice la cabra al entrar en el  
consultorio, mirándome con ojos de carnero  
degollado.  
vamos a ver si le conseguimos un chivo expiatorio,  
pensé, y comencé enseguida con el psicoanálisis.*

#### LA ALOCUCION DEL GORILA

Esta historia de la democracia! Es una historia antigua!  
Pero a nosotros gorilas! No nos puede! Dejar indiferentes!  
A nosotros gorilas! Nada nos deja indiferentes! Pero esta  
historia de la democracia! Es una historia antigua! En que  
nosotros gorilas! Siempre tuvimos una palabra que decir!  
Esta historia de la democracia! Como ustedes saben! Es  
una historia de fuerzas! Que empujan para lados diversos!  
Por lo tanto! Una cuestión de estrategia! Y en esta historia  
de la democracia! Ustedes quieren saber cuál fue nuestra  
estrategia? Fue la única estrategia posible! LA OBEDIEN-  
CIA! Porque hay la obediencia y hay la desobediencia! Y  
nuestro partido es de la OBEDIENCIA! Porque! En esta his-  
toria de la democracia! Hay quien pretende que nosotros  
gorilas! Hemos sido los perseguidores! Ya en el pasado  
nuestro Craso aplastó el movimiento de Espartaco, dicen!  
Cuando la verdad es que nosotros hicimos entonces! Lo que  
siempre hacemos! Obedecemos las órdenes! Nuestro partido  
es! El partido de la democracia! Mientras la democracia es-  
tá en la ley! Pero nuestro partido no puede! Ser el partido  
de la democracia! Cuando la ley! Está contra la democra-  
cia! "La ley no tiene obligación de ser siempre la misma!  
Pero el obediente tiene siempre la obligación de obedecer  
la ley! Cualquiera que sea!" Quien dice esto! Es un gran  
lusitano muerto! Diciendo gran no necesitaba decir muerto:

dónde están los grandes lusitanos vivos? Dónde están? Un gran lusitano! Un gran muerto! Un gran muerto lusitano! Combatir por la democracia! Y combatir por la ley! Si la ley está por la democracia! Pero combatir contra la democracia! Si la ley está contra la democracia! Encima de la democracia está la ley! Aunque encima de la ley esté la democracia! Pero eso ya no es con nosotros! Nuestra ley es nuestra ley! Listos para defenderla! Al grito de CENTINELA ALERTA! Porque ALERTA estamos! Porque esta historia de la democracia! Sirve muchas veces! Designios de desánimo! Designios pacifistas! Designios derrotistas! Y por eso nuestras filas! Cerradas y unidas! No dudarán en cerrarse! Y en unirse más! En una unión! Siempre mayor! Que abarque a todos! Verdaderamente Nacional!

#### EL ENIGMA DE LAS MOSCAS

¿En el principio era el verbo? ¿O era el verso? ¿O era el verme? La pregunta, como veremos, no es tan descabellada como parece.

En la observación del universo y de sus fenómenos, como dijo muy bien el sabio Aristóteles, no puede dejar de llamarnos la atención la existencia de las moscas. Todos sabemos por experiencia que las moscas existen, pero ¿sabremos de dónde vienen y lo que verdaderamente significan?

Pasados casi 2,500 años, estamos en condiciones de responder, por lo menos en parte, a las dudas de Aristóteles. Es cierto que seguimos sin saber qué es lo que las moscas hacían en su época, pero al menos sabemos lo que hacen hoy: las moscas están íntimamente ligadas con nuestra cultura y nuestra información, a través de los diarios, pues hoy en día no hay casi nadie que no se sirva del diario para matarlas, y ellas, como veremos, no son indiferentes a eso. Los diarios proliferan en la medida en que las moscas también proliferan, este es un hecho conocido desde hace mucho tiempo, pero hay más: en los lugares donde no hay moscas, como por ejemplo en el Círculo Polar Ártico, tampoco hay diarios. Esta coincidencia dio que pensar al Prof. Telles Capêlo de la Universidad de Lisboa, que después de algunos años de continua y paciente investigación, lanzó su "Teoría del Moscaje", en cuyo prólogo se adelanta, con gran previsión, a sus eventuales críticos: "Sa-

bemos muy bien que las moscas son extremadamente raras en el metro y en los autobuses urbanos, y sin embargo es común encontrar usuarios de dichos medios de transporte que se hacen acompañar por un diario. ¿Cómo explicar el hecho? Naturalmente como una excepción, como la excepción que tiene toda regla”.

Telles Capêlo verificó que los diarios se escriben en función de su relación, hasta ahora secreta, con las moscas: sucede que las manchas que éstas dejan en el papel al ser alcanzadas por el diario le dan toda su importancia a la frase, o incluso a todo el artículo, el cual algunas veces, leído antes del “moscaje” o “prueba de la mosca”, es decir, antes de que el diario haya sido sometido al contacto con la mosca, parecía sólo un amontonamiento de trivialidades o hasta de disparates.

Telles Capêlo ilustra su teoría con algunos ejemplos recolectados por él y por sus colaboradores. Así, por ejemplo, la frase moscada “No diremos que el problema de la ●tinción del bien y del mal esté definitivamente resuelto”, gracias al moscaje, puede referirse tanto al problema de la *ex*-tinción como al problema de la *dis*-tinción del bien y del mal, y esa doble posibilidad referencial o, como dice Telles Capêlo, “esa polisemia o polivalencia semántica es la que da a lo comunicado el imbricamiento de funciones con alta posibilidad heurística y gran correlación paradigmática del discurso, que no se puede juzgar sólo por su sentido de superficie sino también por la verosimilitud de otras potencialidades de manifestación no autónoma, no automática y no inmediata”. Telles Capêlo da otros ejemplos interesantes recogidos durante sus experiencias. Así, la frase “Este es el indudable origen de la ●●versión del pobre hombre”, frase resultante de un moscaje “birrefringente”, es decir, del aplastamiento de dos moscas sorprendidas en el acto de cópula carnal, puede ser referida al indudable origen tanto de la *con*-versión como de la *per*-versión, de la *a*-versión, de la *di*-versión, de la *sub*-versión, o incluso de la *in*-versión del pobre hombre, y establece además de eso una nueva relación muy enriquecedora entre todas estas hipótesis.

Telles Capêlo descubrió que los diarios se escriben con el objetivo evidente de matar moscas primero y ser leídos después, ya que de ese modo adquieren toda su real am-

plitud comunicativa, su imparcialidad y su profundidad de sentido. Lo mismo sucede también, según todo lleva a creer, con los discursos políticos. El moscaje de la pregunta y respuesta "¿Adónde lleva esta *●*usión? Naturalmente a la reforma de la educación" admite varias perspectivas heurísticas lícitas, es decir, todas con su granito de verdad: ¿adónde lleva esta *concl*-usión? Pero también esta *il*-usión, esta *desil*-usión, o incluso esta *recl*-usión, esta *prof*-usión, esta *inf*-usión?

Según Telles Capêlo son raros los políticos que no cuentan con las moscas para que éstas den a los textos la rica profusión de cargas potenciales que suele caracterizarlos; por su lado, las moscas, sabedoras de que son sacrificadas en nombre de altos intereses patrióticos, se reproducen alegremente, y viven y mueren con esa perenne sonrisa en los labios, a la que ya Luciano hace referencia.

No es posible citar aquí todos los ejemplos que recogió Telles Capêlo, pero sería una lástima no aducir algunos más. "He aquí la prueba más palpable de que de esta manera todo lleva a un *●*omio de la locura" es un curioso y profundo moscaje, que tiene las siguientes implicaciones: todo lleva a un *enc*-omio de la locura, a un *manic*-omio de la locura, a un *bin*-omio de la locura e incluso a un *trin*-omio de la locura. Curiosas y ricas son, por otro lado, las implicaciones de un moscaje hecho a un comunicado del Colegio de Médicos ("Estamos dispuestos a def*●* por todos los medios la vida naciente"), que adquirió así una heurística muy propia: dispuestos a def*ender*, a def*inir*, a def*lagrar*, a def*ormar*, a def*raudar*, etc. Un comunicado del Ministerio de Justicia revela igualmente lados polimorfos, si bien no forzosamente perversos: "La Ley no deja margen a la *●*uda", o sea, a la *d*-uda o a la *vi*-uda. Finalizamos con el ejemplo con el que Telles Capêlo cierra también su estudio. "Fuentes normalmente bien informadas admiten que hay un soldado *●*cido", lo que puede significar que las fuentes admiten que hay un soldado *falle*-cido, un soldado *desapare*-cido, un soldado *entonte*-cido o un soldado *descono*-cido.

Telles Capêlo piensa que en breve habrá cursos de moscaje en todas las escuelas secundarias y admite que no tardará tampoco en crearse un Instituto Superior de Moscaje Aplicado o que, por lo menos, estos cursos pasarán a ser

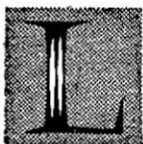
curriculares en las carreras del Instituto Superior de Comunicación Social. Mientras no sea éste el caso, el Profesor Telles Capêlo y sus colaboradores siguen moscando textos de toda especie, y todo lleva a creer que fueron encargados por una agremiación o coalición política del moscaje de la constitución. Telles Capêlo no lo confirma ni lo desmiente, y agrega con una sonrisa: mi sueño es un moscaje integral de *Los Lusíadas*, pero eso sólo con una subvención mayor que la que he tenido hasta ahora. Acá queda la sugerencia, y que me perdonen las moscas si hablé tanto de Telles Capêlo y tan poco de ellas, pero en este mundo las cosas son así: toda la gloria es para los grandes y los pequeños salen siempre perdedores\*.

(Selección y traducción de José Luis Rivarola)



\*Un rayo de esperanza, sin embargo: "Reforzaremos los lazos que nos unen a las moscas", afirmó recientemente el Dr. Aranha, ministro de Educación y de Cultura.

## LA PARTICIPACION SOCIAL DEL ARTE: EL PORVENIR DE UNA ILUSION / NESTOR GARCIA CANCLINI



E preguntaron a Jean Cocteau: "Si se incendiara El Louvre, ¿qué cuadro salvaría?" Contestó: "El que estuviera más cerca de la puerta".

Podemos comparar esta anécdota con aquella frase de Théophile Gautier cuando sintetizaba la teoría del arte por el arte afirmando que el poeta "no es ni rojo ni blanco, ni aun tricolor, y sólo percibe las revoluciones cuando las balas rompen los vidrios". "Creemos en la autonomía del arte... Todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es, a nuestros ojos, un artista". "Nada es más bello que lo que no sirve para nada".<sup>1</sup>

Pienso que ambas reacciones expresan las dos formas básicas del malestar moderno por el lugar del arte en la vida social. Gautier representa la contradicción del artista romántico que, mientras celebra la autonomía y la gratuidad de su oficio posibilitadas por el desarrollo capitalista, es reclamado por los conflictos sociales nacidos del propio capitalismo. En efecto, la práctica artística fue logrando a partir de los siglos XVI y XVII una independencia sin precedentes gracias a las condiciones económicas y socioculturales del nuevo modo de producción. Hasta fines de la

1. Citado por Jean Gimpel, *Contra el arte y los artistas*, Buenos Aires, Granica, 1972, pp. 108-109.

Edad Media los artistas recibían del poder eclesiástico el encargo de sus trabajos, junto con los códigos simbólicos y figurativos que debían repetir sin pretensión de originalidad. Durante la época clásica los gustos de los artistas, que todavía no se consideraban creadores, estuvieron subordinados a las directivas de las cortes. Con el avance del capitalismo y la liberalización cultural burguesa, la tutela religiosa se debilita, la vida cortesana se disuelve, la aristocracia se mezcla con la intelectualidad laica y surge un público especial para las obras de arte. El público burgués configura un mercado específico para los objetos culturales, donde las obras son elegidas y valoradas con criterios estrictamente estéticos. Junto con la aparición de un mercado autónomo para el arte surgen los lugares necesarios para exponer las mercancías, en los que pueden ser vistas y compradas: museos y galerías. Mientras en otros sistemas económicos la práctica artística estaba inserta en la totalidad social, el capitalismo la separa y crea objetos especiales para ser vendidos, por su belleza formal, en lugares diferenciados. El pintor abandona los grandes muros y se reduce al lienzo, que además encierra en un marco; el escultor ya no busca adecuar su obra a las proporciones de un espacio público, sino a las exigencias autónomas de su exhibición privada.

Pero a la vez que estos cambios sociales independizan la práctica artística, dos fenómenos resultantes también del proceso capitalista limitan esa autonomía: el mercado artístico y la agudización de los conflictos sociales. El mercado de arte somete las diferencias entre las obras a la homogeneidad de los precios y las búsquedas creativas de cada artista a las presiones extraestéticas de los marchands y el público. Por otro lado el desarrollo contradictorio de la explotación capitalista, al profundizar y extender los conflictos sociales, vuelve cada vez más difícil que los artistas se mantengan al costado: la burguesía espera que ellos produzcan los símbolos de su poder y prestigio, que consagren mediante la representación de sus conquistas y la exclusividad de sus formas los lugares y objetos que la distinguen; en cuanto a las clases populares no diremos que exigen a los artistas que trabajen para ellas porque en general los desconocen, pero sí que sus luchas, su papel ascendente en la historia, se convierten para muchos creado-

res en un desafío o al menos una incomodidad moral. De ahí la violencia de las frases de Gautier, el pedido de que lo dejen saborear tranquilo, tras los vidrios de su estudio, una belleza indiferente a los ruidos y los colores de la revolución.

En el siglo transcurrido desde aquellas frases varios movimientos han tratado de insertar el arte en la vida social: el constructivismo y la Bauhaus ligando la experimentación estética con la tecnología, el diseño ambiental y gráfico; el pop, el arte de los medios y el video buscan que los mensajes artísticos intervengan en las comunicaciones masivas; diversas formas de realismo y arte político intentan que el arte sea testigo o protagonista de la historia. Sin embargo, la mayoría de las veces las renovaciones vanguardistas en el diseño se disuelven en los estereotipos de la producción mercantil, las obras públicas terminan en la soledad de un museo y los gestos subversivos en temas de tesis académicas o ponencias para coloquios de especialistas. Este fracaso del arte provoca la otra forma de malestar contemporáneo; entonces pensamos que ante un incendio no rescataremos la obra juzgada más valiosa por la estética autónoma de las bellas artes, no la de mayor originalidad ni la más experimental. Elegir la que está más cerca de la puerta es elegir salvar la vida antes que el arte, dejar que el museo se consuma. En todo caso, liberar aquella parte del arte que está menos encerrada, más próxima a la calle, al vértigo que aún nadie se propuso conservar.

#### *El lugar social del artista: ¿focal o fecal?*

Hay que precisar ahora esta problemática general del desarrollo artístico en el capitalismo dentro de las condiciones particulares de América Latina. Para averiguar cuál puede ser hoy la participación social de las artes visuales debemos empezar recordando que los artistas latinoamericanos estuvieron siempre, hasta hace pocos años, insertados "espontáneamente" en el contexto social. Esta continuidad del arraigo histórico, aun en nuestro siglo, su diferencia con la trayectoria del arte europeo, ha suscitado el asombro de críticos extranjeros. Jean Franco no expresa en las frases iniciales de su libro *La cultura moderna en América Latina*, publicado en 1966: "En los últimos



cincuenta años el arte latinoamericano se ha caracterizado por su intensa preocupación social. La literatura —y aun la pintura y la música— ha desempeñado un papel social, y el artista ha actuado como guía, maestro y conciencia de su país". "La idea de la neutralidad moral o de la pureza del arte ha tenido, por el contrario, relativamente pocos adeptos"<sup>2</sup> Observa, enseguida, que mientras en Europa los nuevos movimientos artísticos surgieron "como solución a problemas meramente formales, esta posición resulta imposible en América Latina, donde hasta los nombres de los movimientos literarios difieren de los europeos. 'Modernismo', 'Nuevomundismo', 'Indigenismo', definen actitudes sociales, mientras que 'Cubismo', 'Impresionismo', 'Simbolismo' aluden sólo a técnicas de expresión. La diferencia es de extrema importancia, pues significa que por lo general los movimientos artísticos no constituyen desprendimientos de un movimiento anterior sino que surgen como respuesta "a factores externos al arte"<sup>3</sup>

Agregaremos que tres hechos sociales explican por qué el esteticismo europeo no se repitió simultáneamente en América Latina: la tardía separación del trabajo artístico respecto del patronazgo religioso, la pobreza del mercado de arte debido al escaso excedente económico que las clases dominantes han podido distraer en tales bienes "suntuarios", y la fuerte participación de plásticos y escritores en los acontecimientos políticos. Desde el siglo pasado las doctrinas del arte por el arte tuvieron cierto eco entre nosotros, pero las condiciones socioeconómicas de la producción artística no estimularon sino hasta hace pocos años el aislamiento elitista y subjetivista de los creadores. Mientras en Europa prevalecía el esteticismo de las bellas artes y de las primeras vanguardias, durante el siglo XIX, los artistas latinoamericanos participaban ampliamente en la vida social. La liberación de la imagen del control eclesiástico no fue acompañada, como en Francia y Holanda, de un mercado cultural en el que las obras fueran valoradas con criterios estéticos específicos. Lejos de poder configurar proyectos creadores individualistas, los pintores, graba-

2. Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1971, p. 9.

3. *Ibid.*

dores y escultores fueron empleados para construir la iconografía de los procesos de liberación y constitución de las naciones. Se desarrollaron nuevas técnicas y nuevos modos de composición, pero a partir de exigencias socio-políticas: el retrato de los próceres, los grandes murales, las estatuas monumentales fueron fuentes de trabajo habitual para muchos plásticos y a la vez maneras de intervenir en la historia social.

Sólo a mediados de nuestro siglo el crecimiento industrial y la urbanización configuran un tipo de sociedad en la que el sector artístico puede definirse en forma independiente. Indiquemos las principales causas: una división técnica y social más marcada del trabajo, la especialización de las funciones productivas, cierta ampliación del mercado cultural con la participación de capas medias, nuevos canales de distribución literaria, de exhibición y venta de obras plásticas fomentaron un desarrollo diversificado, más libre, de la producción cultural. En las décadas del cincuenta y sesenta se fundan en muchos países latinoamericanos los primeros museos de arte moderno y la mayor parte de las galerías de arte: organismos estatales norteamericanos y empresas transnacionales promueven una agresiva difusión de la experimentación abstracta; la burguesía industrializadora local auspicia fundaciones, bienales, institutos y becas para "modernizar" el arte. En 1967, al comentar uno de los eventos más representativos de esta etapa, la Bienal de Córdoba de ese año, organizada por las Industrias Kaiser, Sam Hunter escribía en la revista *Art in America*: "Creo que en raras ocasiones una exposición ha ilustrado de manera tan dramática la erosión de las tradiciones locales y regionales y su sometimiento por los estilos internacionales" debido a "la adopción en cierta medida acrítica de la ideología del arte de 'avanzada' como una 'causa' cultural y como forma de liberación individual".<sup>4</sup>

Junto a los apoyos y las presiones "modernizadoras" fue formándose también en estos años, un público comprador que permitió a los artistas lograr una independencia creativa que nunca habían disfrutado bajo encargos de gobiernos o sectores dominantes tradicionales. Pero esta au-

4. Sam Hunter, "The Cordoba Bienal", en *Art in America*, No. 2, marzo-abril de 1967, p. 85.

tonomía, que favoreció la experimentación formal, también contribuyó a aislar las obras del público masivo. A medida que las vanguardias posimpresionistas (cubismo, abstraccionismo, informalismo) borran o reducen las referencias naturalistas que antes mantenían la ilusión de lo real e imponen búsquedas específicamente pictóricas, agrandan la distancia entre creación y comprensión. Al exigir del público mayor conocimiento sobre la dinámica propia del campo estético, la actividad de los artistas se contrae dentro de los salones especializados. Aunque por cierto esta mayor complejidad del lenguaje plástico no condena a esas tendencias a la impopularidad: los carteles cubanos, por ejemplo, demuestran que en condiciones comunicacionales adecuadas cualquier vanguardia no realista puede alcanzar vasta repercusión. A la inversa, muchas obras de arte pop, conceptual y de video —que por su remisión a lo cotidiano o su capacidad alusiva y explicativa podrían facilitar la comprensión— suelen quedar atrapadas entre el público íntimo de las galerías y las bienales. Lo cual revela que el carácter popular de una práctica artística depende menos de sus temas o sus procedimientos que de la manera en que inserta el mensaje en un canal de comunicación u otro, cómo se relaciona con las clases sociales.

Un número creciente de artistas ha ido tomando conciencia del agotamiento de la experimentación plástica dentro de instituciones que sólo sirven a la diferenciación de las élites, al reforzamiento simbólico de su distinción social. Vamos comprendiendo que esas instituciones exclusivas, que parecían garantizar la libertad del artista, acaban recluyéndolo. Que las explosiones y las críticas a la sociedad, si sólo resuenan dentro de esas celdas, en vez de conferirle el papel mesiánico que tantos romanticismos imaginaron apenas producen catarsis domésticas de efectos controlables. Cuando la "descarga" se realiza y la burguesía logra entender mejor, gracias a sus críticos, las contradicciones que la amenazan, se deshace de ellos, los expulsa de su cuerpo. El intelectual, el artista, se convierte entonces en un "deshecho" de la sociedad, dice Barthes: después de haber sido *focal*, se vuelve una excrecencia *fecal*.

Para romper con este destino, para librar al arte de su claustrofobia se han venido ensayando en las dos últimas décadas formas de presentación y comunicación en espa-

cios sociales no regimentados. Podemos agrupar tales experiencias en cuatro modelos de comportamiento artístico:

1) trasladar obras de exhibición habitual en museos y galerías a lugares abiertos (calles, plazas) o a lugares cerrados cuya función normal no está relacionada con el arte (tiendas, escuelas, etc.).

2) realizar experiencias destinadas a transformar el entorno, su señalización original o la invención de nuevos ambientes (arte ecológico, arte conceptual urbano, colaboración con arquitectos y urbanistas en el diseño de espacios públicos).

3) promover acciones no matrizadas o situaciones que, por su impacto o por las posibilidades de participación espontánea que ofrecen al público, inauguran formas de interacción entre autor y destinatario de la obra y/o nuevas experiencias perceptivas (el happening, el arte corporal y otras combinaciones entre plástica, teatro y multimedia).

4) la acción sociopolítica en espacios populares, que suele incluir modificaciones del entorno o la promoción de situaciones no matrizadas, pero agregando al objetivo estético la búsqueda de cambios estructurales de la sociedad o asociándose a procesos de lucha en que se persiguen esos cambios (acciones visuales en sindicatos y partidos, participación en huelgas y manifestaciones populares donde los artistas colaboran con el pueblo en la producción de sus mensajes).<sup>5</sup>

#### *Tesis y anti-tesis sobre la inutilidad del arte*

Estos son los *modelos operativos* que encuadran la actual reubicación de las artes visuales en las sociedades latinoamericanas. Queremos detenernos ahora en los *modelos conceptuales o ideológicos* que nutren estas opciones prácticas. Los presentaremos en forma de tesis a las que opondremos anti-tesis con el fin de recoger la complejidad dialéctica de esta etapa de transición. En parte resumiremos las discusiones ocurridas en los últimos años; en parte trataremos de avanzar en la propuesta de alternativas críticas.

5. Se encontrará un desarrollo más amplio de esta clasificación y las experiencias correspondientes a cada grupo en nuestro libro *Arte popular y sociedad en América Latina, México*.

1ª Tesis: Para desarrollar la participación social de las artes visuales debe comenzarse por eliminar el esteticismo de las bellas artes y elaborar una teoría social de los procesos estéticos.

La tesis central de las estéticas modernas es que lo artístico se da esencialmente en la obra de arte y que ésta es autónoma.

Las obras son diferenciadas de los demás objetos de la vida social y situadas por encima de los cambios históricos. De ahí que se las imagine siempre disponibles para ser gozadas —como “un lenguaje sin fronteras”— por hombres de cualquier época nación o clase social. Al ocuparse sólo de las obras, o de la relación individual entre el artista y la obra, y olvidar los procesos sociales de producción, circulación y recepción, las estéticas liberales nos han dejado sin instrumentos para pensar el lugar social del arte; por el contrario, nos llevan a relacionarnos en forma fetichista con los objetos artísticos. Frente a este idealismo estetizante necesitamos descentrar el estudio del arte de la obra, o de una Belleza idealizada, y pasar a analizarlo como un proceso social y comunicacional. O sea incluir en el fenómeno artístico al autor, la obra, los difusores y el público. En la medida en que dejemos de ver el arte como una colección de obras y comencemos a pensarlo como un movimiento que va del artista al receptor, pasando por los intermediarios que participan en la construcción de su sentido, escribiremos de otro modo las historias y las críticas del arte, concebiremos de una nueva manera la función de los museos y seremos capaces de inventar mecanismos de difusión (y de interacción entre artistas y receptores) que escapen a las concepciones elitistas de la comunicación cultural.

1ª Anti-tesis: La teoría social del arte, para poder explicar a la vez las condiciones de acción de la práctica artística y su capacidad de trascenderlas o recrearlas, debe incluir una concepción no reduccionista de la creatividad y del sujeto estético.

La sociología mecanicista de cierto marxismo embalsamado y el auge estructuralista en los años sesenta extremaron la crítica al subjetivismo y subrayaron las determinaciones objetivas hasta el punto de no ver las obras de arte más

que como "productos", "reflejos" o "textos" y a los sujetos creadores como "soportes" o "efectos" de estructuras impersonales. ¿Qué consecuencias tuvieron estas concepciones sobre la práctica y la crítica de arte? En la primera mitad de nuestro siglo, el reduccionismo político y económico engendró realismos ingenuos que, con pretextos didácticos, bloquearon lo que el arte puede aportar a la vida social experimentando con la fantasía, resucitando una y otra vez los placeres del juego en la búsqueda de futuros distintos. En años recientes, la preocupación por entender las estructuras de las obras, los códigos que constituyen nuestra percepción y sensibilidad, llevó a descuidar que el arte no es sólo un conjunto de textos anónimamente programados sino también procesos de interacción entre las personas y los grupos sociales. Hizo olvidar que los procesos estéticos están formados tanto por la imposición de patrones convencionales de gusto como por lo que los artistas y los receptores hacemos con lo que la sociedad hace de nosotros.

Precisamos entonces una manera diferente de conceptualizar al sujeto y la creatividad que, sin reincidir en las ilusiones egocéntricas del genio sea capaz de designar estos lugares-procesos a la vez condicionados y transformadores. Necesitamos pensar al artista como *mensajero, transmisor*, lugar de intercambios e interpelaciones, donde se representa lo real pero al mismo tiempo se promueve su alteración. Hay que verlo como foco de iniciativas, alguien que (justamente cuando está al servicio del pueblo) se interesa menos por reproducir una realidad opresiva que por imaginar los actos que la superen. "La obra de arte —sostenía Breton— sólo tiene valor cuando *tiembla de reflejos del futuro*". Y Benjamin: "Desde siempre ha venido siendo uno de los cometidos más importantes del arte provocar una demanda cuando todavía no ha sonado la hora de su satisfacción plena".<sup>6</sup>

- 2<sup>a</sup> Tesis: Para que la acción artística en la vida social sea eficaz debe superar el voluntarismo romántico o político, y tomar en cuenta, a través del conoci-

6. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus, 1973, p. 49.

miento científico, las condiciones sociales y comunicacionales en que debe operar.

Existe una concepción expedicionaria de la misión social del artista que trata de resolver el malestar individual por su inutilidad con esfuerzos aislados hechos a golpes de voluntad. O subordinando la práctica artística a mandatos políticos que a menudo ignoran la especificidad de los actos estéticos y del contexto cultural al que se dirigen. Para saber si ante una huelga obrera o una lucha indígena será más útil un cartel o una experiencia de acción visual, si conviene hacer arte realista o pop, no bastan las mejores intenciones. Deben encararse problemas técnicos, sociales, comunicacionales y propiamente estéticos, para lo cual se requiere disponer de conocimientos científicos sobre cada situación y vincular la reflexión del artista ante sus instrumentos con la del político y la del sociólogo. Hay que preguntarse qué significa exhibir en una calle o un sindicato, qué se necesita decir allí, qué mensajes son transmisibles.

La sociología puede ayudar a los artistas no sólo a comprender las determinaciones de su producción sino a tratar con lo posible, a ver que los juegos con lo imaginario pueden ser un espacio ficticio aprovechable por las clases dominantes para "satisfacer" ilusoriamente a las subalternas o un lugar para "acrecentar las posibilidades de la revolución mediante la multiplicación de los motivos que tendríamos para desealarla".<sup>7</sup> La investigación sociológica se vuelve así un recurso para que el arte logre diferenciar entre las evasiones sometedoras y las utopías practicables, para que la experimentación sea inventiva y no la repetición de lo mismo en la diferencia. Los juegos con lo imaginario, los rechazos simbólicos, la persecución de formas inéditas de pensamiento y sensibilidad necesitan del conocimiento sociológico para asegurar la eficacia social de sus objetivos, prever los mecanismos con que los dominadores intentan recuperarlos, saber qué procedimientos son capaces de burlar las astucias del poder.

7. Jean Galard, *La muerte de las bellas artes*, Madrid, Fundamentos, 1973, p. 97.

2° Anti-tesis: No basta sociologizar el arte; hay que socializarlo.

Otro error ha sido creer que apenas con el conocimiento sociológico puede cambiarse la función del arte. La tarea del artista, según Hervé Fischer, no sería ya representar lo social sino cuestionar los procedimientos con que habitualmente se lo representa.<sup>8</sup> En vez de reproducir ingenuamente las relaciones sociales, o sea reproducir, más que lo real, las convenciones icónicas que nos acostumbran a verlo de cierta manera, se trata de producir un arte que reelabore críticamente lo real y sus códigos de representación. "Para el artista sociológico, escribe Fred Forest, el problema no es más saber qué representar, cómo representarlo, sino cómo provocar la reflexión sobre las condiciones mismas de nuestro ambiente social y sus mecanismos"<sup>9</sup> Para cumplir este objetivo es necesario que la práctica artística se instruya en la teoría sociológica, y que el arte sea, a la vez, un lugar en el que dicha teoría se experimente y se visualice. Fischer y Forest han propuesto y practicado una nueva concepción del artista que, por un lado, busca entender en las ciencias sociales cómo operan las determinaciones económicas sobre lo imaginario y de qué modo pueden ser transgredidas; por otra parte, el artista se presenta como alguien entrenado para reparar en puntos especialmente sensibles de la vida social, poner de manifiesto aspectos subjetivos e intersubjetivos de las relaciones entre los hombres no percibidos por el objetivismo científico, provocar experiencias inesperadas y contribuir a que las personas sean más conscientes de las estructuras que los oprimen.

Pero si queremos que la práctica artística sea efectivamente cuestionadora y transformadora no basta atacar el orden visual y conceptual dominante, ni hacer del arte una isla de experiencias excepcionales e impugnaciones simbólicas. Hay que socializar la producción artística, reubicarla en los procesos colectivos, populares, que buscan el cambio. Para algunos artistas esto significa no sólo difundir

8. Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, Paris, Casterman, 1977.

9. Fred Forest, *Art sociologique*, Paris, UGE, 1977, p. 196.



ampliamente las obras sino redistribuir el acceso a la creación, "elaborar con el pueblo y desde el pueblo los elementos formales necesariamente nuevos que por su propia génesis impliquen el reconocimiento e identificación popular".<sup>10</sup> Quizá nadie lo precisó mejor que Augusto Boal: "El verdadero artista es el que, además de saber producir arte, debe saber enseñar al pueblo a producirlo. Lo que debe ser popularizado no es el producto acabado, sino los medios de producción".<sup>11</sup>

Si bien no creemos que deba abolirse la especialización profesional y la experimentación de los artistas, hay que desmontar los mecanismos educacionales, comerciales y sectoriales que aíslan la práctica estética. Concretamente, hay que buscar un camino entre dos desviaciones: el *profesionalismo*, o sea la resistencia de los artistas a perder sus privilegios en una redistribución de las funciones sociales; y el *populismo* que ignora la especificidad de cada trabajo, la necesidad de formación técnica y teórica, y cree posible satisfacer las necesidades con una *supuesta capacidad espontánea del pueblo para producir ciencia, arte, etc.*, sin tomar en cuenta los requisitos de cada actividad en el desarrollo contemporáneo. Se trata, en suma, de que el trabajo propio de los artistas sea algo más que un murmullo entre ellos, que encuentre espacio en los movimientos populares, se profundice, se realimente y resuene en la vida cotidiana de las masas.

3<sup>a</sup> Tesis: Para superar la actual etapa de la acción social del arte hay que ir más allá de las concepciones meramente agitativas, impulsadas sólo por el activismo individual o grupal. Debemos pasar de los cambios ocasionales en la relación entre artistas y público a la transformación de las estructuras básicas de la producción cultural.

En las dos últimas décadas centenares de grupos, miles de artistas, han ensayado en América Latina formas nuevas de inserción social. Pero la casi totalidad de esos in-

10. Ricardo Carpani, *Una propuesta concreta: talleres de militancia plástica de base*, edición mimeografiada.

11. Augusto Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires, Corregidor, 1975, pp. 142-143.

tentos ha sido limitada cuando no frustrada, por querer cambiar sólo la comunicación con los receptores. En vez de exponer en un museo se va a un sindicato; se hacen carteles en lugar de cuadros de caballete; se ofrecen experiencias ejemplares de lo que podría ser una plaza o una calle diseñada en función de necesidades estéticas de los usuarios. Muy pocos artistas se han propuesto cambiar el museo (o convertirlo en un centro cultural vivo), participar en las discusiones de los sindicatos y no simplemente servir de ilustradores, intervenir en los organismos estatales donde se diseñan las plazas y las calles.

Tres obstáculos ideológicos han trabado este tipo de experiencias: a) la formación individualista de los artistas, que a veces se modifica sólo para convertirse en un individualismo grupal, también competitivo y aislante; b) un cierto moralismo ultraizquierdista según el cual la conducta revolucionaria debe excluir toda participación en programas de cualquier Estado no socialista o en instituciones culturales, incluso vecinales, no politizadas; c) la creencia en el valor ejemplarizador de las experiencias ocasionales de los artistas y en su multiplicación mágica, superstición que curiosamente conserva muy buena salud una década después de que su equivalente militar —la tesis del foco guerrillero— se derrumbara dolorosamente.

Es hora de pensar que el cambio de función de las artes visuales no puede ser sólo asunto de artistas o grupos de artistas. Debe incluir: 1) transformaciones radicales en las instituciones dedicadas a formar artistas; 2) la inserción activa y crítica de los artistas, críticos e intelectuales en las instituciones ocupadas de la producción y circulación del arte (museos, casas de cultura, medios masivos de comunicación etc.); 3) la construcción de canales alternativos de producción y distribución ligados a organizaciones populares (partidos políticos, sindicatos, asociaciones vecinales), reclamando de ellas una atención específica, no inmediatamente pragmática, hacia el valor del trabajo cultural. Por cierto, hay que discutir en cada país y cada coyuntura cómo articular estos tres niveles de la acción cultural. Incluso si todos pueden ser utilizados. El grado de compromiso que implica intervenir en programas artísticos estatales es muy diferente en los países del cono sur, Venezuela o México; la posibilidad de que una práctica trans-

formadora que desborde la política dominante sea permitida, neutralizada o reprimida es bastante distinta en cada caso. No sé si preciso aclarar que esta ponencia fue pensada para ser leída fuera de mi país; si estuviera en la Argentina, o en cualquier lugar del cono sur, en caso de que pudiera hablar de este tema, me centraría no en un arte de participación sino de resistencia y liberación. Pero hay países latinoamericanos en los que es posible y urgente elaborar estrategias que combinen los tres niveles de acción citados.

El cuestionamiento del orden vigente sólo mediante experiencias sueltas desde las bases tiene las limitaciones del foquismo guerrillero: gasta las fuerzas en socavamientos aislados del sistema que no se acumulan para construir un poder alternativo. A la inversa, la lucha por el poder sólo dentro de las instituciones dominantes, sin levantar paralelamente estructuras de base que desafíen las oficiales desde posiciones autónomas, se detiene en el reformismo o sencillamente es asimilada como apéndice autocrítico del sistema al que termina consolidando. Entre estos dos riesgos hay sin embargo un conjunto de oportunidades que habitualmente no se debaten en su variedad y riqueza. Habitamos una etapa en que debemos revisar muchas discusiones para las que creíamos tener respuestas, abrir otras, imaginar audazmente posibilidades que nos saquen de la inutilidad casi total de las artes visuales en América Latina. Y también de la crisis de las estrategias tradicionales desarrolladas por las izquierdas en la cultura. Es necesario que la libertad de invención y el impulso innovador, que el arte contemporáneo cultiva en el lenguaje de las obras, se extienda a esta disyuntiva política paralizante: la cooperación del sistema que nos bloquea o la marginación que nos vuelve inofensivos.

3a. Anti-tesis: Los intentos de revolucionar la función social del arte sólo trascenderán la dimensión de experiencias personales y transitorias en un proceso revolucionario del conjunto de la sociedad.

Habría una última ilusión: suponer que el resorte clave para cambiar el papel social del arte se halla en los artistas y en los organismos culturales (museos, escuelas de

arte, etc.). Pese a reconocer la importancia de trabajar por la modificación interna del campo cultural, no puede arribarse a un arte socializado en el sistema capitalista. Las experiencias innovadoras de los artistas, directores de museos y promotores culturales serán algo más que experiencias del sector artístico cuando la cultura entera no se diferencie de la práctica transformadora de las masas, cuando el cambio global de las relaciones de producción haga que la cultura sea el modo de satisfacer colectivamente las necesidades. Pero para ir formando un arte socializado no hay que esperar la revolución; al contrario, la práctica socializada del arte es uno de los instrumentos para suscitar la conciencia y la acción revolucionarias. La conclusión no puede ser otra: el cambio de función de las artes visuales depende del conjunto de la sociedad. Se necesita que los artistas imaginen nuevas obras y experiencias, que redefinan su oficio y su modo de vincularse con los receptores; pero es indispensable también que se forme un nuevo público, no sólo por la acción del arte sino por la modificación sistemática de todos los medios de sensibilización visual. Debemos reorganizar las instituciones de difusión cultural y la enseñanza artística, construir otra crítica y otra historia (social) de los procesos estéticos para que los objetos y métodos que encerramos en las vitrinas del Arte se reubiquen en la vegetación de hechos y mensajes visuales que hoy enseñan a las masas a pensar y a sentir.

Pero esta reorientación del campo estético podrá cumplirse cabalmente en una sociedad que no se base en la explotación mercantil de los hombres y de sus obras. O al menos, donde se luche por construirla. Si conseguimos que el Arte contribuya a alcanzarla, que se mezcle con las batallas comunes de la vida, tendremos el orgullo de poder escribirlo con minúscula. Será la única manera de no acabar escribiéndolo entre comillas. ~

JARRON DE LAS ABREVIATURAS /  
JOSE KOZER

MATANZA DEL EMPERADOR YAO

*Yao: Emperador y alférez de su tropa.  
Próximamente en los bosques de Sendai acorrará  
(arietes y fulguración de las cimitarras) al  
enemigo.*

*El grito de la guerra, casi imaginario en la blancura del  
cuarto menguante a la luz del día, agujiones  
de la niebla (pinar tupido: senderos) por los charcos.  
Un batir de correas entre el rocío.*

*Coces, un relincho inaudito (pudo ser nocturno) agrupa  
una inquietud (sigilo) de las ancas, despedazan  
la escarcha.*

*Yao: coracero (flechas en el carcaj) tiras de felpa en los  
lagrimales (cincuentenario: hinca las rodilleras)  
ritual*

*de la plegaria. Y en el momento de la devoción  
revienta en sus ojos una llamarada (ferocidad: los  
cabellos, pringando) husmea el hedor de la  
sangre y a punto de mostrarse despiadado, lanzar  
sus huestes a la jineta*

*(hubiera sido ensordecedor) el emperador gimotea, árnica Yao (otra vez) los jejenes  
prendiéndose a tus carnes como pavesas, la comezón a  
tus almorranas.*

### SODOMIA DE LIU SHAO CHI

*La espía, unos pistilos: la niña de sus ojos (Kim Lon, Ng)  
jade.*

*En las estanterías (maderitas pintadas de negro) reposo  
de los cuencos en su tamaño variable, manchas  
de sangre al desteñir*

*los pétalos de rosa (miniatura de los ovarios): el arreglo  
floral (un búcaro malva) ofrenda un desliz de  
campánulas, albura*

*de una cala*

*y un espadón que ensucia las retinas, amarillea en su  
indignación el vuelo de una mosca: la muchacha  
se despreocupa en la policromía de los  
crisantemos, imagina*

*un manojo de azafranes*

*(estambres) la mesa puesta: y se agacha (muselina y  
quitasoles) iría a recoger un caracol o una  
sombra de setas, meter la mano en el húmedo  
tumor que baja a las raíces, maligna*

*obligación (los musgos)*

*sobre su sueño: que Liu Shao Chi (bigote hirsuto ¡ja!  
un golpe marcial con el canto de la mano)  
desbarata prematuramente y de una manera  
rígida al alarmarla*

*con su graznido*

*de una apetencia azul, uncirla (incisión) y bajo el fulgor  
de una hemorragia en los ojos (empañados)  
plantas acuáticas.*

## SZYSZLO FRENTE A LA CRITICA / ALFONSO CASTRILLON

("Pero qué armas oponer a la fugacidad? Poner cosas fuera del lado implacable del tiempo.")

*Szyszlo, indagación y collage.*<sup>1</sup>



ARECE que en esta declaración Szyszlo ha concentrado, como un extraño zumo, su más grande deseo: derrotar al tiempo. Podemos imaginarlo siguiendo el vértigo de la vida, empecinado por dejar una marca en el camino, acaso un totem como el de sus cuadros, para que los observadores de mañana lo reconozcan por un instante, ya que el tiempo es también fugaz para ellos.

Salirse del tiempo, dejar cosas fuera de él, significa en el fondo un secreto deseo de entrar en la historia, esa Historia que imaginamos inmóvil. Creemos que nuestras obras nos sobrevivirán como las dejamos, que dirán lo mismo al cabo de los años. Pero ellas siguen los vaivenes de nuestra circunstancia y ostentan desafiantes su temporalidad.

Todo esto me hace pensar si el arte de Szyszlo es un arte fuera del tiempo, con valores inmutables o si, sujeto a las contingencias de la vida, sus valores son cuestionables y confrontables a circunstancias nuevas. Estas reflexiones han surgido a raíz de la última muestra del pintor y de las entrevistas que le han hecho.<sup>2</sup> Hay en éstas una teoría que no avala lo expuesto: paráfrasis de Cézanne y hermosas fra-

1. Lauer, Mirko: *Szyszlo, indagación y collage*, Mosca Azul Editores, Lima, 1975.

2. Galería 9, noviembre de 1978 y entrevista en *Oiga*, nº 38, p. 16. Lima, 1978.

ses como aquella que define la pintura como el "homicidio de un sueño". Pero su pintura, nunca con tanta evidencia, se ha quedado sin sustento ideológico y en el tanteo en busca del cuadro ideal nunca se ha mirado tanto a sí mismo.

Pienso que se podría iniciar el replanteo crítico de la obra de Szyszlo partiendo de la literatura crítica, de lo que se ha dicho sobre Szyszlo, lo que él mismo ha declarado sobre su pintura; se podría con todo derecho hablar de ese otro mundo de ideas que se teje "fuera" de la obra de un artista, que lo define no sólo como un *pintor* sino como un hombre que piensa de una determinada manera sobre el mundo. La crítica no puede hacer menos que enfrentarse a la obra en términos de predicación verbal y dice algo a partir del lenguaje, del lenguaje como revelador de la estructura del pensamiento, no como mero descriptor de un hecho. Hay quienes piensan que para hablar de arte se debe partir de la obra misma, sin utilizar "términos ajenos a la creación artística", porque la razón de ser del arte no puede encontrarse fuera del arte.<sup>3</sup> Quienes piensan de esta manera reclaman para la obra de arte un estatuto ontológico que agota en sí las preguntas sobre el ser de la obra. Pienso, por el contrario, que la obra de arte reclama un estatuto gnoseológico, porque no es ser para sí, sino para los demás y por lo tanto nos incumbe a todos como objeto de conocimiento. Si trasladamos este argumento al terreno de la crítica esto quiere decir que el conocimiento aspira a algo más que a la simple denotación del lenguaje artístico y que intenta un esclarecimiento en el terreno de las connotaciones, es decir la obra y sus múltiples relaciones con el receptor, el medio, en suma, la cultura.

Nos interesa aquí lo que se piensa sobre Szyszlo y en qué medida ese pensamiento ha creado el mito del pintor más representativo del Perú. La obra de Szyszlo es recuperable sólo si se la enmarca en su real perspectiva histórica. Las reticencias, ambigüedades, paráfrasis, aproximaciones impresionistas, benefician únicamente al mercado y no le hacen ningún favor al artista y menos a nuestra cultura.

3. "Entre la idea y la imagen" F.C.L.I. Revista *Caretas*, año 1977.



### 1. El compromiso de Szyszlo

Mucho se ha escrito sobre Szyszlo y, cosa poco común en nuestro medio de artistas más bien parcos, Szyszlo ha hablado bastante sobre sí mismo y su pintura a tal punto de haber esclarecido notablemente sus intenciones y alejado el asomo de algunas dudas. Pero son tres los apoyos críticos más conocidos que han contribuido a su prestigio: "Poesía quechua y pintura abstracta" de Emilio Adolfo Westphalen (1964); un texto corto de Octavio Paz en *Corriente alterna* (1967) y *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas. 1950/1970* (1973) donde Marta Traba expone su teoría del arte como "resistencia".

Westphalen escribe su opúsculo motivado por el caso especial de un pintor peruano que conmovido por la lectura de un poema quechua (Apu Inka Atawallpaman) realiza un tipo de pintura abstracta con raíces peruanas. Este tipo de alianza es el que nuestro medio artístico ha propugnado como ideal cultural, y he aquí que un joven pintor, en pleno dominio del oficio, logra hacerlo suyo, por un instante, en el año 1963. El estudio sagaz de Westphalen comienza por aclarar el significado del poema y sus acentos caen en el elemento emotivo: cualquiera que no haya leído el poema indígena quedará impresionado ante la interpretación del crítico. La intención es clara: demostrar cómo un artista plástico, sensible, reacciona a la distancia de los siglos, frente a las desdichas de su pueblo y la catástrofe que sobrevino a la conquista. Desde ese momento el crítico se esmera en demostrar cómo existe compromiso en Szyszlo pintor.

Westphalen presenta a Szyszlo como un artista sensible "a las exigencias de la actualidad, a los problemas sociales y éticos de su época" y esta observación es en el crítico una de sus mejores intuiciones aunque no diga cuáles son esas exigencias. Más adelante dice: "Ha comprobado (Szyszlo) un fermento, una movilización de sectores que de pronto abandonan pasividad, apatía y resignación y tratan de intervenir, de expresar necesidades y anhelos, de pesarse también ellos en la balanza del destino".<sup>4</sup> ¿Qué fermento comprobó Szyszlo, qué movilización de sectores, de qué an-

4. Lauer, Mirko, *Opus Cit.*, p. 68.

helos se hizo eco? Westphalen no lo dice y el problema queda insinuado, envuelto en una nebulosa elegante, pero indeterminado y neutral.

Es evidente que en Szyszlo existe una inquietud "social", aunque sin nombre político. Esta inquietud de 1963 encuentra a Szyszlo maduro y dueño de un oficio depurado capaz de traducir eficazmente una idea. ¿Cuál fue esa idea que habitó las formas de Szyszlo y les dio sustento? Por un lado está la experiencia personal del pintor frente al poema quechua, traducido por J.M. Arguedas, experiencia estética común a la clase media, que asume con gran versatilidad el arte popular, la arqueología y las corrientes artísticas foráneas. No se pone en duda la sinceridad de Szyszlo frente al impacto que le produjo el poema quechua; su sensibilidad no dejó pasar este dato cultural, como por ejemplo el arte negro no pasó inadvertido para algunos pintores franceses. Pero Szyszlo se acercó al poema porque el ambiente cultural en ese momento puso en evidencia su "valor"; porque su "gusto" por lo nuestro se afirmó en la Peña Pancho Fierro y porque alrededor de 1963 tomó cuerpo en la clase media la idea del "Perú profundo", "Perú como doctrina", "Perú palmo a palmo" y otras metáforas puestas en boga en la época por el belaundismo. La clase media a la que pertenece Szyszlo tenía entonces, más que ahora, una ideología clara y coherente que la mantuvo unida en esos momentos. En arte esa ideología se caracterizó por la asunción "de lo nuestro", exclusivamente plástico, pero desde las vitrinas de los museos, es decir como objetos de arte y siempre valiéndose de un lenguaje internacional (llámese Ecole de París, Cubismo, o Expresionismo abstracto) que los absuelve de provincianismo. Mientras Arguedas y los mayores de la Peña Pancho Fierro adherían a la idea de "Perú como presente", Szyszlo y su generación preferían el Perú prehispánico, es decir el "Perú como pasado" poniendo énfasis en el aspecto artístico y no en el histórico.<sup>5</sup>

Estas ideas encuentran en 1963 el clima adecuado en la ideología propugnada por el populismo-belaundista que se enfrenta al Perú con la misma actitud romántica. La serie Apu Inka Atawalpaman nace en un clima de fermentos

5. Idem. pp. 22, 23.

y de movilización y Westphalen tiene razón al decir que: "El arte de Szyszlo es particularmente idóneo para dar expresión a esas nuevas aspiraciones, esperanzas y temores nuestros". Arte comprometido, es cierto, pero con los intereses de su clase. La ideología que trasuntan las imágenes de Szyszlo del año 1963 es de tipo positivo; es decir, colabora a la afirmación de clase.<sup>6</sup>

Encontramos un caso parecido en "Las barricadas" de Delacroix. Todos sabemos que Delacroix era un aristócrata y nos desconcierta que en 1830 pintara un cuadro de tema "revolucionario". ¿El aristócrata se convierte en revolucionario? De ninguna manera. El pintor sale en defensa de los intereses de su clase, manifestando su adhesión al movimiento liberal de 1830 contra la opresión monárquica.

De todas las obras de Szyszlo es Apu Inka... la que le hace decir: "... cuando hice Apu Inka di un paso en el sentido correcto, en el sentido de que una serie de cosas latentes se me aclararon un poco".<sup>7</sup> Con justicia Westphalen toma esta serie como un hito en el desarrollo de Szyszlo y sus notas son convincentes respecto al compromiso del pintor con la realidad social que vive en 1963. Sin embargo una pregunta salta a la vista al contemplar los logros de esa época y confrontarlos a su reciente producción: ¿qué pasó a partir de 1968? ¿Los militares que suben al poder ese año embisten arrolladoramente contra la ideología *populobelaundista*. El desarrollo de la doctrina que propugnaron trajo consigo la adopción de un tono violento con las trazas de una acometida bárbara. El estilo violento se deja ver incluso en la cultura, y el arte también resulta involucrado. Como el Gobierno no tiene una iconografía oficial, tiene que inventarla: el lienzo colosal de Túpac Amaru reemplaza el retrato ecuestre de Pizarro.

Szyszlo no siente la "revolución" emprendida porque no es hecha por su clase; pero hay algo que lo mortifica más como artista, y la entronización de Túpac Amaru le resulta doblemente violenta porque significa la imposición de una iconografía y el ostensible menosprecio del artista "culto"

6. Hadjinicolao, Nicos: *Historia del Arte y lucha de clases*. Siglo XXI Editores, donde se habla de "ideología en imágenes positivas", p. 181.

7. Lauer, Mirko, Op. cit., p. 53.

—en este caso Hernández— frente a la creación casi anónima del cuadro aludido.

Cuando Mirko Lauer le pregunta “¿Por qué, a partir de un momento, la “despolitización” de tu pintura, el apartamiento de la intención de vincularse con las coordenadas políticas del presente peruano?”, Szyszlo responde: “Reconozco que me he separado, que me he abierto de ese camino, seguramente porque veo que ese camino está siendo recorrido por el país; (...) Es absurdo, si se quiere, pero me siento “relevado” del tipo de compromiso específico que discutimos. Cuando los que tienen que cambiar el país prácticamente lo están haciendo, entonces vuelve a haber tiempo para hacer, por ejemplo, poesía amorosa”.<sup>8</sup>

El programa de reformas del 68 releva al artista y la acometida ideológica inhibe su ideología de clase: las formas de Szyszlo han quedado deshabitadas de los contenidos del 63 para llenarse de “misterios y enigmas, iluminaciones breves, tenebrosidades continuas, esperanzas inciertas y descalabros inevitables” según E.A. Westphalen en la corta presentación del catálogo del año 1978.<sup>9</sup> Pero estos contenidos demasiado volátiles son incapaces de dar nueva vida a sus formas. Se puede aplicar a su pintura, paradójicamente, las palabras acertadas del pintor respecto al arte Nazca: “Digo superficial porque los símbolos que emplean los artistas Nazca para expresarse van perdiendo contenido, se van volviendo formas deshabitadas, llegan a ser puros ejercicios formales”.<sup>10</sup>

Westphalen, que descubre el compromiso de Szyszlo en el año 1963, tiene muy poco que decir en 1978: recurre al conjuero, al talismán, para ver si la esfinge le responde; pero la esfinge ha preferido el silencio.

## 2. Cambio o madurez de Szyszlo

Octavio Paz, conocido ensayista y poeta mexicano, dedica unos párrafos a Szyszlo en su libro *Corriente alterna*<sup>11</sup> y esas líneas, cuyo valor es irrelevante desde el punto de

8. Idem, pp. 46, 47.

9. “Szyszlo, pinturas recientes”. Galería 9, noviembre, 1978.

10. Lauer, Op. cit., p. 24.

11. Paz, Octavio: *Corriente alterna*, Siglo XXI Editores, México, 1967.

vista crítico, han creado sin embargo, el mito del pintor de "un solo cuadro". Una prueba más de la función de la ideología en el sistema de las artes.

El texto es el siguiente: "Muchos pintores —estimulados por el ejemplo de Picasso— cambian de manera; Szyszlo no cambia: madura. Avanza hacia adentro de sí mismo". Cada vez que un artista asume las circunstancias del momento que le toca vivir y da cuenta de ellas con las técnicas a su disposición, cambia en el sentido de la historia, evoluciona como la historia misma. La evolución es, pues, natural en los seres vivos como tales y como seres históricos. Octavio Paz supone un desarrollo implosivo en Szyszlo, que es como madurar al revés y por lo tanto correr el riesgo de "pasmarse". Esta idea de avanzar hacia adentro se enlaza con la búsqueda del cuadro ideal: el artista corre hacia su interior asesinando sueños.

Westphalen en cambio reconoce el desarrollo alcanzado por el pintor en 1963: "Las nuevas pinturas de Szyszlo continúan y amplían la línea evolutiva de un arte seguro de sus medios y de sus fines".<sup>12</sup>

### 3. *El arquetipo*

A pesar de este reconocimiento no se le escapa al crítico peruano, desde entonces, "la búsqueda inconsciente de ciertas imágenes arquetípicas" en la pintura de Szyszlo<sup>13</sup> que interpreta no como el conocido "tema y variaciones", "sino (como) diversas etapas en el esclarecimiento de la visión". Westphalen cree que el arquetipo es un pretexto para explicar el proceso, la búsqueda del cuadro ideal, e indica, como una de las notas más íntimas y desconocidas de la pintura de Szyszlo, su carácter "procesal" (el proceso que sigue la imagen en pos de su definición) y, valga la expresión, su ser "conjuntual", es decir imágenes que forman un conjunto donde pueden discrepar o complementarse. Una vez más la realidad, llámese mercado o red de distribución, destruye esta ingeniosa hipótesis: si la intención es mostrar el proceso y el conjunto, vendidas por separado las obras pierden el valor asociativo asignado pa-

12. Lauer, *Op. cit.*, p. 10.

13. *Idem.*, p. 74.

ra convertirse en sistemas cerrados sin referencias. Pienso en cambio que hay que examinar los arquetipos de Szyszlo como imágenes primarias, cabezas de serie o tipos que sufren continuas modificaciones en su camino por expresar la idea. El "tema y variaciones" es evidente, y estas últimas asumen ahora la forma de tanteos, aproximaciones, pruebas en pos de una imagen ideal que revelan en el fondo una íntima insatisfacción. ("Entonces mi pintura (mis cuadros) no son sino fracasos en el camino de encontrar un cuadro.")<sup>14</sup> Toda esta búsqueda se apoya en la teoría del cuadro como fracaso y las teorías, como sabemos por la Historia del Arte, sobrevienen a las épocas de apaciguamiento creativo.

En la serie del 63, el cuadro es el lugar donde se consagra una forma en relación a las demás; es, por lo tanto, el resultado de una volición y no el sitio del azar. Así como el arte de ese año es particularmente idóneo para dar expresión a esas nuevas aspiraciones, esperanzas y temores nuestros, los arquetipos de hoy y sus continuas variaciones son las formas más aptas para la indefinición de los contenidos.

#### 4. La "resistencia" de Szyszlo y otros tópicos

Nos queda por examinar el comportamiento de la crítica frente al problema de la ubicación de Szyszlo en la cultura plástica latinoamericana y especialmente peruana. Nos da pie para entrar en este punto la teoría de la "resistencia" de los pintores de América expuesta por Marta Traba en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950/70*. "La resistencia de Szyszlo procede, netamente, de un país perteneciente a lo que denominamos área cerrada".<sup>15</sup> Según la autora las "áreas cerradas" se caracterizan por "Las condiciones endogámicas de vida debida a la escasa o casi nula cuota inmigratoria", y donde hay que tener en cuenta "La clausura, el peso de la tradición y la fuerza del ambiente, el imperio de la raza india, la negra y sus correspondientes mezclas con

<sup>14</sup> "Szyszlo: en pos de un mismo cuadro" Entrevista, *Oiga*, n° 38, p. 16.

<sup>15</sup> Traba, Marta: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. Siglo XXI Editores. 1975, p. 36.

la raza blanca". Las demarcaciones geográficas propuestas son acertadas, pero el concepto "resistencia" respecto a Szyszlo deja algunas dudas. ¿Szyszlo se resiste al peso de la clausura, la tradición y el imperio de la raza y como desafío a estos factores culturales endogámicos realiza su obra? ¿O es resistente —en la acepción histórica— a los invasores, a las modas y al mercado? En el primer caso Szyszlo se emparentaría con los artistas que tienen que desterrarse para producir, alejarse del terruño para que sus "demonios" se expresen. Pero quien ha observado el desarrollo de su obra descarta rápidamente esta idea. En el segundo caso resultaría compañero de Arguedas; pero sabemos que sus mundos culturales son diferentes, como también sus opciones políticas. Para caracterizar la actitud de "resistencia" habría que considerar otras componentes, como las económicas, publicitarias y sociales: Marta Traba, creo yo, toma sólo el aspecto superficial de la resistencia, es decir en el sentido de persistencia temática, en el sentido de terca permanencia domiciliaria, ya que sabemos que, a pesar de sus continuos viajes, Szyszlo desea vivir en el Perú. Esta tensión suya frente a los agentes negativos de la moda internacional se afloja ante las solicitudes del mercado, los halagos de la publicidad y la recuperación de sus imágenes por la gran clase media que prestigia con su patrocinio este tipo de producción. En el fondo, pues, no hay resistencia en Szyszlo. Los únicos resistentes en el Perú han sido Arguedas y el Arte Popular. La palabra resistencia tiene en nuestro medio una connotación fatalista: se resiste teniendo conciencia de la rendición. De esta contradicción nace la obra de Arguedas y se explica la paulatina desaparición del arte popular rural.

También Damián Bayón dedica unos párrafos a Szyszlo en unas crónicas de viajes que ha titulado *Aventura plástica de Hispanoamérica*,<sup>16</sup> donde a manera de prólogo dice lo siguiente: "La historia de la cultura hispanoamericana —es bueno repetirlo ahora que ya empieza a entrar en la crítica— es larga, ímproba labor de unos centenares de iluminados, de fervientes que han pasado por locos, traidores y que han soportado toda la gama del insulto. Contra

16. Bayón, Damián: *Aventura plástica de Hispanoamérica*. F.C.E. 1974, p. 178.

ellos ha estado —salvo honrosas excepciones— el poder constituido, la burguesía llamada culta y la agresiva indiferencia del público en general”.<sup>17</sup> Entonces no hay caso que Szyszlo está entre las honrosas excepciones a que alude Bayón porque justamente él ha sido considerado como hombre cuerdo, su pintura como *nacional* y que yo sepa, no ha sufrido vejaciones ni insultos, al menos públicamente.

Cito a Bayón: “Cuando se viaja frecuentemente al Perú, cuando se tienen allí muchos y buenos amigos —como es mi caso— se nota hasta qué punto la aparición de una figura de calidad mundial como la de Szyszlo pudo constituir un verdadero alivio para el orgullo nacional peruano, incómodo de no tener hasta entonces sino apenas buenos artistas de interés local. Y no es para menos: en los certámenes, en los lugares-clave que deben representar a cada uno de los países (en casa o afuera), es bueno tener una figura de prestigio. Si la figura es la de Szyszlo en el Perú o la de Obregón en Colombia tanto mejor”.<sup>18</sup>

Frases como estas: “El fenómeno Szyszlo se produjo un día como se había producido casi un siglo antes el fenómeno Rubén Darío en Nicaragua. El espíritu sopla donde quiere”, son el claro indicio de una seudocrítica que busca sus parámetros en “el fenómeno”, “el espíritu”, “el prestigio” y los “lugares-clave”, círculo vicioso que comienza con el artista taumaturgo y se cierra con la última palabra del mercado. Con estos esquemas circulares, que rotan perpetuamente, no se puede hacer una Historia del Arte digna de ese nombre.

En nuestro medio ha sido Mirko Lauer quien ha sabido ubicar acertadamente a Szyszlo dentro de la trama cultural del Perú de los años 60. Aunque su método ha sido criticado por no haber tratado el arte “desde el arte mismo”, Lauer es uno de los críticos más sagaces del proceso plástico peruano en su conjunto, que demuestra que detrás de las imágenes (incluidas las manchas del expresionismo abstracto) existen *ideas* y estas ideas reflejan indiscutiblemente los intereses de quienes las manejan.

Dice Lauer en relación a Szyszlo: “Su opción de fondo fue la aplicación del lenguaje y la tecnología del no figu-

17. *Ibidem*.

18. *Ibidem*.



rativismo a la creación de una imagen de integración del universo de las culturas dominadas a la sociedad peruana; su signo histórico ha sido la coincidencia con el momento culminante del impulso reformista de las capas industriales y tecnocráticas de la burguesía peruana".<sup>19</sup>

Limpia del ripio y la ganga que le ha adosado la crítica, la obra de Szyszlo se presenta más auténtica y sólo en este sentido recuperable para los fines de una Historia del Arte en el Perú. Para integrarla a la categoría de Historia el análisis formal es insuficiente: se puede intentar, como haremos en otra oportunidad, a condición de remitirlo al terreno de la ideología subyacente en cada sistema de imágenes. El análisis de las formas, solo, no adquiere categoría histórica, es una porción, por lo tanto, incompleta del "hecho histórico" como hecho de excepción.

4 -XII-78



19. Lauer, Mirko: *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Mosca Azul Editores, Lima, 1977.

## POEMAS / JOSE MORALES SARAVIA

2

*Extendido rocío en la palma crispero desvelo  
cuando amanece con vísitos peldaños de polvo  
tendiendo sus sábanas ignorantes del lago.  
Las erupciones en la piel de la tierra,  
de las hojas con cristales destersurados;  
el emprendido vuelo de las zancudas cuando  
sólo la confianza en sus plumas; y las nubes  
por todo horizonte aun viento corriéndolas  
para el cielo o migración aventurada.  
Delgados tallos las sostienen y todo acude  
a pico, a su genealogía sin finalidad:  
la buganvilla en reminiscencia, la cabuya  
migratoria hacia nuevos sollados inlogrados  
pues aún en raíces cortas y anhelos largos,  
partidas de sus pozas y lagunas a quebrar  
memoria; ahora ni las islas para eliminar  
compartiendo sus miserias, sólo su vuelo  
batiendo sus pencas hacia flameo y más no.*

[De *Pencas II*]

4

*Otra vez enrumba el silencio por veredas  
a traer lo no asido en su pena y quiebre.  
Es la orquídea que practica sus pecas  
en la hojosa altura de temblantes ramas:  
la voluntad de las moras buscando su apretura.  
Iniciada genealogía en bostezo y bostezo en su corola:  
su garra presurosa que no logra las raíces.  
Las lluvias, no el granizo, talante suyo;  
no los sotos a sus prados ni los copos sus cimacios.  
Anhelos suyos hierven y sus redes emplumarse  
en vuelo desearan o lúcumos fluires en escamas;  
pero quiebre puro en soledad sus cálices  
y así genealogía desnombrada sin traídas pepas  
y helado toque en su anhelante y solo hervor.*

[De Orquídeas]



UNMSM

**SOBRE FOTOGRAFIA PERUANA ACTUAL.**  
*Posibilidades de superar una depresión /*  
**MARIO MONTALBETTI**



**ADVERTENCIAS.** Hay tres hechos que deseo que el lector conozca antes de que emprenda la lectura de este trabajo:

a) He participado desde su nacimiento y de forma más o menos directa en las tareas de dirección de la fotogalería Secuencia: opinando sobre muestras, discutiendo trabajos, escribiendo notas y críticas, etc. Los análisis que hago en este artículo no intentan eximirme de responsabilidad sino al contrario pueden y deben tomarse autocríticamente.

b) En este mismo número de *HH* aparecen fotografías de Mariella Agois. Su aparición no es gratuita: creo que el trabajo de Agois representa una de las vías de salida del desorientado estado en el que se encuentra la más reciente producción fotográfica peruana.

c) Conozco a la mayoría de los fotógrafos jóvenes peruanos y soy amigo de varios de ellos. Quiero asegurarles que las observaciones que formulo en el presente trabajo nacen de una preocupación sincera y constructiva sobre la función de la fotografía en el Perú. La dureza de algunas partes no hace sino acrecentar mi compromiso porque este medio de expresión artística salga adelante del estado en el que se haya.

1. *La trastienda histórica.* Lo que hoy conocemos bajo el nombre genérico de "fotografía" tiene al menos tres orígenes rastreables, los tres diferentes aunque interconectados.

1.1. *El primer origen.* Un oscuro profesor de la Universidad de Padua, Danielo Barbaro, escribe en 1568 su libro *Pratica della Perspettiva*. En él, Barbaro anota: "Cierren todas las puertas hasta que ninguna luz penetre en el cuarto, salvo a través del lente, y sujeten una hoja de papel (colocada al extremo opuesto del lente) y muévanla hacia adelante y hacia atrás hasta que el paisaje aparezca nítidamente. Sobre el papel verán todo el paisaje tal como es, con sus distancias, sus colores, sus sombras; verán las nubes, el agua, las aves volando..." Por primera vez alguien describe en un libro el funcionamiento de una *camera obscura*. (Probablemente Leonardo da Vinci ya conocía el principio, aunque sin el lente). Este fue el primer origen de la fotografía; o, en todo caso, su primer testimonio.

1.2. *El segundo origen.* El segundo origen es el tenido por "oficial". París, 1839: Jacques Daguerre revela en su folleto *Histoire et description du procédé nommé le Daguerrotype* el secreto de fijar sobre una superficie sensible una imagen obtenida siguiendo, a grandes líneas, el mismo proceso que Barbaro había descrito casi 300 años antes. (Podemos acompañar a Daguerre de Niepce y Fox Talbot pero el panorama es más o menos el mismo: la "oficialidad" de la fotografía está dada por la aparición de un nuevo descubrimiento científico).

1.3. *El tercer origen.* El tercer origen es el que voy a llamar "real" (u origen "tecnológico" vs. origen "científico"). El más claro testimonio de este origen se encuentra en una carta que George Eastman le envía en 1894 desde Rochester (USA) a su amigo Henry A. Strong. En ella, Eastman le dice: "El destino manifiesto de la Eastman Kodak Company es convertirse en la más grande productora de material fotográfico en el mundo, o irse a la mierda".

1.4. *Comentario.* La distinción trina sobre el origen de la fotografía la tomo por indispensable si queremos entender el estado de lo que llamamos "fotografía artística peruana actual", estado que es correctamente calificable de *deprimido* (no sólo por mí, sino por varios fotógrafos jóvenes en actividad). Una de las más importantes razones de este estado es el desconocimiento del origen "real" de la fotografía y la supervivencia de una idea más o menos romántica sobre la función cultural de la misma. En otras palabras: lo que quiero decir es que el trabajo de los fotó-

grafos peruanos actuales es una herencia directa del origen "oficial" (Daguerre & Cía.). Es esta relación de filiación, combinada con un desconocimiento de las consecuencias del legado del Sr. Eastman la que genera un estado intolerable en la fotografía actual en el Perú.

En lo que sigue voy a tratar de presentar argumentos para describir las razones y características de este estado, así como discutir algunas posibilidades de salida.

2. *Origen oficial, complejidad tecnológica y origen real.* En 1839, lograr fijar una imagen sobre una superficie sensible era una tarea privativa de "expertos". En efecto, seguir las indicaciones de Daguerre requería de una cantidad más o menos compleja de información química, óptica y física en general que hacía que (a) sólo unos cuantos tuvieran a la mano la posibilidad de tomar fotografías, y (b) que los fotógrafos fueran considerados poco menos que brujos trabajando en sus aquelarres (= laboratorios).

Sin embargo, en 1894, la situación cambia radicalmente: *Eastman decidió quién debía practicar la fotografía.* (Debo aclarar: no fue Eastman en tanto Eastman. Una vez más, para este tipo de fenómenos las personas no importan demasiado. En realidad, la existencia de un conjunto de fenómenos interrelacionados de mercado y tecnológicos "usaron" a Eastman en su intención. Lo realmente importante, es esta decisión de que ya no serían exclusivamente unos cuantos expertos quienes iban a practicar la fotografía, sino, en principio, también la masa. (Para un cuadro completo y técnico, remito al excelente trabajo de Reese V. Jenkins "Technology and the Market: George Eastman and the Origins of Mass Amateur Photography", en *Technology & Culture*, Chicago, Vol. 16 N° 1, enero 1975).

Este cambio radical referido a *quiénes* debían practicar la fotografía es el que distingue estos dos períodos (u orígenes) que he venido señalando. Ahora bien, me es cada vez más claro que: (a) nuestros fotógrafos desconocen (voluntaria o involuntariamente) la existencia del legado de Eastman, y que (b) por lo tanto, desean ser vistos como daguerreanos: es decir, como brujos-en-el-aquelarre. Como es obvio (a) y (b) generan consecuencias.

3. *Consecuencias del desconocimiento del origen real.* A partir de 1894, la fotografía se vuelve el medio de expresión artística más democrático. (Como toda democracia

ésta también tiene sus problemas. Tal como suelen ser las cosas en el Perú, la democracia fotográfica así como las otras, no suele alcanzar a los sectores más pobres). Es decir: la fotografía es el medio de expresión artística en el cual una mayor cantidad de personas pueden obtener un resultado *relevante* (bajo cualquier significado de relevancia: cultural, turística, mnemónica, o inclusive estética). Si pensamos en las posibilidades que tiene un neófito de obtener un producto relevante en poesía, música, arquitectura o ballet, nos será claro que la fotografía es un medio privilegiado. (Las razones de esto también son claras: ningún otro medio depende tanto de la tecnología como la fotografía).

Si un fotógrafo-artístico no entiende esto, si no entiende que hay una cantidad enorme de personas que pueden tomar fotografías no-profesionalmente, entonces no entienden prácticamente nada. Nuestros fotógrafos siguen alentados por una diferencia daguerreana: la diferencia entre un fotógrafo-profesional y uno lego, es que el primero sabe qué ocurre entre el click! y la copia final mientras que el segundo lo ignora. En efecto, la gran masa de personas que toman fotografías lo hacen de la misma forma en que encienden el interruptor de luz: saben qué es lo que va a ocurrir (o tienen una sospecha) pero no saben cómo diablos ocurre. Sin embargo, esta diferencia, que es real para un número grande de casos, no resuelve el problema sino exclusivamente lo plantea. No es suficiente plantear que unos saben más que otros. Lo interesante es plantearse qué hacer con ese conocimiento, y más importante aún, darse cuenta que el puro conocimiento de la tecnología involucrada no permite aclarar la *función* del medio.

Ahora bien, y aun considerando la diferencia que acabo de señalar, estoy tentado a pensar que el fotógrafo-lego sabe bastante más de qué se trata la fotografía que el fotógrafo-artístico. Para un sentido, admito, primario, del término "función", el fotógrafo-lego entiende mejor la función de la fotografía que un fotógrafo-artístico: la entiende mejor porque *se la da* de manera no-ambigua. Cuando un señor sale de paseo con su familia y lleva su cámara-fácil para obtener fotografías del paseo, sabe más o menos explícitamente qué es lo que está haciendo: quiere recordar ese momento o quiere recordar cómo se veía su hija en

1980. Cuando el fotógrafo artístico exhibe una muestra en una galería, me atrevo a decir que no sabe lo que está haciendo. Es decir, la atribución de una función a su trabajo es tan ambigua que necesita de un lenguaje absolutamente absurdo para "hablar de su trabajo" y que imprime en las tarjetas de invitación o en los catálogos. Tal lenguaje revela con extraordinaria claridad su propio desconcierto ante su propio trabajo. (Sería bastante cruel de mi parte citar algunos textos de fotógrafos-hablando-de-sus-fotografías. Casi todo lo condensaría en una frase, ya de cajón, tal vez acuñada para el Perú por un fotógrafo muy amigo mío: "Mejor que hablar de fotografías es ver fotografías". Suscribo ampliamente la frase *solo* si alguien me demuestra que *sabe* hablar de fotografías y que *entonces* prefiere callar y verlas. No conozco a ningún peruano capaz de hacerlo).

Sin embargo, en tanto el fotógrafo-lego hace fotografías a las que le otorga una función, el fotógrafo-artístico se ve en la necesidad de hacer lo mismo. Es en este dilema en el que se observa su desconcierto, y por ende, el desconcierto de sus producciones. La solución no consiste pues en acrecentar la distancia cognitiva relativa al proceso mismo fotográfico (como hacen algunos fotógrafos) sino, aparentemente, en reducirla, ya no a propósito de la técnica como técnica, sino a propósito de las funciones del medio en una sociedad.

Por lo demás, un aumento de la distancia técnica debe entenderse como esencialmente irreal. Luego de unos primeros cincuenta años en los que la industria fotográfica producía adelantos a una velocidad enorme, en los últimos años sólo presenciamos una especie de barroquismo tecnológico. Querer ampararse en esta sofisticación es no sólo irreal en términos generales sino absurdo en un medio como el nuestro tan desconectado y tan periférico.

4. *El fotógrafo como turista.* Los fotógrafos son, en esencia, *turistas*, tal como lo señaló Susan Sontag. Los fotógrafos artísticos practican sin embargo una forma peculiar de turismo, el turismo de clase. Y lo practican con gran habilidad ya sea cuando retratan mendigos en las calles, paisajes, o ilustres peruanos almidonados en un estudio. Fotografiados por y desde una capa media más o menos acomodada, los personajes de las fotos intentan aparecérsenos



"interesantes" debido a la distancia social. Es esta "distancia social" uno de los grandes temas que subyacen a la producción fotográfica peruana más reciente. En sí, no veo nada de malo en esto, si no fuera por las características de la aproximación y por el respeto a ciertas reglas turísticas que *no* nos son propias.

En efecto, los fotógrafos practican este turismo de acuerdo a un pre-establecimiento visual e ideológico sobre cómo debe practicarse este turismo. Toda esta burla que los fotógrafos-artísticos hacen sobre los legos cuando estos últimos regresan con una foto de Machu-Picchu en la que aparece la imagen patentada por la Swiss-Foto, debieran hacérsela ellos mismos cuando no aprietan el obturador hasta no reconocer (probablemente de manera inconsciente) un encuadre ya patentado por Nagy, Sanders o Callahan. Es decir: la imagen fotográfica está tan retorizada para el lego cuanto para el artista, solo que en el segundo caso se presenta una sofisticación que pretende ocultarla. Esta retórica contiene las reglas del turismo, las reglas visuales y, en ellas, las reglas ideológicas.

Un turismo de clase que contiene estas características está irreparablemente alienado. Y lo está porque (a) las reglas de este turismo nos son dadas desde una posición ideológica extraña, y porque (b), por lo tanto, podremos encontrar "temas nuevos" pero la forma de verlos y de construir imágenes a partir de ellos ya habrá estado pre-establecida. Es por esto que buena parte de las buenas intenciones de varios de nuestros fotógrafos "sociales" se truncan. Fotografíar un mendigo es como escribir la palabra "revolución" en un poema: aún no se habrá hecho nada. Se empezará a hacer algo cuando la forma en que tal mendigo aparezca deje de lado todo el lastre retórico visual del cual estamos contaminados. Es necesaria una *ecología de la visión*. (De paso: nuestro mejor y más grande ecólogo ha sido Martín Chambi. Aquí reside buena parte de su importancia).

Por otra parte, la existencia de esta "distancia social" como base del turismo clasista fotográfico y como tema importante de la fotografía peruana actual, ha impedido el desarrollo de lo que podría haber sido una interesante ruta de indagación: la propia clase media. Salvo en contados casos, la clase media peruana no ha sido vista fotográficamente.

te ni ha sido elegida como tema por los últimos fotógrafos. La inexistencia de la distancia social parece haber inhibido a los fotógrafos a trabajar sobre este tema, tal vez porque en este caso no hay "turismo" practicable ni reglas concretas que obedecer.

5. *El no-público.* En nuestro medio, la fotografía es probablemente la expresión artística que cuenta con el mayor no-público. La pregunta es ¿por qué habría de tener público? ¿Qué puede alentar a alguien a visitar, por ejemplo, una galería fotográfica? ¿Qué puede inducir a una persona a adquirir una foto? Tal como están las cosas no veo por qué habría de haber gente interesada en ver fotografías o mucho menos en comprarlas. Y sin embargo, parece esencialmente importante que exista un público y, tal vez, que exista un mercado fotográfico.

Es mi impresión que una de las razones de la existencia de este no-público es precisamente el desconocimiento de parte de los fotógrafos artísticos de un hecho analizado anteriormente: el hecho de que la fotografía es el medio que cuenta con mayor cantidad de personas que la practican. Esto es aparentemente contradictorio pero en realidad no lo es. Este no-público lo único que hace es evidenciar que no existe una diferencia cualitativa entre legos y artistas, y que el camino de estos últimos no ha sido sino el camino de la diáspora y del aislamiento. (Entre maestros de la retórica nunca ha existido una comunicación muy eficaz).

En efecto, tal como están las cosas, no existe una diferencia cualitativa entre lego y artista. La única diferencia es una ya anotada: el mayor conocimiento técnico. Sin embargo, hasta que este mayor conocimiento no se traduzca en un mejor entendimiento del papel de la fotografía no tenemos por qué esperar que la situación se altere radicalmente. (Los franceses llaman a los fotógrafos "cazadores de imágenes". Pero el término "cazar" en francés —*chasser*— quiere decir también "aumentar". ¿No será ésta también una porción del legado daguerreano?).

6. *Algunas Conclusiones.* Luego de lo discutido, quisiera resumir algunas conclusiones. (No tomo nada por definitivo. Todo lo que he hecho es presentar ciertas ideas que espero sean discutidas).

6.1. El estado en el que se encuentra la fotografía peruana actual es en buena parte debido al desconocimiento del tercer origen.

6.2. Probablemente nadie sabe en este país para qué sirve la fotografía o cuál es su papel.

6.3 La fotografía peruana actual continúa siendo una especie de turismo de clase cuyas reglas generan una situación alienada.

6.4. La fotografía es el medio de expresión artística con mayor cantidad de no-público.

6.5. La fotografía es el medio de expresión artística más democrático (con las observaciones que he hecho sobre esta democracia).

6.6. Las posibilidades de salida del estado actual no están relacionadas con una creciente tecnologización por parte del fotógrafo, sino más bien, por un mejor entendimiento, esclarecimiento y discusión de las 5 conclusiones anteriores.

Lima, 1980



UNMSM



*CHORRILLOS / MARIELLA AGOIS*

**UNMSM**





UNMSM













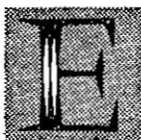




Agois / Chorrillos

**UNMSM**

## ENCUESTA / PREFERENCIAS EN ARTES PLÁSTICAS



EN sus números 2 y 3, esta revista solicitó a un conjunto de escritores, críticos y personas relacionadas con la literatura que hiciesen una relación de sus diez poetas y sus diez prosistas preferidos. La intención de la encuesta fue aportar materiales para un estudio del gusto imperante en el medio consultado, y de ningún modo establecer un orden de importancias ni valores. El mismo propósito anima la presente indagación sobre preferencias en el campo de nuestras artes plásticas, realizada mediante consultas a artistas, críticos e historiadores del arte, galeristas y coleccionistas, sobre sus diez artistas plásticos peruanos preferidos de toda época y todo género. En la conformación del universo de esta encuesta ha sido preocupación principal lograr una representación proporcional de las diversas generaciones y tendencias y de las distintas actividades vinculadas a la plástica. El equilibrio buscado no ha podido alcanzarse en la medida deseada por cuanto ha habido quienes, lamentablemente, se excusaron de responder y quienes —residentes en el extranjero— no nos habían remitido aún sus respuestas a la fecha fijada como límite para su recepción.

Sin ánimo de entrar a un análisis de los resultados del cómputo que más abajo se efectúa, cabe señalar la apreciablemente mayor dispersión del gusto en las artes plásticas

respecto de las literarias. Así, mientras el 93.7% y el 89.7% de los consultados en las anteriores encuestas mencionaron a César Vallejo y José María Arguedas, respectivamente, Sérvulo Gutiérrez —el preferido en la presente indagación— sólo es mencionado por el 57.6% de los participantes. Si extendemos la comparación a la suma de las menciones obtenidas por los diez poetas y los diez prosistas más gustados, esta se aproxima al 66% del total, en tanto que en la plástica los primeros diez apenas sobrepasan el 40% de las menciones. La misma mayor diversidad en las preferencias se hace todavía más obvia al comparar al conjunto de los creadores mencionados en cada encuesta, que en la poesía sumó 60, en la prosa 74 y esta vez asciende a 139. Las personas que han respondido esta consulta son 78. (Los participantes en el caso de la literatura fueron 68).

En cuanto a las orientaciones generales del gusto, desde una perspectiva cronológica, el 7.1% de las menciones recae en el arte prehispánico, el 5.4% en el colonial, el 10.2% en plásticos del siglo XIX y el 77.1% en artistas del siglo XX. De las menciones correspondientes a este último siglo, los artistas exclusivamente no figurativos reúnen el 14.2% de las menciones, los indigenistas el 24.3% y el resto de los figurativos el 61.5%.

Los diez primeros lugares en el cómputo de las menciones corresponden a los artistas siguientes (se da entre paréntesis el número de menciones alcanzado):

1. Sérvulo Gutiérrez (45)
2. Tilsa Tsuchiya (41)
3. Jorge Vinatea Reinoso (38)
4. José Sabogal (35)
5. Fernando de Szyszlo (33)
6. Mario Urteaga (32)
7. Enrique Camino Brent (25)
8. Francisco Laso (23)
9. Ricardo Grau (22)
10. Diego Quispe Tito (16)

El resto de las menciones se distribuye así: con *trece menciones*: José Gil de Castro; con *doce menciones*: Daniel Hernández; con *once menciones*: Cristina Gálvez y Carlos Quíspez Asín; con *diez menciones*: José Miguel Tola; con



*nueve menciones*: Carlos Baca Flor y el arte textil de Paracas; con *ocho menciones*: Gerardo Chávez, David Herskovitz y el arte cerámico Mochica; con *siete menciones*: Ignacio Merino, Teodoro Núñez Ureta, Sabino Springett, la escultura en piedra de Chavín y el arte cerámico Vicús; con *seis menciones*: Bernardino Bitti, Joaquín López Antay, Huamán Poma de Ayala, Emilio Rodríguez Larraín y Jesús Ruiz Durand; con *cinco menciones*: Julia Codesido, Víctor Chambí, Pancho Fierro, Alberto Guzmán, José Carlos Ramos, Ediberto Mérida y Juan Manuel Ugarte Eléspuru; con *cuatro menciones*: Alberto Dávila, Jorge Eduardo Eielson, Angel Chávez, Enrique Galdos Rivas, Alejandro Gonzales (Apurímak), Víctor Humareda y Francisco Mariotti; con *tres menciones*: Juan Acevedo, Herman Braun, Teófilo Castillo, Guillermo Guzmán Manzaneda, Arturo Kubotta, Carlos Revilla, Joaquín Roca Rey, Venancio Shinki, Macedonio de la Torre, el arte cerámico Chancay, el arte textil Chancay, la pintura Nazca y los mates de Cochas; con *dos menciones*: Alejandro Alayza, Lajos D'Ebneth, Ricardo Flórez, Gastón Garreaud, Pedro González, Eduardo Gutiérrez, Enrique Kleiser, Sigfrido Laske, Leslie Lee, Hilario Mendivil, Lika Mutal, Julia Navarrete, Félix Oliva, Palao, Jesús Portugal, Alberto Quintanilla, Alfredo Ruiz Rosas, Carlos Tovar (Carlín), Leoncio Villanueva, Yando, el maestro de Ollantaytambo, el maestro de Sacsayhuamán, el arte Tiahuanaco.

Los artistas mencionados una sola vez se encontrarán en la transcripción de las respuestas obtenidas, que se da más adelante. Debemos decir, finalmente, que si bien se pidió una escueta relación de nombres, sin fundamentarla ni incluir salvedades, hubo quienes introdujeron interesantes anotaciones en sus listas. Sentimos haber tenido que tomarlos la libertad de omitirlas para mantener la igualdad entre los consultados.

Al transcribir las respuestas colocamos tantos asteriscos como lugares vacíos dejó el participante al efectuar su lista.

#### *Las respuestas*

AGURTO, Santiago: Bernardo Bitti, Diego Quispe Tito, José Gil de Castro, Ignacio Merino, Daniel Hernández, José Sabogal, Jorge Vinatea Reinoso, Enrique Camino Brent, Sérvulo Gutiérrez, Fernando de Szyszlo.

- ALAYZA, Alejandro: José Gil de Castro, M. Urteaga, J. Vinatea Reinoso, J. Sabogal (grabador), Sérvulo Gutiérrez, el maestro del Vía Crucis (Puno), F. de Szyszlo, los buriladores de mates, Adolfo Winternitz.\*
- ALBERTI, Teresa: Tejedor Paracas, Ceramista Chancay, Arquitecto de Ollantaytambo, Francisco Laso, José Sabogal, Carlos Quispez Asín, Joaquín López Antay, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Fernando de Szyszlo.
- ANGULO, Lucy: Maestro de la pintura Nazca, Maestro de la pintura Vicús, Huamán Poma de Ayala, Francisco Laso, Mario Urteaga, E. Camino Brent, Sérvulo Gutiérrez, José Carlos Ramos, F. de Szyszlo, José Miguel Tola.
- BACA ROSSI, Miguel: Daniel Hernández, Carlos Baca Flor, José Sabogal, Enrique Camino Brent, Teodoro Núñez Ureta, Joaquín Roca Rey, Carlos Quispez Asín, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Sabino Springuett, Augusto Díaz Mori.
- BALARIN, Igor: Cerámica precolombina, Textilería precolombina, Ciudad de Chan Chan, Pintura cuzqueña, Fortaleza de Sacsayhuamán, José Sabogal, Cristina Gálvez, F. de Szyszlo, Mérida, Balarín.
- BEDOYA, Fernando: Maestro de las telas Paracas, Francisco Laso, José Sabogal, Mario Urteaga, Sérvulo Gutiérrez, Teodoro Núñez Ureta, Cristina Gálvez, Tilsa Tsuchiya, Alberto Guzmán, José Carlos Ramos.
- BERNASCONI, Carlos: Escultor ceramista mochica, Artífice textil Paracas, Escultor lítico de Chavín, Escultor ceramista Vicús, Arquitecto Inca, Jorge Vinatea Reinoso, José Sabogal, Sérvulo Gutiérrez, David Herskovitz, Tilsa Tsuchiya.
- BRACAMONTE VERA, José: Francisco Laso, Carlos Baca Flor, Jorge Vinatea Reinoso, Mario Urteaga, E. Camino Brent, Ricardo Grau, Alejandro González (Apurímak), Macedonio de la Torre, Tilsa Tsuchiya, Francisco Mariotti.
- BRAUN, Herman: Cerámica Vicús, Orfebrería Chimú, Orfebrería Mochica, Textilería Paracas, Ciudad de Chan Chan, Ollantaytambo, Intihuatana en Macchu Picchu, Sérvulo Gutiérrez, Fernando Vega, Emilio Rodríguez Larraín.
- BRICEÑO, Ivonne: Diseñador cerámico Vicús, Diseñador cerámico Chancay, Maestro de las telas Chancay, Pintura primitiva colonial fines s. XVI, Artesanía popular ayacuchana, Jorge Vinatea Reinoso, Enrique Camino Brent, Ricardo Grau, Tilsa Tsuchiya.\*
- CAJAHUARINCA, Milner: Jorge Vinatea Reinoso, Mario Urteaga, Alejandro González (Apurímak), Enrique Camino Brent, José Sa-

- bogal (grabador), Cristina Gálvez (dibujante), Mauro Castillo (acuarelista), Jesús Portugal, Tilsa Tsuchiya, Quispejo.
- CASTRILLON, Alfonso: Jorge Vinatea Reinoso, Sabino Springuett, Sérvulo Gutiérrez, Mario Urteaga, José Miguel Tola, Angel Chávez, Víctor Humareda, Carlos Quízpez Asín, Tilsa Tsuchiya, Gastón Garreaud.
- CEVALLOS, Leonidas: Francisco Laso, Mario Urteaga, Jorge Vinatea Reinoso, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, Eduardo Gutiérrez, Fernando de Szyszlo, Michel Grau, Tilsa Tsuchiya, José Miguel Tola.
- COOPER, Frederick: Diego Quispe Tito, Bernardo Bitti, Juan Tomás Tuyro Túpac, José Gil de Castro, Daniel Hernández, Ricardo de Jaxa Malachowsky, Carlos Quízpez Asín, Ricardo Grau, Fernando de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya.
- COSSIO DEL POMAR, Felipe: Huamán Poma de Ayala, Pancho Fierro, Mario Urteaga, Jorge Vinatea Reinoso, Enrique Camino Brent, Reynaldo Luza, Juan M. Ugarte Eléspuru, Ricardo Flórez, Fernando de Szyszlo, Alberto Dávila.
- CUADROS, Miguel Angel: Francisco Laso, Pancho Fierro, Mario Urteaga, Sérvulo Gutiérrez, J. Vinatea Reinoso, Tilsa Tsuchiya, Alberto Dávila, F. de Szyszlo, Quiroz, Arturo Kubotta.
- CHAVEZ, Gerardo: Diego Quispe Tito, José Gil de Castro, Francisco Laso, J. Vinatea Reinoso, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, C. Quízpez Asín, F. de Szyszlo, Angel Chávez, Alberto Guzmán.
- CHECA, Margarita: José Sabogal, Sérvulo Gutiérrez, Cristina Gálvez, Tilsa Tsuchiya, J. M. Tola, Gilberto Rebaza, Arturo Kubotta.\*\*\*
- CHICHIZOLA, José: El arte Chavín, El pintor Nazca, El maestro de Ollaytaytambo, Bernardo Bitti, El barroco del Altiplano, C. Baca Flor, E. Camino Brent, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya.\*
- FERREYROS, Carlos: Ignacio Merino, Francisco Laso, J. Vinatea Reinoso, Ricardo Grau, E. Camino Brent, Sérvulo Gutiérrez, F. de Szyszlo, Gerardo Chávez, Venancio Shinki, Tilsa Tsuchiya.
- FLOREZ, Ricardo: F. Laso, Teófilo Castillo, D. Hernández, J. Sabogal, J. Vinatea Reinoso, Camilo Blas, E. Camino Brent, Julia Codesido, Teodoro Núñez Ureta, Sabino Springuett.
- GALVEZ, Cristina: Tilsa Tsuchiya, Margarita Checa, Lika Mutal, Sonia Prager, Daniel Hernández, Joaquín López Antay.\*\*\*\*
- GARCIA BRYCE, José: Pedro de Noguera, Arqt. Constantino de Vaconcelos, F. Laso, Arqt. Mateo Graziani, Arqt. Claudio Sahut, José Sabogal, Sérvulo Gutiérrez, Arqt. Paul Linder, Eduardo Gutiérrez, Mario Piacenza.

- GARREAUD**, Gastón: José Sabogal, Mario Urteaga, Sérvulo Gutiérrez, Enrique Klaiser, Jorge E. Eielson, Herman Braun, E. Camino Brent, Ricardo Grau, Sabino Springuett, F. de Szyszlo.
- GUZMAN MANZANEDA**, Guillermo: J. Sabogal, M. Urteaga, Materos de Cochas, Bordadores de Huayucachi, Imagineros de Sallanga, Pedro González (imaginero), Mascareros de Sincos, Julia Codesido, Ismael Pozo, René Pereira.
- GONZALES**, Pedro: Pedro Seguil, Gerardo Prado, Seferino Ricse, Guillermo Guzmán Manzaneda, Berna Gonzales, Ignacio Seguil, Silvio Gonzales, Juvenal Gonzales.
- HASTINGS**: El arte precolombino, Baltazar Gavilán, José Effio (padre), Mario Urteaga.\*\*\*\*\*
- HERSKOVITZ**, David: Leslie Lee, Sabino Springuett, Herman Braun, Víctor Humareda, F. de Szyszlo, Teodoro Núñez Ureta, C. Quizpez Asín, Alberto Dávila, Enrique Galdos Rivas, M. A. Cuadros.
- HUMAREDA**, Víctor: Luis Montero, Ignacio Merino, Daniel Hernández, Francisco Laso, J. Vinatea Reinoso, Sérvulo Gutiérrez, Víctor Humareda.\*\*\*
- KREBS**, Ella: Mario Urteaga, José Sabogal, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, E. Camino Brent, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, E. Galdos Rivas, Gerardo Chávez, Leoncio Villanueva.
- LAUER**, Mirko: J. E. Eielson, Víctor Chambi, Jesús Ruiz Durand, Mario Urteaga, Emilio Mantari, Gastón Garreaud, José Sabogal, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya.\*
- LA TORRE**, Alfonso: Huamán Poma de Ayala, F. Laso, D. Hernández, J. Vinatea Reinoso, E. Camino Brent, Tilsa Tsuchiya, Venancio Shinki, Armando Villegas, Josué Sánchez, Carlos Tovar (Carlín).
- LEMOR**, Rafael: Francisco Laso, J. Vinatea Reinoso, Mario Urteaga, E. Camino Brent, Sérvulo Gutiérrez, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez, Carlos Revilla, Angel Chávez.
- LINDO REVILLA**, Jesús: E. Camino Brent, José Sabogal, Teodoro Núñez Ureta, C. Baca Flor, Teófilo Castillo, J. Vinatea Reinoso, Enrique Galdos Rivas, Mayqui Núñez, Tilsa Tsuchiya, Wenceslao Hinostroza.
- LUY**, María: Líneas de Nazca, José Sabogal, Arte Mochica, Arte Vicús, Víctor Chambi, Edilberto Mérida, Juan Javier Salazar, Jesús Ruiz Durand, Alberto Quintanilla, Tilsa Tsuchiya.
- LUZA**, Charo: Maestro de la cerámica Vicús, Francisco Laso, Mario Urteaga, E. Camino Brent, Sérvulo Gutiérrez, Tilsa Tsuchiya, F. de Szyszlo, Alberto Guzmán, Gerardo Chávez, Cristina Gálvez.
- LLONA**, Ramiro: Escuela cuzqueña, José Gil de Castro, Mario Ur-

- teaga, E. Camino Brent, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, Gerardo Chávez, J.M. Tola.
- MACERA, Pablo: El maestro de Sacsayhuamán, El maestro de las telas Chancay, El maestro de la catedral del Cusco, Huamán Poma de Ayala, Bernardo Bitti, Tadeo Escalante, José Gil de Castro, Pancho Fierro, José Sabogal, Sérvulo Gutiérrez.
- MANTARI, Emilio: Materos de Cochabamba, Tejedores de La Breña-Viques, J. Sabogal, E. Camino Brent, Guillermo Guzmán Manzaneda, Teodoro Núñez Ureta, Felipe Cossío del Pomar, Alejandro Gonzáles (Apurímak), Pintores de Sarhua, influencia del estilo indigenista peruano.
- MARIOTTI, Francisco: Diego Quispe Tito, Víctor Chambi, Jesús Veneno, Edilberto Mérida, Jesús Ruiz Durand, José Sabogal, E. Camino Brent, Alberto Quintanilla, Joaquín López Antay, Yando.
- MIRO QUESADA G., Luis: Jorge Vinatea Reinoso, Sérvulo Gutiérrez, C. Quizpez Asín, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, Emilio Rodríguez Larraín, David Herskovitz, J. M. Tola, Lika Mutal, Julia Navarrete.
- MOLL, Eduardo: Ignacio Merino, Carlos Baca Flor, Daniel Hernández, Teófilo Castillo, Enrique Domingo Barreda, J. Vinatea Reinoso, José Sabogal, Julia Codesido, E. Camino Brent, Tilsa Tsuchiya.
- NORIEGA, Charo: J. M. Tola, Sérvulo Gutiérrez, Diego Quispe Tito, Víctor Chambi, J. C. Ramos, A. Ruiz Rosas, Jesús Ruiz Durand, Ceramista Vicús, Juan Acevedo, Francisco Mariotti.
- NUÑEZ URETA, Teodoro: El maestro de las cabezas clavadas de Chavín, el ceramista de los huaco-retratos Mochica, el maestro de la cerámica naturalista de Nazca, Huamán Poma de Ayala, los buriladores de mates con temas campesinos, Francisco Laso, la influencia de José Sabogal, Pancho Fierro, Mario Urteaga, J. Vinatea Reinoso.
- OLIVA, Félix: el arte Mochica, los buriladores de mates, José Sabogal, J. Vinatea Reinoso, C. Baca Flor, Tilsa Tsuchiya, Sigfrido Laske, Leslie Lee, pintura cusqueña, E. Camino Brent.
- ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto: Sérvulo Gutiérrez, Maestro de La Almudena, Francisco Laso, Emilio Rodríguez Larraín, Diego Quispe Tito, Gerardo Chávez, J. Vinatea Reinoso, José Sabogal, C. Baca Flor, Arce Naveda.
- PANTOJA, Edmundo: J. Vinatea Reinoso, M. Urteaga, R. Grau, Sérvulo Gutiérrez, A. González, C. Quizpez Asín, C. Gálvez, J. M. de la Colina, A. Guzmán, T. Tsuchiya.

- PAREDES STAGNARO, Luis: Sérvulo Gutiérrez, J. Vinatea Reinoso, Ricardo Grau, Mario Urteaga, Ricardo Flórez, Tilsa Tsuchiya, F. de Szyszlo, Enrique Galdos Rivas, J. M. Ugarte Eléspuru, Miguel Espinoza.
- PAZOS, Hernán: Emilio Rodríguez Larraín, J. E. Eielson, Hilario Mendivil, Sérvulo Gutiérrez, Diego Quispe Tito, J. Vinatea Reinoso, José C. Ramos, Alberto Guzmán, José Sabogal, Macedonio de la Torre.
- PEREIRA, César: Diego Quispe Tito, C. Baca Flor, D. Hernández, J. Sabogal, E. Camino Brent, Ricardo Grau, Mario Urteaga, Macedonio de la Torre, Félix Oliva, Julia Codesido.
- POMA, Agustín: Rufino Poma (tejedor), Esperanza Lazo (bordadora de Paccha), Guillermo Guzmán Manzaneda, Mario Villalba Torres, Pedro González (imagero), Tejedoras de fajas de Viques, talladores de madera de Jauja. \*\*\*
- PRAGER, Sonia: Sérvulo Gutiérrez, J. Vinatea Reinoso, Mario Urteaga, Cristina Gálvez, Tilsa Tsuchiya, David Herskovitz, Carlos Revilla, Martha Vértiz, Juan Acevedo, Alejandro Alayza.
- PROAÑO, Claudia: Diego Quispe Tito, Mario Urteaga, J. Vinatea Reinoso, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, F. de Szyszlo, Gerardo Chávez, Carlos Revilla, Tilsa Tsuchiya, D. Herskovitz.
- PUENTE, Clo de la: Sérvulo Gutiérrez, José Sabogal, Tilsa Tsuchiya, Cristina Gálvez, Joaquín Roca Rey, Fernando de Szyszlo, José Miguel Tola, Edilberto Mérida.
- RAZZETO, Mario: Joaquín López Antay, El arquitecto de Sacsayhuamán, El diseñador de los vasos Mochica, El tejedor de Paracas, El matero de Cochabamba, Hilario Mendivil, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya.
- REVILLA, Carlos: Gerardo Chávez, Jorge Piqueras, Joaquín Roca Rey, Fabián Sánchez, Tilsa Tsuchiya. \*\*\*\*\*
- ROMAN, Elida: J. E. Eielson, Hernán Pazos, Herman Braun, F. de Szyszlo, Mario Urteaga, Lajos D'Ebneth, Susana Roselló, Sérvulo Gutiérrez, Emilio Rodríguez Larraín, Benjamín Moncloa.
- RODRIGUEZ LARRAIN, Emilio: Dibujos de la pampa de Nazca, Ciudad de Chan Chan, Sacsayhuamán, Inti-huatana en Macchu Pichu, Iglesia de la Compañía en el Cusco, Cerámica Paracas, Textilería Paracas, Convento de San Francisco en Lima, Arquitectura republicana del s. XIX, Joaquín López Antay.
- ROMUALDO, Alejandro: Cristina Gálvez, Tilsa Tsuchiya, Sérvulo Gutiérrez, José Sabogal, Sigfrido Laske, Alfredo Ruiz Rosas, Teodoro Núñez Ureta, Félix Oliva, Carlos Bernasconi, José Bracamonte.

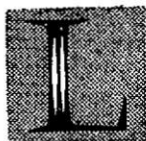
- RUIZ DURAND, Jesús: Huamán Poma de Ayala, K'eros tiahuanauenses (s. XVI-XVII), Materos huancavelicanos (1900-1940), J. Vinatea Reinoso, E. Camino Brent, Tilsa Tschiya, Eugenio Courret, Martín Chambi, Palao, Carlos Tovar.
- RUIZ ROSAS, Alfredo: Diego Quispe Tito, Francisco Laso, J. Vinatea Reinoso, José Sabogal, Julia Codesido, Mario Urteaga, Ricardo Grau, J. M. Ugarte Eléspuru, Sérvulo Gutiérrez, E. Rodríguez Larraín.
- SALAZAR, Juan Javier: Anónimo Mochica, Anónimo Vicús, José Sabogal, Diego Quispe Tito, Víctor Chambi, Anónimo de La Colmena, Jesús Ruiz Durand, Juan Acevedo, Francisco Mariotti, Momia Paracas.
- SANCHEZ, Josué: Mario Urteaga, Joaquín López Antay, J. Sabogal, A. González (Apurímac), Yando, escultura Chavín, pintores de Sarhua, Jacinto García (matero de Cochabamba), Tilsa Tsuchiya, Cristina Gálvez.
- SECADA, Jorge: Cultura Nazca, Cultura Tiahuanaco/Wari, Bernardo Bitti, Diego Quispe Tito, Ignacio Merino, Francisco Laso, José Sabogal, E. Camino Brent, Sérvulo Gutiérrez, F. de Szyszlo.
- SPRINGUETT, Sabino: Escultores ceramistas Vicús, Escultores ceramistas Pukara, Textiles Paracas, Anónimos primitivos del Cusco, José Gil de Castro, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Enrique Klaiser, David Herskovitz, José Sabogal (grabador).
- STASTNY, Francisco: El escultor Chavín de la vasija con cabeza de felino y asa estribo, El diseñador textil Paracas del manto de las figuras reversibles compuestas de hombres-felinos-peces, El escultor mochica del retrato de un personaje con un tocado decorado con cabezas de halcón, El arquitecto del conjunto de la Puerta del Sol de Tiahuanaco, Bernardo Bitti, El pintor quechua del Kero con una escena de labranza, El maestro paisajista cusqueño del s. XVIII de la "Prédica de San Antonio a los peces" y de las "Parábolas de Cristo", Simón de Barrientos y los alarifes de la iglesia de La Compañía de Arequipa, Francisco Laso, J. Vinatea Reinoso.
- SUAREZ NUÑEZ, Alfredo: Mario Urteaga, J. Vinatea Reinoso, J. Sabogal, E. Camino Brent, Sérvulo Gutiérrez, Víctor Humareda, Aquiles Ralli, C. Quípez Asín, J. M. Ugarte Eléspuru, F. de Szyszlo.
- SZYSZLO, Fernando de: Telas pintadas de Chancay, Escultura lítica de Chavín, Arte textil de Paracas, Escultura de Chancay, Escultura Mochica, Maestro cusqueño de la Procesión de Cor-

- pus, José Gil de Castro, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, J. Vinatea Reinoso.
- TOLA, José Miguel: D. Herskovitz, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, Mario Urteaga.\*\*\*\*\*
- UGARTE ELESAPURU, Juan Manuel: Bernardo Bitti, Diego Quispe Tito, Los anónimos pintores de los Arcángeles de Calamarca en el Alto Perú, Cristóbal Lozano, F. Laso, I. Merino, Ricardo Grau, Sérvulo Gutiérrez, Sabino Springuett, D. Hernández.
- VELARDE, Salvador: José Gil de Castro, Mario Urteaga, J. Vinatea Reinoso, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya, Alejandro Alayza, Julia Navarrete, Maroe Susti, Hastings, D. Herskovitz.
- VERTIZ, Martha: Cristina Gálvez, J. Vinatea Reinoso, Tilsa Tsuchiya, Sérvulo Gutiérrez, Vladimir Roncevic, Mario Urteaga, Lajos D'Ebneth, Leoncio Villanueva, D. Herskovitz, Hugo Orellana.
- WIESE, Ricardo: Arte Chavín, Arte Paracas, Arte Tiahuanaco, Diego Quispe Tito, J. Gil de Castro, Pancho Fierro, F. Laso, J. Sabogal, Ricardo Grau, F. de Szyszlo.
- WILLIAMS, Armando: Sérvulo Gutiérrez, J. Vinatea Reinoso, Tilsa Tsuchiya, José Gil de Castro, F. de Szyszlo.\*\*\*\*\*
- WUFFARDEN, Luis Eduardo: Basilio Santa Cruz, Diego Quispe Tito, J. Gil de Castro, F. Laso, Mario Urteaga, J. Vinatea Reinoso, Sérvulo Gutiérrez, Ricardo Grau, F. de Szyszlo, Tilsa Tsuchiya.
- YAMAMOTO, Margarita: Francisco Laso, Daniel Hernández, E. Camino Brent, Arturo Kubotta, Tilsa Tsuchiya, Sabino Springuett, Angel Chávez, Milner Cahuaringa, Venancio Shinki, José Coronado.
- ZEEVALLOS, Mariella: Sérvulo Gutiérrez, J. C. Ramos, Palao, F. Mariotti, J. M. Tola, J. Ruiz Durand, Tilsa Tsuchiya, Edilberto Mérida, Sobero.°





## SIMBAD EL MALIGNO / LUIS LOAYZA



A historia de Simbad empieza con un prólogo en que no aparece el protagonista. Un porteador de Bagdad, abrumado por la carga y por el calor del día, se sienta a descansar en el portal de una casa. Desde dentro le llegan los rumores de un festín y, exasperado, se queja en voz alta de que las riquezas sean para los otros mientras él, que trabaja de sol a sol, no logra ni siquiera ganarse la vida. Apenas ha concluido prudentemente que Dios sabe lo que hace, cuando se le acerca un criado que lo invita a entrar: el dueño de casa lo ha oído desde una ventana y quiere sentarlo a su mesa. El dueño es Simbad el marino, que en siete días sucesivos cuenta al mozo de cuerda la historia de sus aventuras y le regala cada vez una bolsa con cien sequines. Al final, el pobre hombre, agradecido, sobornado, reconoce que Simbad ha ganado su fortuna con muchos sufrimientos y que él no hubiera aceptado pagar ese precio.

Ciertamente no hay que extrañarse de que Simbad cuente la propia historia, pues el mundo de *Las mil y una noches* está lleno de personajes que se abandonan fácilmente al placer del relato, pero el afán de justificación es algo más raro. ¿Por qué se justifica Simbad precisamente ante el pobre cargador? A primera vista podría pensarse en una simple oposición: el mozo de cuerda, aplastado por la car-

ga ajena que lleva de un lado a otro de la ciudad a cambio de unas monedas, frente al gran comerciante que se embarca con sus mercancías a países lejanos y corre mil aventuras para enriquecerse. Una invitación a la industria y sus peligros, entonces, ofrecida al miserable laborioso que no se atreve a nada y lo espera todo de la Providencia. O bien, visto desde otro ángulo, el resentimiento que inspira en los pobres la riqueza ajena aplacado con halagos y con pruebas de que el bienestar se ganó a costa de muchas adversidades. En el primer caso una invitación a la audacia, en el segundo un consejo de resignación: cada lector pondrá en el cuento lo que le parezca mejor. Pero hay algo más. Simbad dice que en su juventud empezó por derrochar la fortuna que había heredado hasta que decidió cambiar de vida y dedicarse al comercio; de otra manera hubiese terminado por ser un miserable, como este cargador que hoy es su huésped. Esto nos hace pensar que ha reconocido en él a su doble, la imagen del destino que pudo ser suyo. El lector lo ha comprendido desde un principio y recuerda lo que he callado hasta ahora: el mozo de cuerda se llama también Simbad (en su traducción Galland ha preferido llamarlo Himbad, modificando ligeramente un dato fundamental de la historia). Simbad el Marino quiere justificarse ante este hombre que lleva su nombre, que es como si se justificara ante sí mismo; sabe que ha triunfado pero quiere convencerlo y convencerse de que ha merecido el triunfo.

En Simbad, como en Ulises que es su primo lejano (el tercer viaje de Simbad reproduce el episodio del Cíclope de la *Odisea*), se refleja la desconfianza con que las sociedades antiguas, más sedentarias que las nuestras, debían ver a los grandes viajeros. Hacerse a la mar era una empresa peligrosa; el navegante se jugaba la vida desde que perdía de vista la costa y, si naufragaba, la fuerza y el coraje masculinos no le servían de mucho: ya se sabe que el que más se agita lanzando manotadas es el primero que se hunde; más vale dejarse llevar por la corriente, reservar las fuerzas, tener paciencia, mostrar cualidades que son distintas de las del guerrero. Por lo demás, quien ha naufragado muchas veces ya es sospechoso. La mala suerte que se abate sobre un hombre no puede ser un simple azar; Dios o los dioses lo persiguen para castigarlo, como

a Jonás a quien los marineros echaron por la borda para que siguiera viaje en el vientre de la ballena y dejara de atraer sobre ellos la venganza divina. Jonás, Simbad y Ulises son culpables. De Ulises sabemos que ofendió a Poseidón y, aunque todavía se advierten en él rezagos de malignidad más antigua, en Homero ya es, o está en camino de ser, un caballero. Quizá si antes, personaje de mitos y cuentos populares, fue más sencillo y avieso, semejante a Simbad, pero en la *Odisea* se ha enriquecido y la figura original, que tiene rasgos comunes con el *trickster* de los pueblos primitivos, se pierde en la complejidad del héroe, que sentimos tan moderno. Joyce decía que Ulises es el protagonista más completo de la literatura, el hombre visto en sus múltiples relaciones: hijo, marido, padre, amante, amigo, compañero, jefe. A Simbad, en cambio, lo vemos aislado, en lucha contra un destino que parece obstinarse en perderlo. Vuelve siempre a Bagdad, como Ulises a Itaca, pero si una Penélope lo espera no la conocemos, habla de sus familiares pero éstos no tienen nombre ni cara. Su verdadera familia es Simbad, el mozo de cuerda, esta otra versión de sí mismo a quien seduce, agasaja, compra, para que lo reconozca como lo que quiere ser: un hombre perseguido por la mala suerte que logró salvarse gracias a su ingenio, a su fuerza de voluntad y a la Providencia. Si Dios lo ha protegido debe ser porque es bueno: al volver de cada viaje cedió el diezmo de sus ganancias a los pobres, favoreció a la viuda y al huérfano. Es necesario que Simbad el cargador, a quien llama hermano, vuelva a casa cada noche convencido de la superioridad de Simbad el Marino.

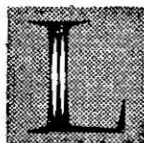
Lo curioso es que en el propio relato de Simbad van surgiendo ciertos hechos que revelan otro personaje, muy distinto de la víctima inocente que quisiera ser. En uno de sus naufragios va a parar con los demás sobrevivientes a una costa desolada; todos aceptan el reparto de las provisiones que han rescatado, pero Simbad oculta para sí una ración mayor. Esta traición, que confiesa al pasar, sin comentario alguno, le permite alimentarse mientras los demás perecen. (Ulises es leal a sus compañeros, se arriesga por ellos y lamenta su pérdida; Simbad llora sólo por sí mismo). En el cuarto viaje Simbad llega a un país lejano y, como siempre, no tarda en ganarse el favor del rey; en ésta,

como en otras ocasiones, demuestra que conoce el arte de adular a los poderosos. Pasado un tiempo el rey decide casarlo con una dama de su corte. Aquí un hermoso rasgo de etnología imaginaria: es costumbre del reino que cada vez que muere una persona casada se entierra vivo con ella al marido o la mujer que le ha sobrevivido. Inevitablemente, como lo prevé el lector, la mujer de Simbad se enferma y muere. A pesar de sus protestas Simbad tiene que asistir a su propio entierro y lo descienden, atado a una soga, a una caverna llena de cadáveres donde el hedor es insoportable. Sólo le permiten llevar consigo un jarro de agua y siete panes, pero unos días más tarde se levanta la losa en lo alto de la enorme tumba y baja otra pareja, extraño matrimonio morganático de una viva y un muerto. Simbad salta sobre la sobreviviente, le parte la cabeza con un hueso y se apodera de los alimentos. Felizmente para él —el adverbio es suyo— murió por entonces mucha gente de la ciudad y él consiguió salvar la vida practicando el asesinato. Al fin, gracias a un animal que entró a la caverna y al que logró seguir en la oscuridad, Simbad descubrió una salida al mar en la que no había reparado y logró escapar. Tuvo en ese momento una idea muy propia de él: volvió a entrar a la caverna, despojó a los cadáveres de las joyas con que habían sido sepultados y se hizo de un nuevo tesoro. No le quedó sino aguardar en la playa el paso de un barco y decir que había sido víctima de un naufragio. Una vez más había aumentado su fortuna.

El viaje es el contacto con lo desconocido, la ruptura de un orden que puede llevar a un plano superior —el viaje trascendental que está en el origen de muchas religiones— o a uno inferior —el descenso a los infiernos, al lugar de la culpa y del castigo. En las aventuras de Simbad quedan huellas de lo que debió ser un viaje iniciático. La caverna llena de cadáveres es una versión de infierno; las islas felices y perfumadas, una imagen del paraíso terrenal; el vuelo vertiginoso, atado a la pata del enorme ave roc, una ascensión mágica. Todas estas aventuras tienen en común la salida del mundo de los hombres, el paso a otro mundo. Sin embargo, en el caso de Simbad, la revelación que está al centro de todo viaje iniciático no se ha producido. Simbad es capaz de robar las joyas funerarias o de llenarse los bolsillos de diamantes en el valle de las ser-

pientes, pero no de alcanzar el conocimiento secreto del que los objetos preciosos son tan sólo una representación. Sus viajes, a fin de cuentas, son una prueba en la que ha fracasado. Frente al peligro ha cedido varias veces a la tentación del egoísmo y de la violencia para salvarse, aun a costa de la vida ajena. No ha comprendido que la muerte era la última prueba y que del otro lado estaba el mensaje que debía transmitirnos. En muchas tradiciones el héroe mítico perece para renacer, la muerte es el fuego purificador que es preciso atravesar. Simbad es doblemente culpable, no sólo porque ha cometido ciertos crímenes sino porque con ellos se ha negado a aceptar el destino que le estaba reservado.

De esta manera se entiende mejor la relación entre los dos personajes del mismo nombre que es el marco del relato. Tal como en algunos mitos el alma o la cabeza del durmiente se desata del cuerpo y emprende sus viajes fantásticos, Simbad el Marino salió del mundo mientras su doble permanecía hundido en el sueño de la necesidad. A su vuelta el viajero tiene que rendir cuentas al miserable y comunicarle el secreto, pero ninguno de los dos logra descifrarlo. Acaso el secreto está en estas páginas que hemos leído tantas veces y no sabemos verlo; acaso todas sus aventuras llevaban a Simbad a servir de mensajero entre dos reyes (como le sucedió una vez) y el hombre no es sino un signo con que se comunican entre sí los dioses. Acaso no hay secreto, el viaje ha sido inútil, Simbad el maligno niega que exista una verdad detrás de las apariencias y que su vida tenga un sentido. Acabada la última historia, Simbad el mozo de cuerda se retira haciendo reverencias, mientras aprieta contra su pecho una bolsa llena de monedas de oro. El otro Simbad, el viajero envejecido, queda inmóvil en medio de sus huéspedes, escuchando las melodías que le tocan sus músicos. ~



A aventura de Colón es como el *Robinson Crusoe*. Nadie es capaz de poseerla enteramente con la imaginación; más allá de la leyenda todo resulta tedioso y complicado, hasta en el *Colón*, el libro de Bjorn Ländstrom que, en la medida de lo posible, pone la aventura a nuestro alcance. El propio texto es un relato a partir de fuentes ya conocidas, pero más importantes son los mapas y las ilustraciones. Los mapas nos dan una clara idea de la geografía medieval. Las ilustraciones, elegidas con verdadero amor, son abundantes y exactas: barcos, islas, gentes, climas, plantas y hasta los cascabeles de pie de gavián, que encantaban a los indios hasta que se volvieron la medida del oro que el descubridor les mandaba recoger.

En la leyenda, Colón, perseguido por sus enemigos, vuelve a España con la cabeza blanca y cargado de cadenas para morir pobre y en desgracia. La imagen es del propio Colón: no le faltaba sentido dramático. Sentía por el oro una afición mayor que la de su soberano y confiaba en que una décima parte de todo lo descubierto sería suya. Las cadenas no eran necesarias; le rogaron que se las quitara pero las siguió llevando por el efecto que causaban, tal como había regresado de un desastre anterior vistiendo el hábito franciscano. Ese desastre, por lo demás, tuvo su lado lucrativo. Envió de vuelta esclavos, como lo tenía pensa-

do desde un principio. Afirmaba —su hijo afirmaba por él— que en dos años se había librado de dos terceras partes de los indios de la Española; el resto lo había puesto a recoger oro. (Esto era una exageración, sólo había liquidado a una tercera parte). Aún después de caer en desgracia le preocupaba su escudo de armas y se adueñó de un campo de gules para su castillo de Castilla, como en el escudo real. Lloró miserias hasta lo último pero uno de sus embarques personales de oro, también después de caer en desgracia, era de 405 libras. Su padre fue tejedor; su hermana casó con un vendedor de quesos; su hijo, con una señora de sangre real. A su muerte España no había ganado gran cosa. Faltaban trece años para México; las Indias, la fuente de su oro, en las que creyera descubrir el Paraíso Terrestre, se habían convertido, en gran medida debido a su ejemplo, en el *anus mundi*.

Es una historia de prolongado horror, pero no es el horror lo que nos impide reaccionar, ni tampoco el hecho de que el descubridor se deteriore incesantemente después del descubrimiento, sino la vulgaridad del hombre. No iba en busca de América o de Asia sino de oro, y la vulgaridad de sus expectativas iguala la constante vulgaridad de sus percepciones. Detrás del talento marinero, la dureza, la avaricia, el deseo de venganza y la brutalidad sólo hay esto:

16 de septiembre. Dice aquí el Almirante que hoy y siempre de allí adelante hallaron aires temperantísimos, que era placer grande el gusto de las mañanas, que no faltaba sino oír ruiseñores. Dice él: "y era el tiempo como Abril en Andalucía".

29 de septiembre. Los aires eran muy dulces y sabrosos, que dizque no faltaba sino oír al ruiseñor, y la mar llena como un río.

Son palabras del primer viaje, cuando estaba más alerta. Los detalles concretos son engañosos. Observa el mar y la vida marina pero sobre todo para saber si la tierra está próxima así como, durante el descubrimiento, quien observa a los indios es un hombre "atento" —este es el término que usa— para saber si había oro. Los indios tienen "los cabellos no crespos" y entre ellos no hay "ningún prieto". No es el interés antropológico que lo lleva a tal comprobación, que no es de asombro sino de decepción: Colón creía

que donde hay negros hay oro. Fuera de este acecho decaen las palabras y las percepciones. El ruiseñor, abril en Andalucía: recursos de una poesía ramplona empleados una y otra vez hasta que carecen de sentido. La expresión es inferior aun al reciente "Wow" del astronauta: no encontramos en Colón esta pura exclamación de gozo. Pasado el descubrimiento las trivialidades del navegante en busca de oro se repiten hasta que deshacen el encanto y empañan la gran aventura. Un libro sobre Colón debe tener ilustraciones y por eso es tan valioso el que ha publicado el Sr. Landström.

¿La mentalidad medieval? La Reina Isabel escribe, durante el segundo viaje, preguntando cómo es el clima. No le basta que le hablen de abril en Andalucía: quiere imágenes y detalles novelescos. Marco Polo, que Colón había leído, sabía ser novelesco, como Américo Vespuccio, quien ha dado —y no es injusto— su nombre al continente. Vespuccio, para quien valía la pena señalar que los indios de las islas y de Tierra Firme orinaban distraídamente en la arena caliente mientras conversaban, sin apartarse un solo paso; que las mujeres eran lascivas y empleaban cierto veneno animal, a veces funesto para la virilidad, a fin de aumentar el tamaño del miembro masculino. Tal vez lo inventara pero, aunque él también se mantenía atento y su propio viaje acabó en un provechoso comercio de esclavos, siguió la tradición de los libros de viajes y contribuyó a despertar la sensación de maravilla ante el Nuevo Mundo.

La verdad sobre Colón se ha sabido siempre. En todos sus escritos y sus actos el egoísmo es una deformidad flagrante: el hombre se condena a sí mismo. Pero lo que ha atravesado los siglos es la interpretación heroica, que ni siquiera es suya. Cuando, en el primer viaje, la nave capitana encalló en Haití, los indios hicieron algo más que prestarle ayuda y lloraron de compasión. Colón estaba atento: observó que los indios eran "desnudos, sin armas y muy cobardes fuera de remedio" y que sería fácil sojuzgarlos. Al cabo eso fue lo que hizo. El Sr. Landström piensa que tan lamentable circunstancia no fue su verdadera intención: es la interpretación heroica. En el tercer viaje Colón creyó haber descubierto el Paraíso Terrenal. El Sr. Landström, siguiendo otra vez la interpretación, recuerda que por entonces Colón no se hallaba en buena salud. Sin



embargo esta es justamente la geografía que lo llevó a desafiarse al Mar Océano.

En esta aventura, como en las aventuras de hoy en el espacio, nosotros mismos hemos de añadir el elemento novelesco. El descubrimiento requiere un héroe; el país que en la leyenda traiciona al héroe merece el desprecio. El descubrimiento —que se hubiera producido aun sin Colón— sólo podía ser horrible. Una vez descubiertos, los pueblos primitivos tienen que ser conquistados y utilizados, sojuzgados de alguna manera como en las Indias, Australasia, los Estados Unidos, Sudáfrica. Cuatrocientos años después del gran debate español, convocado por el Emperador, sobre el trato que ha de darse a los primitivos, Rhodesia es un problema imperial. El paralelo existe, aunque el debate contemporáneo, que se lleva a cabo entre un electorado de masas y un pueblo primitivo desposeído pero indiferente, es necesariamente más degradado.

No hay leyenda negra de Australia o los Estados Unidos: a lo sumo, una culpa romántica, halagadora para quien la siente. En cambio la leyenda negra de España persistirá, como la leyenda heroica de Colón. El sueño de un mundo completo, intocado, reservado para nosotros, el sueño de Arcadia, es una fantasía perdurable. Esta experiencia única les tocó a los españoles. Así pues, para el descubridor queda la leyenda generosa y novelesca, pero los españoles no serán perdonados nunca. Aun en el propio Nuevo Mundo violado, los españoles siguieron siendo presa de la fantasía. La búsqueda de El Dorado se volvió la recapitulación de toda la aventura del Nuevo Mundo, el deseo de vivirla nuevamente; en esas veinte expediciones se gastaron más dinero y más hombres que en la conquista de México, el Perú y Nueva Granada.

La segunda parte de *Robinson Crusoe*, en la que se crea un mito, es otro aspecto de la misma fantasía. Es un monólogo, mental de principio a fin. El sueño de ser el primer hombre en el mundo, de ver crecer el primer cultivo. No es sólo un sueño de inocencia sino el sueño de convertirse de pronto, sin dejar de ser lo que uno es, en el amo indiscutible del mundo físico, de poseer "el primer fusil disparado en estos parajes desde la creación". El sueño del poder total. "Primero le hice saber que se llamaría Viernes, que era el día en que le salvé la vida. Le di ese

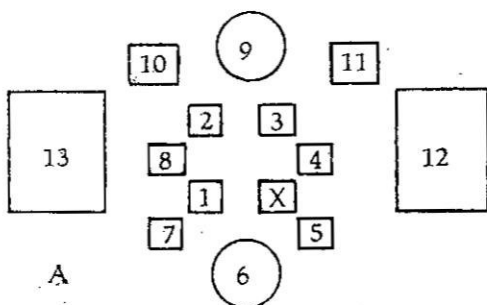
nombre en recuerdo de tal ocasión. Luego le enseñé a decir 'señor' y le di a entender que ese sería mi nombre". Viernes se resiste a la religión y Crusoe no sabe qué responder. El poder trae problemas. Crusoe se encuentra con unos caníbales que están a punto de dar muerte y devorar a un hombre. Corre a ponerlo en libertad pero luego se detiene. ¿Tiene derecho a intervenir? ¿Basta con poseer un fusil? Una vez salvados los españoles ¿qué será de su libertad y su poder? ¿Le obedecerán? ¿Dónde comienzan las sanciones en un mundo vacío? Es preciso firmar un contrato, pero no tienen papel ni pluma: dificultad precisa e irracional, como en una pesadilla. Cuando lo rescatan, Crusoe parte de un lugar que es algo más que una isla desierta. Los problemas no pueden resolverse nunca.

Más adelante Crusoe hace fortuna en el mismo Nuevo Mundo, en la sociedad asentada, represiva y esclavista del Brasil. El horror del descubrimiento, de ser el primer hombre enteramente poderoso del mundo: eso ya había sucedido mucho tiempo atrás.

*(Traducción de Luis Loayza)*



CONSTELACIONES / T. NUÑEZ URETA, A.  
RUIZ ROSAS, J. RUIZ DURAND, J. M. TOLA



A partir de una idea de Robert Duncan, iniciamos en nuestro número anterior la publicación de 'constelaciones culturales' de artistas e intelectuales peruanos. El procedimiento —repetimos— es el siguiente: se le da a la persona elegida un gráfico como el que aparece arriba y se le pide que condense en cada espacio numerado aquello que ha tenido más significado y trascendencia para el desarrollo de su personalidad y la configuración de su universo. Se solicita especialmente mención de autores, obras, fenómenos culturales, históricos y políticos, personas y lugares. Quien hace el ejercicio debe ubicarse en el sitio señalado con un aspa y, a partir de allí, ir nominando y ordenando en el esquema su mundo de presencias, referencias e influencias, teniendo en cuenta que la numeración de los espacios no indica necesariamente prioridades, ni su mayor o menor tamaño obliga a una cantidad proporcional de menciones.

El número anterior trajo las 'constelaciones' de cuatro poetas. Esta vez corresponden a cuatro pintores, muy diversos entre sí: Teodoro Núñez Ureta (n. 1914), Alfredo Ruiz Rosas (n. 1926), Jesús Ruiz Durand (n. 1940) y José Miguel Tola (n. 1943).

Cavernas de  
Altamira  
Frescos egipcios  
el 300 y el 400  
Van Eyck  
Bellini  
El Greco  
Rembrandt  
Brueghel  
Goya  
Daumier  
Tilma Rimeschnider  
Hokusai  
Van Gogh  
Picasso  
Escultores y  
pintores del  
expresionismo  
alemán

La piedra en el arte  
prehispanico  
Cerámica Mochica  
Mates Burilados  
Mario Urteaga  
Vinatea Reynoso  
Málaga Grenet

Una historia na-  
cional de violencia

Dos maestros:  
J. M. Polar  
F. Ugarte  
Un pintor:  
E. Masías

Colegio-Universidad  
Años de maestro de  
Historia del Arte

La filosofía desde la calle  
El porvenir de los credos religiosos  
El acostumbramiento a la indignidad  
Las transnacionales y la cultura

Las revoluciones socialistas  
Hitler-Biafra  
La Revolución social

don QUIJOTE

La esencia de la  
acuarela  
La necesidad de pin-  
tar y de escribir  
El descubrimiento del  
arte

Mi tierra  
Los hijos  
El tiempo  
El pueblo entero  
Mis muertos  
Los proyectos

**TEODORO  
NÚÑEZ  
URETA**

La organización viviente del paisaje  
Mis relaciones con las cosas  
La estructura subterránea bajo el viento  
Del análisis de la forma a la condición  
humana

El Archipreste  
Manrique  
Quevedo  
Gabriel Miró  
Los rusos novelistas  
Los poetas rea-  
listas de hoy

Militancia  
política

yo

Viajes  
Museos  
Ciudades

Tú

Odio  
Injusticia  
Guerra

Marx  
Lenin  
G. Lukács  
Brecht  
J. C. Mariátegui  
Balzac  
Tolstoi

Maestro:  
(J. M. Ugarte  
Eléspuru)

Amistad

Picasso  
Portinari  
Rivera  
Orozco

**ALFREDO  
RUIZ  
ROSAS**

Amor  
Paz  
Justicia

Familia

Ciencia-ficción  
Serie Noire

Fra Angelico  
Rembrandt  
Tintoreto  
Rubens

Marxismo

Música creativa  
hindú  
jazz  
folklore (en vivo)

Nueva York  
Amsterdam  
Puebla  
Cusco

T. Adorno  
C. Eco  
R. Barthes  
C. Levi-Strauss

Van Gogh  
Van der Wieden  
Wyeth  
F. Bacon

Huamán Poma  
Keros Tiahuanaco  
Códice maya  
Líneas Nazca

Lautreamont  
Rimbaud  
Martín Adán  
Miguel Hernández  
Kavafis  
Job

Experiencias  
grupales de  
comunicación:  
prensa, teatro,  
política

A. Hauser  
P. Francastell  
Hadjinicolau

**JESUS  
RUIZ  
DURAND**

Einsenstein  
Cartier Bresson  
M. Glaser  
Helmut Newton  
Kubrick

Cuba  
Che  
Mao  
Mariátegui

Comunicación popular  
(oral)  
video  
comunicación

J.M. Arguedas  
R. Galeano  
Fanon  
H. Miller  
E. Cleaver  
Malcom X

Inestabilidad  
 Brueghel (el Viejo), dibujos  
 Grünewald de la Crucifixión, Cristo

Descrédito de la realidad  
 Límites de las sensaciones  
 mentales  
 El Ser Humano  
 Muerte de F., M., R., Sra. F.R.S.

Quema de cadáveres y  
 perros (Ganges)  
 Memoria como crueldad  
 Abandono de maquinaria  
 familiar

La realidad sobre la  
 realidad (su efecto  
 de sorpresa)

1965 ("La derrota de San  
 Romano", Ucelloy, "El  
 jardín de las delicias",  
 Bosco)

Inicio y enajenación de  
 los sentidos



Viajes a Europa, en Europa,  
 al norte de Africa, oriente medio  
 Londres, 60. Regreso a Lima, 70

Ruta a Nepal  
 Marruecos, U.S.A.

von Bayres  
 P. Fendi  
 M. van Maele  
 A. Devéria y similares en  
 Japón (XIX), India, China (XVIII),  
 y todo lo clandestino  
 V Tribunal Correccional (Lima, 1975)

Captura de monotipos humanos  
 para infringir la realidad

Las matanzas, suicidios, desastres  
 (reales o imaginarios)  
 Toda "concepción errónea"  
 Aislamiento

Matanza de insectos  
 y animales domesti-  
 cos (1962-67). Sacrifi-  
 cio de mis gatos.  
 Muerte de Lucas. Au-  
 todestrucción

Imágenes (fotos, cine,  
 etc.) (realidad su-  
 pera imaginación).  
 Burdeles de Calcuta,  
 Bombay, "Hotel Cen-  
 tral" (Katmandú)

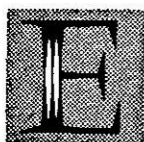
Cáñamo indio, LSD, otras  
 Farmacopea  
 Los pies, estómago, dientes, rodillas  
 Todos los infiernos humanos  
 El hambre, calor, insomnio, ruido

JOSE  
 MIGUEL  
 TOLA

## UNA DISCUTIBLE EDICION DE VALLEJO ALBERTO ESCOBAR

César Vallejo

POESÍA COMPLETA. Edición crítica y exegética de Juan Larrea. Barcelona, Barral Editores, 1978.



N la década que va del 68 al 78 se han producido dos acontecimientos editoriales en torno de la poesía de César Vallejo: la *Obra poética completa*, edición con facsímiles, publicada por Moncloa Editores bajo la dirección de Georgette de Vallejo, y la llamada *Poesía completa*, edición crítica, preparada por Juan Larrea y publicada en Barcelona, por Barral Editores.<sup>1</sup> La magnitud de ambos proyectos, así como el esfuerzo de edición desplegados, son, al margen de coincidencias o desacuerdos, simplemente notables y su influjo en la investigación de la poesía vallejianana no podrá descartarse sin previo inventario; las notas que siguen, por lo mismo, son una reflexión a propósito del segundo de los libros citados.

El que hoy dispongamos tanto de una como de otra edición, la sola noticia en sí, debería bastar para regocijarnos

1. César Vallejo: *Obra poética completa*, edición con facsímiles. Prólogo de Américo Ferrari y como epílogo "Apuntes biográficos sobre Poemas en Prosa y Poemas Humanos", por Georgette de Vallejo. Fco. Moncloa Editores. Lima, 1968. 510 págs.

El vol. III de las *Obras Completas* de C. V. publicadas por Mosca Azul Editores, Lima, 1974, reproduce el texto de la edc. anterior.

C. V. *Poesía completa*. Edición crítica y exegética al cuidado de Juan Larrea, con la asistencia de Felipe David Obarrio. Barral Editores. Barcelona, 1978. 932 págs.



y producir entusiasmo en los lectores del autor de *Trilce* y de *España, aparta de mí este cáliz*. En apariencia este suceso doble, en lapso tan corto, estaría revelándonos —de una parte— la actualidad de dicha poesía y, de otra, su difusión y, hasta cierto punto, complementariedad de las áreas culturales interesadas en seguir atentamente la obra de Vallejo. Y, es muy posible que esta impresión no sea inexacta; sin embargo, hay razones suficientes para presumir que con la edición de Juan Larrea asistimos a un nuevo episodio en las querellas por acreditar el testimonio más fidedigno, si no el único, acerca de la vida, el pensamiento y la escritura de César Vallejo.

Una inquietud orientada a postular y respaldar un tipo de análisis y una lección limpia de los textos poéticos de C. V. suena a proyecto filológico legítimo, sensato, y no puede merecer otra respuesta que no sea simpatía, atención, aplauso; pero, a partir de un compromiso semejante, también es justo aguardar el cumplimiento de ciertas exigencias que no es posible desconocer sin colocar en riesgo grave el propósito inicial. Y es con este alcance que puede y debe dejarse claramente establecido —desde un principio— que *el volumen preparado por Larrea, "con la asistencia de Felipe Daniel Obarrio, Fiscal de la Cámara Federal de la Nación Argentina", no constituye una edición crítica, y mal haría quien la tome por tal*. Es más, de persistirse en calificar así dicho libro y, teniendo en cuenta la magra tradición de ediciones críticas en el ámbito hispánico, a diferencia de la familiaridad que con ellas existe en Italia o Francia entre los países románticos, o en Alemania e Inglaterra entre los sajones, se estaría devaluando la necesidad de esa tarea. Dicho proyecto que alguna vez —y esperemos que pronto— tendrá que hacerse, habrá de ser necesariamente distinto. Para entonces —y tampoco puede callarse lo que sigue— será imprescindible disponer de los materiales que aún conserva Georgette de Vallejo, los que no son sustituibles por la porción que ella misma incluyó en la edición Moncloa, convertida en la mejor fuente invocada por Juan Larrea. Pero además, en ese proyecto hipotético, a diferencia del que comentamos, figurarán con el rango que merecen el establecimiento de los criterios de la edición y los procedimientos adoptados en el manejo de las fuentes, al elaborar el aparato crítico que avale la lec-

tura propuesta de los textos y deslinde sus relaciones. Todo este conjunto de requisitos y otros más son los que hacen que una edición sea crítica y le confieren la categoría y autoridad reconocidas a este tipo de ediciones, y, por tanto, determinan que se convierta en el material de base para todo trabajo ulterior sobre dicha obra escrita. Ahora bien, en el libro del cual tratamos no se colman esos requisitos y es penoso que así sea.

En cambio —y tampoco es agradable registrarlo— las páginas escritas por Larrea están recorridas por una constante preocupación por vocear la amistad que lo ligó a C.V. y la “protección” económica y literaria que junto con otros españoles dispensó al escritor sudamericano<sup>2</sup>; por un incontinente propósito de desmerecer a todo trance el testimonio de la viuda, y por reiterados alegatos en favor de su propia interpretación de la poesía de C.V.

En suma, tenemos la impresión, y esperamos demostrarlo, de que urgido de un apoyo para solventar científicamente su interpretación, su lectura de la poesía de Vallejo, Juan Larrea ha procedido a invertir el camino y ha obrado al revés: se ha aventurado al proyecto de una edición, que él llama crítica, a fin de que le sirva a los fines de justificar su inteligencia de la poesía de C.V. No de otro modo se explican inaceptables ligerezas y el espacio concedido a sus obsesiones o la carencia de aparato crítico.

El punto en que la edición Larrea dispone de mejor apoyatura es el relativo a las poesías juveniles de C.V. Ello no obstante, la colación se reduce al cotejo de las transcripciones de Spelucín, Samaniego, Coyné, Angeles Caballero, Espejo Asturrizaga y Porras. Larrea no ahorra reparos en su examen de la contribución de estos autores, pero no tiene empacho en declarar que ni él ni miembro alguno del Centro de Documentación e Investigación “César Vallejo” de la Universidad de Córdoba (el mismo que desde 1961 publica *Aula Vallejo*, bajo la dirección de J. Larrea), ni el

2. Esta pertinaz actitud asombra por su ingenuidad, cuando supone que la carrera “cuesta arriba” de la labor poética de C.V. empezó con la reimpresión de *Trilce* en Madrid (p. 414), o por su falta de elegancia cuando alude a la “invención” de un trabajo para C.V., como maestro de práctica conversacional en lengua española, de la esposa de Larrea (p. 187).

Fiscal de la Cámara Federal de la Nación Argentina, han podido consultar de primera mano las fuentes trujillanas, antes de proponer una lección definitiva, con miras a una edición que se reclama crítica!

En varios pasos del libro, Larrea se refiere a un segundo volumen. Podría suponerse que éste subsanará algunas de las deficiencias observadas en el primero; pero ya adelantó el autor el contenido del volumen siguiente:

“De otra parte, en el tratamiento que poema por poema se realiza en el segundo volumen de esta edición, se describen con precisión académica las variantes de interés que el poeta fue introduciendo en su texto y, en las ocasiones cuando la conveniencia lo requiere, hasta se transcriben en su integridad. Sólo en *España, aparta de mí este cáliz* se infringen estas normas hasta cierto punto, en razón de la importancia de su contenido” (p. 539).

Como se desprende del párrafo anterior, hay una buena dosis de subjetivismo que no es compatible con un trabajo como el prometido. ¿Cómo se determina que una variante es de interés?, ¿qué tipo de interés?, ¿quién lo hace?, etc. Aparentemente se salva la objeción reenviando al lector al manejo de la edición Moncloa y al cotejo de las lecciones facsimilares, pero sería débil excusa para quien se presume que está trabajando en una edición crítica.

Daría la impresión, pues, que Juan Larrea confunde y fusiona el quehacer encaminado a elaborar la edición, con la glosa de los textos recogidos para esa edición. He ahí la ambigüedad y su falla mayor, a todas luces ya insalvable. Y esta fluidez en el desplazamiento de una a otra actividad ocurre intermitentemente, con las consecuencias que pueden calcularse: dado que si es posible fijar sin dudas qué es lo que debe cubrir una edición crítica y señalar con claridad sus objetivos, en cambio en el dominio de la interpretación y crítica literarias dicha nitidez se diluye y, a resultas de ello, las tareas de preparar la edición y fijar las variantes y sus relaciones se desvían hacia intereses laterales, que nada tienen que ver con el fin central y justificatorio de la empresa. Por ejemplo, en el caso de *Trilce* se dice:

"Menos escuetamente: conviene advertir aquí para quien se interese en profundizar un tanto en la experiencia de Vallejo que el libro *Trilce* posee algunos centros o núcleos gravitatorios principales que permiten reunir en grupos homogéneos muchas de sus composiciones dispersas y cronológicamente revueltas. Uno de esos grupos, muy numeroso, corresponde a las relaciones del poeta con su enamorada limeña, Otilia, en el que se incluyen dos situaciones o vertientes psicológicas diferenciadas. Una correspondiente a la relación personal directa del autor con la joven, que deriva de la iniciada en el poema "Capitulación" de *Los heraldos*, único en este libro que se refiere a Otilia. Es esta última una composición donde Vallejo se expresa con cierta irresponsable superioridad egocéntrica, que a pesar de sus "pobre", "pobre", "pobre", ni por asomo descubre sentimiento alguno. Lo que tal vez se explica por estar pasando el poeta la crisis desgarradora de la muerte de su madre" (pp. 411-412).

Cada quien es libre de concordar o no con este tipo de reflexiones y con el paradigma teórico que reflejan, pero no es opcional en una edición crítica dispensar el aparato filológico y librarse a indagaciones psicologistas o a conjeturas de diversa índole. Caso extremo y singular en esta tendencia es la inclusión del Anexo que corre de la p. 198 a la p. 214, titulado "Perfiles dilucidatorios de la experiencia erótica de Vallejo en el Perú", cuya razón de ser no se alcanza y quizás haya que buscarla en la interlínea.

Toquemos por último la que podría ser la tesis esencial de este trabajo: esto es, el fraccionamiento en dos conjuntos de toda la producción poética de C. V. escrita en Europa, a un lado *España, aparta de mí este cáliz*. Para tal efecto se toma como pieza clave "París, octubre 1936", y se procede a ensayar un ordenamiento cronológico de todos los textos. La obsesión por conseguir esa meta es constante; ya en las líneas que transcribimos un poco más arriba se puede leer: "... el libro *Trilce* posee algunos centros o núcleos gravitatorios principales que permiten reunir en grupos homogéneos muchas de sus composiciones dispersas y cronológicamente revueltas" (Ibidem). Me temo que alguna

vez Larrea pretenda reordenar cronológicamente *Trilce* y *Heraldos Negros*, puesto que incluso habiendo sido editados por el autor, no deja de afligirlo el que los textos figuren "revueltos". Pues bien, digamos que la aplicación del criterio cronológico para presentar los poemas es tan discutible como cualquier otro criterio, que no sea la voluntad del autor. Y digamos igualmente que la facultad para adjudicar nuevos títulos a la obra ajena y de un escritor famoso y genial, en base a improbables conversaciones personales que no pueden pretenderse más autorizadas que las anotaciones del propio Vallejo en sus libretas y papeles varios, es, para decir lo menos, un procedimiento abusivo, aun tratándose de un amigo dilecto, y, quizás sí, por lo mismo, menos excusable.

En suma, hasta la aparición de este volumen los empeños de Larrea en la Universidad de Córdoba constituían un programa de investigaciones debatible o no, como se quiera o prefiera juzgar, pero que en todo caso se circunscribían a la responsabilidad personal de él mismo. Al pretender ahora que se acepte como crítica la versión publicada por Barral, Larrea intenta transferir a César Vallejo las que no son sino las hipótesis de J. Larrea sobre la poesía del autor de *Poemas humanos*. Si aceptáramos que se trata de una *edición crítica* y, como tal, filológicamente rigurosa, consentiríamos en la manipulación y, a nuestro juicio, esto es inaceptable por razones de orden técnico y no menos importantes causas ligadas a un elemental respeto hacia la obra del poeta.

Si alguna duda subsistiera en el lector de esta reseña, para persuadirlo no usaremos ya de otro argumento que las palabras del propio Larrea, quien en las pp. 116-120 usa unas notas de Vallejo conocidas después de publicado *Contra el secreto profesional* (1973: 99-101). De ahí concluirá que el poema "Masa" "constituye una versión resurrectiva del Salvador que, según el paradigma de sus poemas "Absoluta" y "Líneas" ha de infundirse en todos de manera que "cada cifra" se transforme en una suerte de crisálida del "Jesús aún mejor de otra gran Yema" (p. 120). Pues bien, nada autoriza este juicio de Larrea ni es posible razonarlo usando de las concordancias que la edición debería franquear, y que lamentablemente no lo hace, pues como decimos pareciera destinada sólo a respaldar la interpretación

que Juan Larrea postula de la poesía de César Vallejo. En rigor, después del conocimiento del tomo 1 de las *Obras Completas* de C.V. (Mosca Azul editores, Lima, 1973), y a la vista de la anotación de la p. 69 en el *Carnet* de 1929: "La piedad y la misericordia de los hombres por los hombres. Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría", no es posible ignorar que el tratamiento de "Masa" demanda un análisis intertextual que explique cómo dice el texto lo que se pretende que signifique, en vez de imponerle una lectura arbitraria. Si bien estamos convencidos de que la interpretación de Larrea, aparte de fuera de lugar, es desafortunada, ella tiene la virtud de dar la medida del grado de ofuscación que desmerece el trabajo de Larrea. Por tanto, la edición comentada carece del rigor científico deseable, no es de ningún modo lo que se conoce con el nombre de una edición crítica, y hay que situarla en el nivel que le corresponde: el de una debatible edición comentada, en la que por cierto no todos los comentarios son del jaez de los que acabamos de transcribir.<sup>3</sup>



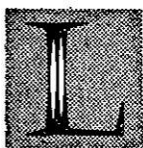
3. En el *Coloquio sobre Vallejo* reunido en la Universidad Libre de Berlín del 7 al 9 de junio de 1979, D. Sobrevilla hizo un ponderado balance de los rasgos positivos y de los insatisfactorios del libro preparado por J. Larrea, en el marco de una presentación de las ediciones y estudios vallejanos entre 1971 y 1979. Las Actas del Coloquio están por aparecer.

## VALLEJO : TEXTO Y SENTIDO / ANDRE COYNE

César Vallejo

POESÍA COMPLETA. Edición crítica y exegética de Juan Larrea.  
Barcelona, Barral Editores, 1978.

### F



A publicación casi simultánea, en España,<sup>1</sup> de las *Obras Completas* de Vallejo iniciada por la Editorial Laia (Ediciones de Bolsillo) y de su *Poesía Completa* por Barral Editores, si bien ha de ampliar el público europeo de este autor, no resuelve los problemas del texto vallejiano sino que, por el contrario, los descubre para el lector menos preparado, ya que ambas ediciones divergen en su ordenación tanto como en las razones con que la justifican.

La Ed. Laia se atiene, salvando algún detalle, a lo dispuesto en Lima, a partir de 1968, para la poesía (*Obra poética Completa*, Fr. Moncloa Ed.), y de 1973 para el conjunto de la obra (*Obras completas*, Mosca Azul Ed.), por Georgette Vallejo, incluyendo (Tomo III) los *Apuntes Biográficos* que ésta redactó definitivamente en 1974 en abono de su criterio editorial, a la vez que para impugnar, con sus propios recuer-

1. La primera redacción de estas páginas es de 1978. Legítima su reproducción el que, en el intervalo, las dos ediciones que consideran, especialmente la de Larrea, han sido muy poco comentadas en el ámbito latinoamericano.

dos, la memoria del poeta que Juan Larrea viene manejando desde su cátedra argentina de *Aula Vallejo*. En cuanto a Barral, nos ofrece la primera versión de la poesía vallejjiana ordenada precisamente por Larrea<sup>2</sup> de acuerdo con los resultados del examen que anteriormente hiciera de la edición Moncloa (*Aula Vallejo*, 1974), donde aparecían, en facsímil, los originales de casi todos los poemas que Vallejo murió sin publicar y que, descontando los 15 de *España, aparta de mí este cáliz*, son generalmente conocidos como *Poemas humanos*. Amén de un *Vocabulario*, y de una *Bibliografía* ya sutilmente subjetiva, acompañan a los poemas unas 300 páginas de prólogos, de índole "crítica" o "exegetica", que permiten a J. L.<sup>3</sup> exponer finalmente *urbi et orbi* la idea de Vallejo que empezó a formar a la muerte del poeta, así como el papel representado por éste dentro de su "teleología de la Cultura", esa visión de la historia —pasada, presente y por venir— que él está desarrollando desde los años 30 y que, entre los lectores de Vallejo, sólo hasta ahora conocían los propiamente vallejjistas, de tarde en tarde requeridos por las entregas sucesivas de *Aula Vallejo*.

Vallejo nació en el Perú en 1892; en 1923 viajó a Europa y no volvió nunca a su patria; murió en París, en plena Guerra Española, en 1938. La que sería su viuda lo conoció en 1927; empezó a compartir su vida en 1929 y en adelante no se separó prácticamente de él, hasta velar su última enfermedad. Se halla, así, habilitada no solo a prestar testimonio, sino a protestar por el uso abusivo, casi mórbido, que en su afán por "descifrarlo de alfa a omega" hace J. L. de lo que alguna vez supo, cierto o incierto, de la vida íntima de Vallejo. No por ello, ella puede exigir que la sigamos en sus contradicciones y tergiversaciones, sobre todo cuando, en 1951 aún, admitía que al morir Vallejo fue la primera sorprendida por el legajo de versos inéditos que heredó. Anteriormente había dejado que, en la edición princeps de *Poemas humanos*, Raúl Porras, informado por ella, sostuviera que a

2. Cabría interrogarse sobre la "legalidad" de dicha edición: poco antes de realizarla, el mismo Larrea admitía que faltaban aún algunos años para que la obra póstuma de Vallejo —la reunida por Georgette en *Poemas Humanos*— cayera en el dominio público.

3. Salvo excepción, Juan Larrea será: J. L., y Georgette Vallejo: G. V.



fines de 1937, de regreso de España, Vallejo, al cabo de "casi diez años de no escribir poemas", "volvió a escribir, febril y convulsivamente", (se daba a entender que la inmensa mayoría de los reunidos en el libro). ¿Cómo aceptar entonces, que pretenda ahora distribuirlos exactamente, no sin variaciones de un año a otro y ocultando gran parte de sus pruebas, a lo largo de los tres lustros que cubren todo el período europeo del poeta?

Larrea se hizo amigo de Vallejo en las últimas semanas de 1924. Juntos publicaron luego (1926) los dos números de *Favorables*, y no cabe duda de que Vallejo comunicó con Larrea más, y más hondamente, que con cualquier otro amigo europeo, debiéndole, entre otras cosas, la edición madrileña de *Trilce*. Pero, si hasta 1929 sólo los separaron sus viajes respectivos, a partir de esa fecha surgieron elementos que habían de afectar sus relaciones: la inmediata desconfianza, pronto enemistad y odio declarado, entre Larrea y Georgette, así como el rumbo diferente que tomaban sus vidas: Vallejo convertido a la revolución en su sentido socio-histórico, y Larrea en busca de "otro mundo de realidad" que le explicara la historia y "la existencia de los hombres". En enero de 1932, el peruano podía escribir a su amigo una carta en que afirmaba la permanencia en él de otro tipo de "inquietud" que la que volcaba en sus actividades revolucionarias y paralelamente, en *El arte y la revolución*, denunciar a Larrea, junto a los surrealistas, por ver el mundo y juzgar el acontecer histórico "a través de sus lentes burgueses". La Guerra de España renovaría, un tiempo, sus contactos, sin que volvieran a intimar, y el mismo J. L. admite que en 1937, a pesar de estar ambos entregados a la causa republicana, se movían "en dos círculos muy distintos", sin mucho que decirse, las veces que se veían, por el "retraimiento" la "introversión cerradísima de César", siendo su último encuentro, en noviembre o diciembre de ese año, puramente fortuito: César lo miró de un modo "extraño", que él no supo "cómo interpretar" y que se limitó a encontrar "raro". Larrea, desde luego, pasados los años, le echa la culpa de todo a Georgette; no repara siquiera que los meses en que sitúa su mayor distanciamiento de Vallejo corresponden a la gran fiebre creadora responsable, si no de la mayoría, de gran parte de los "poemas póstumos", y que el Vallejo distante, como enajenado, que mal recuerda, porque nada sospechó de lo que

le pasaba era el que ya vivía su muerte y ofrendaba a España el discurso de su agonía, antes de morir efectivamente "de (su) edad ¡ay! y de (su) época".

Así Vallejo, en el momento de su máxima creación poética, no dijo palabra ni a su mujer ni a su amigo, ambos hoy constituidos en sus "albaceas" empeñados en desmentirse mutuamente y cada cual en probar, contra el otro, que es el único en poseer la totalidad de la verdad.

Personalmente, no esperé a J. L. para deplorar las arbitrariedades y equívocos de la tan esperada y luego, a pesar del lujo desplegado, tan poco satisfactoria edición Moncloa de 1968, y no seré quien escatime los méritos del "examen", mucho más detenido, que en el ámbito de *Aula Vallejo*, razón actual de su vida, impulsado —lo cito— por su "fidelidad personal y española al autor" y su "formación académica" y "familiaridad con algunas vivencias y valores poéticos", el Director del Centro "César Vallejo" de la Universidad de Córdoba, Argentina, con la asistencia del Fiscal de la Cámara Federal de la Nación Argentina,<sup>4</sup> hizo de esa edición —aunque, desde ya, debo señalar que la soberbia con que nos propone su trabajo, como para desalentar de antemano todo examen de su "examen",<sup>5</sup> tiene que ver mucho más que con la "honestidad científica" de que alardea, con su doble propósito de contrariar todo lo alegado por G. V., "la persona con quien (Vallejo) llegó a contraer matrimonio", y, corolariamente, revelar, en términos indiscutibles, a la "conciencia de nuestro mundo nuevo", "lo que —de acuerdo a sus criterios propios— realmente fue la compleja y en parte penosísima experiencia" del poeta peruano. Sin insistir, por ahora, en la "conciencia" que aquí invoca y que, por determinar cuanto escribe, incidió efectivamente en su "tarea" de "estudiar los originales de *Poemas póstumos*", ¿cómo no advertir que, a pesar de su "formación académica", que lo preparó mejor para la polémica, y de sus "vivencias poéticas", que le permiten asimismo calar más hondo en los poemas, se manifiesta fundamentalmente parecido con su contrincante cuando reivindica en forma exclusiva la inteligencia cabal, absoluta de Vallejo?

4. La precisión es del propio Larrea, y de por sí significativa.

5. Debidamente *fiscalizada*, según acabamos de ver.

Las dos ediciones de la poesía de Vallejo, que probablemente regirán por mucho tiempo su lectura —tan diferentes entre sí como de las ediciones anteriores, a las que corrigen sin corregirlas, lo que complicará las referencias— lejos de zanjar nuestras dudas, las complican, debido a los criterios del todo personales a que ambas obedecen; personales y pasionales según patentizan los argumentos que alternativamente producen y, por ejemplo, el que tanto G. V. como J. L., para que los creamos, sientan de repente la necesidad de jurar solemnemente ante nosotros, ella, “sobre el altar de sus ojos”, y él, “con una mano puesta en el corazón” —o “en el pecho”— “de César y otra sobre la cabeza de (su) nieto”. (Cabría citar también el pleito en torno a lo que dijo Vallejo en su delirio: algunas palabras referidas a España, por cierto, en que ambos partidos parecen concordar; luego ya no sabemos; sea que, en la tarde del 14 de abril el poeta llamara repetidamente a Larrea como para confiarle esa España suya y así, a continuación, la exégesis de su obra; sea que, simplemente en la madrugada del 15, antes de caer en coma, pronunciara con voz clara “Palais Royal”, como confirmando que se moría en París y remitía, por lo tanto, su mensaje a Georgette, siendo el Palais-Royal el “histórico jardín” en el que por primera vez, en febrero de 1927, le dirigiera la palabra a su mujer).

Sin duda, lo más importante es poder leer a Vallejo poema por poema con un mínimo de erratas, y ambas ediciones lo permiten. Lo que ni una ni otra permite, por su disposición como por sus comentarios, es una lectura global verdaderamente fidedigna, la que después consentiría que cada lector sitúe a Vallejo —poeta “diferente”, pero no “único” como quiere Larrea— según sus exigencias propias en el complejo poético-histórico de nuestro tiempo.

Las aberraciones de la ordenación de G. V. saltan a los ojos: una vez restituido como libro aparte *España, aparta de mí este cáliz*, los “poemas póstumos” divididos en *Poemas en prosa* (varios de ellos en verso) que acabarían en 1929, y *Poemas humanos*, que se iniciarían “en 1931/32”, con el nacimiento de un nuevo Vallejo, finalmente desprendido del Perú, gracias a su mujer y al marxismo, y se continuarían sin más “interrupción” que la de los primeros meses de la Guerra Española, hasta precipitarse, si cabe la palabra, entre setiembre y noviembre, que no diciembre de 1937; el corte en-

tre ambos libros situado entre dos poemas cuyas primeras versiones consta que se publicaron juntas en una revista limeña, en 1927; la supresión de las fechas puestas por Vallejo al pie de las copias que la propia editora proporciona de unos 55 poemas, quitando así todo significado a las mismas y originando que se baraje el conjunto de los versos en forma totalmente arbitraria, sosteniendo, por ejemplo, "de una vez por todas", que el último poema escrito por Vallejo es del 21/XI/37 y no del 8/XII como lo podíamos deducir de aquella fechas, etc. Que tales aberraciones ilustren el propósito más o menos consciente —según Larrea, tan archiconsiente como clínicamente "insano"— de ligar para siempre los *Poemas humanos*, a la vez que a un comunismo bastante peculiar, a la persona de la editora, nos parece evidente.

En los límites de este artículo podré a lo más insinuar los defectos correspondientes de la ordenación de J. L., así como la ambigüedad de la semblanza "biopoética" que sus *Prólogos* trazan de Vallejo, fruto menos de una lectura renovada del poeta, a la luz de los "originales", que del modo como al día siguiente de su muerte él leyó sus últimos versos y empezó a sujetar retrospectivamente su vida como su obra a perspectivas sui generis: de ahí, entre otras, la imagen que propala de un Vallejo "niño", en quien "se daba la confusión de las lenguas", o sea que hasta al escribir poemas podía equivocar los términos, por lo que le hacía falta un "exégeta" que, cuando lo llamó a la hora de morir, él mismo designó en J. L.

Cualquier lector, primero que todo, extrañará que en una edición con las características de la de Barral los poemas le sean presentados en una prosa muchas veces reñida con la simple coherencia gramatical, amén de sumamente enrevesada, indigna del último periódico del último rincón del Amazonas. Sobrarían los ejemplos: sienta Vallejo "deseos de cancelar su infecundidad lírica", o reciba su "conciencia" "un golpe en el plexo solar" que seguidamente la "extrae de su alvéolo a la calle". Me bastará apuntar, con vistas a un futuro estudio, que dichas incongruencias son particularmente aflictivas en la expresión, bajo una u otra forma, del amor: desde que "irrumpe en la vida de Vallejo una joven quinceañera, de la que la unificación del idealismo y de la energía sensual del poeta incipiente no tarda en prenderse", (*sic*) hasta que Vallejo "recibe de su enamorada del año anterior, la noticia de que se siente dispuesta a reanudar el desarrollo de sus sen-

timientos porque acababa de morir su madre, de quien era hija única y en vísperas de alcanzar su mayoría de edad" (nuevamente *sic*).

No puedo extenderme. Para resumir, digamos que quien considera en la historia sólo el esfuerzo del hombre, aun cuando halague su fibra hispánica, rechazará el *Vallejo* de Larrea sin discutirlo siquiera, tachándolo para siempre de "reaccionario". No así quien crea que todo tiene sentido y que los símbolos son signos de que el destino del hombre no corre por cuenta suya sino en la medida en que él acepta referir su existencia a la unidad del Ser más que a la variedad de otras existencias. Pero este juzgará que el discurso de Larrea nada tiene de auténticamente "tradicional" —aquello que al primero le parecía "reaccionario"— porque Larrea desconoce cómo es de verdad el simbolismo aplicado a la historia, pues su "profecía" amalgama lo "tradicional" y lo "moderno", no para integrar un lenguaje nuevo, sino como consecuencia de un confusionismo que lo lleva a escribir con fresnía, a falta de poder hacerlo con *autoridad*.

Cualquier juicio que nos merezca el *larreísmo*, el hecho ahora es que sus imperativos torcieron la edición de Vallejo lanzada por Barral. Por más "científico" que sea, el "examen" de los facsímiles reproducidos en la ed. Moncloa, no puede por sí solo fundamentar las conclusiones que J. L. nos propone, ya que G. V. no entregó los originales de Vallejo, sino simplemente "originales" cosa que el "examinador" no ignora, pero simultáneamente descuida porque conviene a su argumentación. Por lo demás, no todo lo que G. V. afirma respecto a los poemas ha de ser sistemáticamente negado: parte de los poemas con fechas de setiembre-diciembre de 1937 efectivamente no fueron escritos entonces, sólo revisados y pasados en limpio, sin excluir los añadidos y las enmiendas posteriores, y es asimismo probable que, no bien llegado a Europa, Vallejo, en 1924, ideara un libro de "poemas en prosa" que nunca completó y al cual pudieron pertenecer, junto con los reconocidos por tales, en primeras versiones, varios de los versos fechados en 1937.

Debido al estado en que Vallejo dejó sus manuscritos, habiendo él mismo sellado, con fechas indudables, el período de su mayor inspiración, sin que importe finalmente la cuenta de lo que entonces escribió y de lo que no hizo más que corregir, ninguna edición, por cierto, debería separar lo que

él reunió. Pero si aceptamos que entre esos poemas los hay que proceden de varias épocas, desde la de "poemas en prosa", al constituir con los poemas sin fecha, de acuerdo a un orden que nunca pasará de aproximativo, un primer grupo de "poemas póstumos", restableceremos la continuidad poética de Vallejo, la que habría escindido, según G. V., la conversión del poeta al marxismo, y según J. L., el choque que sufrió con la Guerra Española, sin que, mientras tanto, deje de declararse a todo el que lea su obra sin prevención.

Añadire, dejando la demostración para más tarde, que de lo dicho se deduce que, aunque se jacte, J. L. no ha reconstituido en forma alguna *Nómina de huesos*, el libro que Vallejo proyectaba publicar en 1935, y que, del mismo modo, el responsable de la sección *Sermón de la Barbarie* de Barral no es Vallejo, sino Larrea, quien una vez más obedece a la lógica de su pasión más que a algún criterio "científico".

Quedarían muchos particulares: entre otros, por ejemplo, todo lo que hay de novelado, hasta de fantástico, en la reconstitución, dada por comprobada, de los amores peruanos de Vallejo, y asimismo en la cronología de *Los heraldos negros*, cuando Larrea pretende emendar la plana a Vallejo, culpable, según él, de haber "entorpecido" esta cronología.

Lo dicho sobra para hacer de la edición Barral, no obstante los servicios que prestará, una edición nada definitiva, o tan "supuestamente definitiva" (si bien por otros motivos) como las auspiciadas por G. V. que J. L. tanto se esmera en poner en la picota.

## II

En tan corto espacio como el de que ahora dispongo, corro el riesgo de no aclarar lo suficiente lo que me quedaría por decir, sin embargo, creo que, más allá de la cuestión del texto que acabo de evocar, urge buscarles un *sentido* a los problemas que los editores de Vallejo nos plantean, desde que atañen al *sentido* mismo de Vallejo: el que su poesía en sí misma manifiesta y el que consecuentemente le cabe en la constelación poética de nuestro tiempo.

Resulta ya significativo que, entre los grandes poetas del siglo, Vallejo, poeta eminentemente "existencial", sea el único cuya obra siga, en efecto, dependiendo hasta tales ex-

tremos de las pasiones opuestas de los dos principales testigos de su existencia: su viuda y el amigo que, no bien murió, se instituyó su *albacea*.

Dejaré de ocuparme de G. V. después de observar que el patetismo con que ella tergiversa sus recuerdos e inclina a ligar la poesía a las circunstancias del contorno no anula, sino que más bien destaca, el papel que indudablemente le tocó de *mujer del destino*: la que fijó la inquietud de Vallejo y en adelante acompañó sus ilusiones como sus desengaños, quedando su presencia inscrita en la obra, no sólo por la mención "ternurosa" de su nombre en una estrofa más bien trivial de *Ello es que el lugar*, sino, y ante todo, porque inspiró los dos grandes poemas excepcionalmente felices, aunque en distintos planos, del último periodo: *¡Dulzura por dulzura corazón!* y el admirable *Palmas y Guitarra*, cuya imprevisible elevación, en plena Guerra Civil española, elude la desgracia de la muerte que tantos otros versos arrastran; la mujer, además, que, al cumplirse los días del poeta, recibió el depósito de sus *última verba*:

"Cualquiera que sea la causa que tenga que defender ante Dios más allá de la muerte, tengo un defensor: ¡Dios!"

Seguiré, mientras tanto, invocando a J. L. porque, si bien su memoria no es menos patética que la de G. V. (cuya viudez él quisiera restringir a lo que no vacila en llamar la "entidad zoológica" del poeta, reservándose para uso propio su "entidad metafísica") y se muestra igualmente dada a influir en la interpretación que va llevando de la obra de Vallejo (limitándonos a los poemas últimos: la forma, por ejemplo, como ignora *Palmas y Guitarra* e ironiza sobre *Ello es que el lugar* y, asimismo, *¡Dulzura por dulzura corazón!*, sólo por ser los versos ligados a Georgette: la repugnancia que manifiesta por "*Cuidate, España. . .*", XIV de *España, a. m. e. c.*, al que califica de "*diatriba anárquica contra tirios y troyanos e inclusive contra España misma*", porque juzga que contradice lo que él definió como el espíritu propio del poemario; el reparto que insinúa de las 15 composiciones de ese mismo libro con vistas claramente *personales*, especialmente cuando, no obstante su declarado antimarxismo, dictamina que los 3 "personajes", P. Rojas, R. Collar y E. Zúñiga, deliberadamente representan "los tres estamentos sociales del marxismo: el obrero, el campesino y el intelectual", etc.), el papel que a sí mismo se atribuye de *hombre del destino*, paralelo

al que niega que tuvo Georgette como *mujer*, rebasa con mucho el de simple testigo y, con todos los *peros* que nos merece, ocupa el campo de la exégesis, desde que con su discutida y discutible *Profecía de América*, de todos modos, *proféticamente* lanzó la *gloria* del peruano, muerto "prácticamente desconocido" —es cierto— "de su edad" y "de su época".

A mediados de 1967, Larrea convocó en Córdoba, Argentina, donde hace años que ejerce su magisterio vallejista, unas *Jornadas Vallejianas Internacionales*, a las que fui llamado a participar. No bien llegué, me di cuenta de que el Simposio todo había sido programado en función del organizador, quedando a su cargo los discursos de apertura y de clausura, ambos se suponía muy por encima del nivel medio en que se iba a establecer la discusión, con el fin evidente de esquivar cualquier tipo de observación. Las sesiones intermedias constituirían una especie de *relleno*, abandonado a los "especialistas" de los estudios "estéticos", si bien necesarios, según el criterio de Larrea, simultáneamente despreciables. Ellos no harían sino destacar los dos momentos cumbres que el flamante director de *Aula Vallejo* se reservaba para exponer *ex cátedra*, con el apoyo de Vallejo, y subsidiariamente de Darío, cuyo centenario coincidía, su peculiar visión de la historia pasada, presente y porvenir, tal como ya la condensara en su *Teleología de la Cultura*.

Aprovechando que J.L. acababa de reimprimir, con otros ensayos suyos, su ya antiguo *Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*, yo había elegido considerar en mi ponencia el polémico tema *Vallejo frente al Surrealismo*. Pensaba que con eso podría discutir con Larrea y que así saldríamos de las consideraciones de detalle para entrar al terreno de los *significados* generales, o sea propiamente culturales en la acepción "larreana" del término. En vista del clima que reinaba confieso que forcé la dosis, pero ni aun así logré que J.L. aceptase bajar de su altura olímpica y someter a debate las tesis que alimentan su crítica. Fue un diálogo de sordos y nada salió de la reunión. La cosa, sin embargo, no acabó ahí, pues Larrea, en vez de preocuparse por publicar, como le correspondía, las *Actas* de las *Jornadas*, se puso inmediatamente a escribir la "respuesta" que se negara a darme de viva voz.



Procedimiento aparte, ya adelanté que de cualquier manera, el larreísmo no me deja indiferente y que no comparto el criterio de quienes suponen que basta, para deshacerse de él, tildarlo sin más de "reaccionario". Los párrafos que siguen tan sólo pretenden ofrecer algunas indicaciones que los comentarios de la edición Barral me obligan a anticipar, a espera de una oportunidad más propicia para tratar el tema con todo el detenimiento que requiere.

Al cerrar su capítulo introductorio de *España, a. m. e. c.*, J.L. expresa el temor de que, en algunos círculos, "se reputé desvarío poético" cuanto ha venido "articulando" en unas 300 páginas, para descubrir, "más allá de la letra que mata", "en la gloria del Espíritu que vivifica", "el significado de la revelación de la vida a través de la experiencia de Vallejo", sin sujetarse a las solas "leyes de causalidad", ya que para él "el curso de la historia responde a otros alicientes e imperativos, donde las razones ético-estéticas... son en realidad y con el concurso de los azares luminosos reinas y señoras". Si personalmente me apoyo en J.L. para esbozar una *situación* de Vallejo cuyo desarrollo dejo para más tarde, es porque, como él, creo, aunque con otras expresiones, que la historia toda es *simbólica*, y consecuentemente vehicula en efecto, un *sentido* que no nace de ella y abarca cualquier *sentido* que pueda resaltar de esta o aquella de sus manifestaciones.

"El hombre propone y Dios dispone", repetían nuestros mayores, y había más sabiduría en el mero refrán que oponían a las contrariedades cotidianas, que ciencia en todos los análisis con que la ideología de nuestros días, desde que decretó que la historia es sólo quehacer humano, justifica a medida las catástrofes que mientras tanto van provocando sus continuos "desvíos" o "errores", en atención a la *utopía* que sigue pronosticándonos, si bien con algún circunloquio, a pesar de tanto desmentido.

Así, lo que a mi entender invalida el *Vallejo* de Larrea no es que apele al testimonio de los siglos, o sea desde Abraham y la *religión* del desierto hasta aquel "acontecimiento inmenso en el orden divino" que en los albores del siglo XIX anunciaba J. de Maistre cuando sus primeras señales, sino que lo interprete en una forma radicalmente ambigua, contradictoria, y que además, debido al trauma histórico del que deriva, restringe tanto el campo como la significación del *symbolis-*

mo en cuya base los sustenta. No esperó J. L. que estallara la Guerra Civil del 36 para convencerse, contra lo que entonces juzgaban los ilusos de la Revolución mundial, del carácter a la vez *babélico* y *apocalíptico* de nuestra época, pero sin desistir de cierto idealismo filosófico del siglo XIX y poéticamente más próximo del seudo romanticismo humanitario, con implicaciones ocultistas, de un Hugo o un Michelet, que de la gran lección de *melancolía*, más que nunca actual, del auténtico romanticismo de un Novalis o un Baudelaire. De ahí que, al iniciarse el derrumbe de la Segunda República española, la lectura del último poemario de Vallejo —cuya agonía en comunión con ella, se había adelantado a la de España— lo llevase a pronosticar el ocaso de Europa, tal como lo iba a sellar la segunda Guerra Mundial, y simultáneamente los “albores” de un nuevo mundo en el “Nuevo Mundo”, al que él mismo se trasladaba, dedicando, desde entonces, su exilio a “la indagación profunda del Apocalipsis”, a la luz de la “palabra reveladora de Vallejo”, “el poeta apocalíptico por antonomasia”, “con miras a fomentar la creación de una Cultura Nueva, digna tanto del sentido que despreñían los sucesos españoles” como de ese Continente Nuevo con nombre providencial que España “sacó de la nada” para que le diera cabida.

Quien mínimamente entienda de *Tradicción* habrá advertido, a través de tales citas, cuán confusa aparece la “teleología de la cultura” del *albacea* de Vallejo: el *simbolismo* llamado a acreditar el próximo “Advenimiento del Espíritu” como consecuencia de la “universalización del planeta” y de la consecutiva humanización del hombre por el hombre. Al recordar, en 1978, su “buena nueva” vallejana de 1938, J. L. comprueba que los 40 años transcurridos “lo han trastornado y, en algunos aspectos, degradado todo”. Sin embargo, no deja de proclamar la “inminencia”, por obra de españoles de ambos Mundos, del “alumbramiento” del Verbo entre los hombres, en aras de una “espiritualidad” de la “especie” que invierta los términos *tradicionales*, y aunque parezca “loca” a una mente en extremo racional, en el fondo coincide con la *cronolatría* propia de la *modernidad*: muy poco tiene así de realmente “espiritual”. Además, no sólo España, sino cada “nación” que ocupó el *Tiempo de las Naciones* ha sido, es y seguirá siendo, hasta que todo se cumpla, “signo de trascendencia”. A nadie se le ocurrirá negar lo que el

conflicto español del 36 *representó*, pero no del modo exclusivo, ni tampoco definitivo que Larrea imagina. Tal vez ahora que España se sumó al concierto (¿?) de los países “democráticos” sea por fin posible, sin incurrir en la reprobación general, desmistificar, inclusive con elementos de origen “republicano”, la “apocalíptica batalla entre el bien y el mal” a cuya imagen se atiene nuestro teleólogo y de la que deriva, en buena cuenta, el que cifre en *España, a. m. e. c.* la suma “profecía” de una *palingenesia* de la cual afirma que Dante, primero, habría fijado el *dónde*, Darío, luego, corroborado el *cuándo* y Vallejo, finalmente, vislumbrado “el verdaderamente inconcebible *cómo*”.

Cualquier intento para “situar” a Vallejo entre los máximos poetas de entre las dos primeras Guerras Mundiales que, extralúcidamente, nos descubren dónde estamos y adónde vamos, tendrá que separar lo que hay de iluminativo en la exégesis de J. L. y de aberrante en sus conclusiones por la *parcialidad* con que, ante todo, encara la función de los *símbolos*. Concordaremos cuando afirma del peruano: “Este no es un poeta como los demás”, pero no cuando ve en él “un fenómeno probablemente único”, compenetrado con “el espíritu de la época” al punto de encarnarlo por sí solo “mesiánicamente” en el “libro-poema” de su *pasión* española. De Dante sí cabe decir que encarnó el espíritu de su época; de ningún otro poeta de Occidente después, por razones que deberían ser obvias. La “gana dantesca, españolísima” de Vallejo de “amar aunque sea a traición” a su enemigo no basta para convertirlo en el Dante del S. XX, por el simple hecho que Dante fue un poeta de la *totalidad*, como puede darlo una época de Fe, *unitaria* y *jerárquica*; y no hay poeta de Babel, por más que lo asalte la *nostalgia*, que tenga condición para ello.

“¡Oh unidad excelsa! ¡Oh lo que es uno por todos!”: tiene razón J. L. al destacar la aspiración de *Los heraldos negros* hacia “el Jesús aun mejor de otra gran Yema”, pero la obra consiguiente de Vallejo, lejos de satisfacerla, y por lo tanto culminar en los versos de “Masa” y del poema XV de *España* como quiere la “teleología” al ligar “unitario” y “colectivo”, demuestra más bien —es su modo de asumir la *fatalidad* de la *modernidad* —cuán imposible resulta humanamente evadirse. Si, ya de vueltas de la poesía, cuando no le quedaba sino acabar de morir, Vallejo le dictó a su mujer el

"testamento trascendental" que más arriba transcribí ¿no sería porque in extremis lo confundió el exceso de humanidad que había puesto en sus poemas y que, a la vez que constituía su *verdad*, era la trampa que tendía a la crítica?



UNMSM

**EL INDIGENISMO (NO) HA MUERTO:  
¡VIVA EL INDIGENISMO! /  
TOMAS G. ESCAJADILLO**

Antonio Cornejo Polar

LITERATURA Y SOCIEDAD EN EL PERÚ: LA NOVELA INDIGENISTA  
Lima, Lasontay, 1980, 91 + VIII pp.



L comienzo de este breve pero sustancioso libro Cornejo Polar afirma: "Sujeto a discusión y polémica, alabado o cuestionado desde perspectivas varias y contradictorias, el indigenismo ha sido materia más de juicios (y de prejuicios) que de explicaciones y esclarecimientos" (p. V). Cornejo piensa que la historia literaria ha equivocado sus métodos de aproximación y análisis con relación al indigenismo y afirma que hace algún tiempo "tuve conciencia de que la crítica literaria estaba examinando la novela indigenista desde perspectivas y con métodos no del todo correctos ni adecuados. Así surgió la necesidad de revisar, desde un punto de vista teórico, las peculiaridades de la novela indigenista y de intentar una nueva manera de interpretarla y juzgarla" (p. VII). Este breve libro —presentado con pulcritud y elegancia por la editorial Lasontay— es el resultado de ese intento; pero es apenas el adelanto de un trabajo de mayor envergadura y dimensión al respecto: "El resultado final de esta investigación sobre la novela indigenista andina aparecerá posteriormente en forma de libro. Las páginas que siguen son una versión abreviada, destinada preferentemente al lector no especializado, en cuya redacción se han utilizado algunos fragmentos de artículos ya publicados sobre esta materia" (p. VII). Creemos, sin embargo, que esta "versión abreviada, para el lector no espe-

cializado" contiene todos los elementos de una discusión mayor sobre el indigenismo narrativo. De otro lado los aportes teóricos de Cornejo Polar al nuevo debate sobre el indigenismo se conocían, en lo sustancial, por los artículos publicados que menciona y por alguno que olvida ("Sobre el modo de producción en la literatura indigenista", en: *Homenaje a Jorge Basadre*).

Como queda dicho Cornejo se plantea explícitamente la necesidad de nuevos modos de enfoque de la problemática del indigenismo; por ello afirma que "de la novela indigenista peruana no interesa ahora su historia, aunque obviamente se la presupone; interesa, específicamente, lo que podría llamarse su modo de producción, la estructura semántico-formal que deriva de él y la manera como expresa y reproduce una de las zonas más conflictivas de la nacionalidad. Es probable que a través de este examen sea posible realizar una nueva lectura de la novela indigenista peruana" (p. VI).

El primer y capital concepto que propone Cornejo para una correcta interpretación del indigenismo es el de "literatura heterogénea". Desde esta perspectiva y atendiendo al modo de producción de la literatura indigenista, se señala que el productor de una novela indigenista pertenece a un mundo y emplea, al hacer su novela, elementos de ese mundo; mientras que el referente de la novela pertenece a un mundo distinto y hasta opuesto. Cornejo Polar había adelantado una amplia discusión de este tópico "clave" para una nueva discusión del indigenismo en dos artículos anteriores ("Para una interpretación de la novela indigenista", en *Casa de las Américas* No. 100, 1977; y "El indigenismo y las literaturas heterogéneas", en *Revista de crítica literaria latinoamericana* Nos. 7-8, 1978). En el segundo de estos textos decía: "Es indispensable destacar, en un primer momento, la fractura entre el universo indígena y su representación indigenista (...) esta quiebra señala la existencia de un nuevo caso de literatura heterogénea donde las instancias de producción, realización textual y consumo pertenecen a un universo socio-cultural y el referente a otro distinto". En el libro que motiva estas líneas Cornejo se explaya, por ejemplo, en analizar por separado "La heterogeneidad social" y "La heterogeneidad cultural", llegando a la conclusión que esta última es más radical. Estas re-

flexiones de Cornejo Polar provienen de una célebre cita de José Carlos Mariátegui en la que, entre otras cosas, se distingue una *literatura indígena* como distinta a una *literatura indigenista*. He tenido ya oportunidad de discutir los planteamientos de Cornejo en tanto tocan las tesis mariateguianas o parten de ellas en un trabajo reciente (parte del volumen 7 *Ensayos/50 años en la historia*, Lima, Amauta, 1979); me eximo, por tanto, de examinar en detalle las tesis de Mariátegui sobre el indigenismo. Limitémonos a decir que Cornejo piensa que algunas tesis mariateguianas fueron adoptadas completamente por los indigenistas ("la dualidad de la historia y del alma peruana", es decir, "una dualidad de raza, de lengua y de sentimiento"; "la reiteración del carácter reivindicatorio del auténtico indigenismo"), mientras que "en cambio las tesis de Mariátegui sobre el carácter primariamente económico del problema indígena, sobre la interrelación entre socialismo e indigenismo y sobre la naturaleza inevitablemente exterior de la perspectiva indigenista fueron acogidas parcialmente y a veces simplemente no fueron comprendidas" (p. 12). Cornejo amplía esta última postulación mariateguiana: esta exterioridad es consecuencia del *modo de producción* de una literatura heterogénea como el indigenismo. Cornejo Polar completa en el presente estudio algunos aspectos meramente insinuados en sus trabajos anteriores. Así, por ejemplo, en relación a Mariátegui examina "El magisterio de Mariátegui" y en la subdivisión "La alternativa socialista" explica los "recortes con que la praxis literaria indigenista asimiló el pensamiento [socialista] de Mariátegui" (p. 21), aludiendo a los casos más representativos (Alegría y Arguedas), autores que no dejaron de tener contradicciones y ambigüedades, estando, sin embargo, plenamente en la huella de Mariátegui; ello le sirve a Cornejo para afirmar que el mejor indigenismo se explica por su confluencia con el socialismo; que "pese a todo el indigenismo es ininteligible sin una cierta relación de base con la ideología socialista" (p. 22).

Lo explicado ayuda a comprender "Las condiciones de existencia del indigenismo" (como reza el último subtítulo de la primera parte del libro): "a) Una diferenciación real entre el universo indígena desde el cual el indigenismo es producido, al mismo tiempo que una conciencia especialmente aguda de esa diferenciación" (p. 25), y por lo tanto

"b) La diferenciación señalada en el punto anterior, en sus planos de realidad y conciencia, es social y cultural" (p. 26), agregando a esto último que "en ambos casos [lo social y lo cultural] la nota definitoria es la heterogeneidad de los componentes que forman el indigenismo, producto de una sociedad y una cultura que movilizan sus recursos para revelar la índole de la otra sociedad y la otra cultura con las que comparten conflictivamente un solo espacio nacional. El indigenismo es un movimiento pluricultural y plurisocial: en el plano literario representa la manifestación más profunda del carácter no orgánicamente nacional que Mariátegui percibió —lúcidamente— en la literatura peruana" (pp. 26-27).

Al historiar el desarrollo de la novela indigenista o, más bien, del relato que tiene como tema al indio, Cornejo subraya el carácter heterogéneo común a la producción de una crónica y una novela indigenista; de esta manera "con obvias transformaciones la novela indigenista repetirá el esquema básico de la situación productiva de las crónicas" (p. 36). Cornejo Polar propone asimismo —propuesta que yo personalmente no juzgo útil— subrayar la continuidad de la producción de escritos sobre el indio y restar importancia a las diferencias entre un "indianismo" inicial y un "indigenismo" posterior. Mencionando características y limitaciones del indianismo, Cornejo agrega que "lo que tal vez ayuda a comprender mejor el significado del término indianismo es su incorporación al sistema estético e ideológico del romanticismo. En este sentido el indianismo sería el indigenismo romántico" (p. 36); "de esta manera la oposición entre indianismo e indigenismo pierde importancia, sin desaparecer del todo por supuesto, para permitir una comprensión más cabal de la profundidad histórica del indigenismo" (p. 37). Pensamos que este asunto merece una mayor discusión. Si de los varios rasgos característicos del "indianismo" privilegiamos el de que sea una "literatura heterogénea", obviamente tendríamos que estar de acuerdo con Cornejo. Pero si escogemos otra cualidad —"su exotismo", o "su ausencia de vigor reivindicativo", para limitarnos a los rasgos anotados por Cornejo —se vería que las diferencias entre un "indianismo" y un "indigenismo" son tantas que, por lo pronto, resulta conveniente mantener la nomenclatura distinta indianismo/indigenismo. En ello



reside la razón por la cual *Aves sin nido* (1889) para Cornejo Polar significa el inicio de un proceso (no dice explícitamente que sea la primera novela *indigenista*). Dando mayor importancia a otros rasgos fuera del de ser una "literatura heterogénea" es posible llegar a otras propuestas. La mía es que *Cuentos andinos* (1920) puede ser considerada la primera obra narrativa verdaderamente indigenista. A propósito de López Albújar, Cornejo cita la conocida frase de Ciro Alegría para quien el autor de *Cuentos andinos* fue el primero en crear personajes indígenas "de carne y hueso"; sin embargo invalida parcialmente la obra de López Albújar porque "en sus cuentos López Albújar toma en consideración primeramente, según se ha repetido infinidad de veces, su experiencia como juez; experiencia que, como es obvio, no sólo recorta los límites de su conocimiento sino que fuerza una perspectiva general sobre el asunto. Pese a estas limitaciones, Tomás G. Escajadillo sostiene que con *Cuentos andinos* comienza el indigenismo propiamente tal" (p. 49). Yo considero que esto es así *precisamente porque no acepto tales limitaciones* (la experiencia como juez como único vínculo con el referente del indigenismo), por más que hayan sido repetidas "infinidad de veces". López Albújar trabajaba básicamente a la manera de un realista tradicional: libreta en mano tomando anotaciones de la vecina comunidad de Chupán. R. E. Cornejo estudió los contenidos de esa libreta en su tesis doctoral sobre López Albújar. Pero, además, en el prólogo de la primera edición (que sólo se repitió en la segunda, de 1924) Ezequiel Ayllón se refiere al método de trabajo de López Albújar: de ninguna manera se puede aceptar que el contacto de López Albújar con el referente del mundo indio haya sido exclusivamente en su condición de juez. Estadísticamente la novelización de casos penales en *Cuentos andinos* es importante pero no determinante; recuérdese, por ejemplo, *Los tres jircas*, quizás el cuento más antologado de López Albújar, que tiene que ver con la recreación de leyendas míticas y nada que hacer con lo penal. Empero la caracterización final del indio de López Albújar es totalmente adecuada: "el indio no es más ese ser inerte, mineral casi, que prevalecía en muchos textos indigenistas. Es ahora un ser viviente" (p. 51).

Bajo el título de "La profundidad histórica del indigenismo", capítulo tercero y último del libro, Cornejo Polar estudia varias cosas. En primer lugar se precisa nuevamente el concepto de lo heterogéneo: "el concepto que las define [a las literaturas heterogéneas] es, más bien, simple; se trata de literaturas en las que uno o más de sus elementos constitutivos corresponden a un sistema socio-cultural que no es el que preside la composición de los otros elementos puestos en acción en un proceso concreto de producción literaria" (p. 60). Cornejo ilustra sus puntos de vista con breves referencias a críticas de la obra de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez, también productores de "literaturas heterogéneas", para terminar expresando: "Los tres estudios [el tercero es uno de Angel Rama sobre Arguedas] mencionados son suficientes para entender el concepto de heterogeneidad. Caracteriza a las literaturas heterogéneas, pues, la duplicidad o pluralidad de los signos socioculturales de su proceso productivo. Obedecen, en síntesis, a un proceso de producción en el que hay por lo menos un elemento que no coincide con la filiación de los otros" (p. 63). Para Cornejo Polar es evidente que pertenecen al mundo "occidental" y urbano típico del género novela: a) "la instancia productiva, que alude tanto a la figura del autor como al sistema de valores y convenciones que pone en juego en el acto creador" (p. 64), b) la obra misma, c) el circuito de comunicación de la novela indigenista; mientras que el último elemento d), "el referente —claro está— sí corresponde al universo indio. Este es precisamente el elemento que, al escapar al orden occidentalizado que preside a los otros, crea la heterogeneidad de la novela indigenista" (p. 66). Cornejo estudia a continuación "El impacto del referente". Esta subdivisión nos parece de gran profundidad analítica; en ella se expresa lo siguiente: "Un segundo y complementario análisis —sin el cual el anterior sería gravemente equivocado— permite observar lo que pudiera denominarse la reacción del referente ante el proceso de producción que se le impone desde fuera" (p. 67). Cornejo cree necesario —era necesario— una puntualización de cómo la crítica adjunta a la novelística del *boom* (muchas veces practicada por los mismos novelistas) hace, desde los años sesenta para adelante, una labor de desprestigio de los novelistas "mayores" o "fun-

dadores", tachándolos de provincialismo y "primitivismo" —por contraste a la "novela de creación" que practican los del *boom*. Queda evidente que los reparos y objeciones que tales novelistas-críticos hacen, para regresar a nuestro campo específico, a la novela indigenista, no son válidos si se aproxima el lector a ellas de la manera que Cornejo lo postula. Así, por ejemplo, los cargos de que la novelística indigenista contiene elementos "impuros", como son la poesía, la leyenda y el cuento (de allí el carácter "aditivo" de las dos primeras novelas de *Alegría*), quedan invalidados mediante la lectura que propone Cornejo: las formas cuentísticas provenientes del mundo indígena se introducen en el discurso artístico "occidental" (la novela); es lo que Cornejo denomina "la reacción del referente ante el proceso de producción que se le impone de fuera". En otras palabras, las "fallas" e "impurezas" de la novela indigenista se explican en gran medida por su carácter de "literatura heterogénea". "Simplificando el problema —dice Cornejo— podría decirse que el menor desarrollo histórico del mundo indígena, con sus especificidades sociales y culturales, hace resistencia a un sistema literario que proviene de otra realidad y está condicionado por otras categorías históricas, sociales y culturales. Frente a esa resistencia el mejor indigenismo opta por modificar su canon productivo y lo impregna de fuerzas que provienen de su referente" (p. 70).

Es muy interesante la discusión que hace Cornejo Polar de la mutua influencia entre el "tiempo histórico" que caracteriza a la novela como género y el "tiempo mítico" inherente al referente, a la concepción del mundo del universo andino. "Parece indudable —dice Cornejo— que el tiempo mítico no puede generar una construcción propiamente novelesca, que como se ha visto requiere de la historia, y en este sentido el indigenismo se ve forzado a modificar el referente para incorporar una forma de conciencia que le es ajena: la novela indigenista debe, por así decirlo, historificar el mito. Como es claro, este proceso no deja de transformar a su vez, en sentido inverso, partiendo del mito, la concepción de la historia" (pp. 75-6). Estas ideas son estudiadas privilegiadamente con el ejemplo de *El mundo es ancho y ajeno*, novela en la cual la concepción mítica, atemporal, del tiempo, estaría simbolizada por

el viejo alcalde Rosendo Maqui y los comuneros con una visión del mundo similar a él, mientras que la concepción histórica del tiempo estaría representada por Benito Castro y los jóvenes y "progresistas" comuneros que piensan como él. Si la "historia" de la célebre comunidad de Rumi se restringiese a los tiempos de Rosendo Maqui, no podría llegar a ser "novela" porque le faltaría la concepción histórica del tiempo que caracteriza a este "género".

Si para el tema anterior Cornejo Polar usa como ejemplo a Alegría, para discutir el apartado "Indigenismo, nacionalismo, universalismo" los ejemplos "naturales" salen de la obra de Arguedas; la evolución de la narrativa de Arguedas le sirve para reflexionar sobre las relaciones del "indigenismo" con las categorías de "nacionalismo" y "universalismo", tal como Cornejo las ha estudiado en su libro *Los universos narrativos de José María Arguedas* (B. A., Losada, 1973). Así, examinando las "ampliaciones" del universo narrativo arguediano (un punto pequeño —aldea o hacienda— de la sierra en *Agua*, con su dicotómica división entre indios y terratenientes; una ampliación en *Yawar Fiesta*, que le permite observar el universo andino en relación con la costa, esquema que —según Cornejo— se mantiene básicamente en *Los ríos profundos* y *El sexto*; una inserción del país entero en relación con el imperialismo, es decir, en su función de país del tercer mundo: *Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*) Cornejo Polar concluye: "Este rápido esquema demuestra, en primer lugar, que la narrativa de Arguedas se constituye como ininterrumpido proceso de ampliaciones: desde la cordedad de su referente primero, la aldea indígena o la hacienda serrana, se llega a la representación de un enorme espacio social que no sólo abarca la totalidad del país sino también sus relaciones con el sistema internacional. Por extensión, en esta última etapa, es todo el Tercer Mundo el que recibe la atención de Arguedas" (p. 82). En contraposición a la idea generalizada de la "insularidad" o "regionalismo" inevitable del indigenismo, Cornejo observa que el sistema narrativo de José María Arguedas rechaza estas caracterizaciones. Para comenzar "Arguedas realiza este extraordinario proyecto narrativo porque en cada uno de sus distintos momentos toma conciencia que la realidad que ha tratado de esclarecer no puede ser explicada en sí misma

y que, por el contrario, debe relacionarse con una estructura mayor" (p. 82). Observando que las tensiones dentro de cada unidad (sierra=indios vs. gamonales) se conservan al poner esta unidad en contraste con otra con la que integra un contexto mayor (sierra vs. costa), Cornejo postula, contrariando a lo que habitualmente se cree y se ha escrito al respecto, que "el tenso y enriquecedor proceso que diseña la narrativa arguediana pone de manifiesto, además, otro de los aspectos que deben dilucidarse al estudiar la novela indigenista —o en general el movimiento indigenista. Es el problema de sus relaciones con las categorías de lo nacional y lo universal, problema que normalmente se ha planteado en términos antinómicos como si el indigenismo —y en general todo el regionalismo— fuera la antítesis del nacionalismo y el universalismo. La obra de Arguedas demuestra lo contrario" (p. 84). Todo ello lleva a Cornejo a plantearse el problema de "la muerte del indigenismo" (entre muchos que han postulado dicha defunción, Sebastián Salazar Bondy la planteaba simpatéticamente en 1965, con el argumento de que todo el Perú se había indigenizado, ergo el indigenismo había cesado de existir). Aquí acude a testimonios tanto de Arguedas como de Alegría. En relación al primero se hace la (ya clásica) siguiente reflexión: "Naturalmente cabe preguntarse si este indigenismo que se expande hasta enfrentar una problemática universal es, todavía, propiamente hablando indigenismo" (p. 85), agregando que "desde un punto de vista que priorice el espacio representado en la novela, por cierto no; sin embargo, si se emplean otros criterios, la respuesta puede ser distinta o al menos mucho más matizada" (Id.) Notando que en *Todas las sangres* y *El mundo es ajeno* el espacio novelado es todavía básicamente andino, Cornejo acude a una famosa meditación de Arguedas al respecto, que argumenta que si bien desde el punto de vista (la reflexión del país como totalidad) *Todas las sangres* habría dejado de ser "indigenista", sin embargo "podría seguir siendo calificada de *indigenista* en tanto que continúa reafirmando los valores humanos excelsos de la población nativa" (p. 86). En cuanto a Alegría, Cornejo Polar cita un también conocido testimonio en el que el novelista distingue su indigenismo "de protesta y lucha a favor de los indios", que sería una escuela o tendencia que de-

saparecería al desaparecer la explotación del indio, y otro indigenismo de "valorización o revalorización intelectual del hombre indio", el cual "va a vivir siempre" (p. 87). Cornejo nota que, aunque "zigzagueante", la integración del país avanza; el Perú ya no es el de 1935 en que publicaron por primera vez Alegría y Arguedas; tal "integración obliga a examinar el mundo indígena en relación con estructuras sociales más amplias cada vez; sin embargo, mientras esa integración no sea suficientemente plena y mientras sean efectivas las escisiones que bimebran al Perú, la situación que permite la existencia del indigenismo se mantendrá vigente. Todavía por muchos años la heterogeneidad que da origen al indigenismo será una realidad agobiante. Sobre ella seguirá ejerciéndose, a través de la novela indigenista o de otras manifestaciones de cultura, la conciencia del país" (pp. 87-88). En este apartado en que se niega la partida de defunción del indigenismo (en todo caso, de acuerdo a las categorías que maneja Cornejo, el indigenismo no tiene por qué haber muerto o, en última instancia, no ha necesariamente muerto) nos hubiera gustado, sin embargo, una alusión a algún autor que represente la supervivencia —pasado el momento de los dos maestros— del indigenismo. Manuel Scorza, por ejemplo, cuya importante y —entre nosotros— no bien estudiada saga novelística en cinco volúmenes sobre los levantamientos campesinos en la sierra central, sería todavía "indigenismo" bajo los conceptos de Cornejo Polar. Es evidente, en todo caso, que los conceptos y categorías manejados por Cornejo en *La novela indigenista* obligan al replanteo de ideas que —mayormente por pereza mental— ya se consideraban fijas, consagradas.

Cornejo Polar expresa, al final de su libro, la idea de que el indigenismo, lejos de ser un fenómeno provinciano, regional, es más bien la expresión de la problemática de todo un país: "tiene que comprenderse, más bien, como un ejercicio cultural que se sitúa en la conflictiva intersección de dos sistemas socioculturales, intentando un diálogo que muchas veces es polémico, y expresando, en el nivel que le corresponde, uno de los problemas medulares de la nacionalidad: su desmembrada y conflictiva constitución" (p. 88); por ello llega a la conclusión —ciertamente "desafiante" e innovadora con relación a las actuales postu-

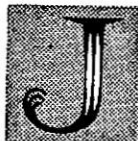
laciones de la historia y crítica literarias en el Perú— de que “la novela indigenista no es sólo un testimonio literario más o menos certero, más o menos “interno”, del mundo indígena; más que eso, aunque obviamente también siéndolo de algún modo, la novela indigenista es la representación más exacta del modo de existencia del Perú” (Id.). Hace cerca de diez años en mi tesis doctoral *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones* (UNMSM) decía que no me parecía exagerado afirmar que desde las postulaciones de Mariátegui sobre el indigenismo (1927-28) poco era lo que se había avanzado. Me complace constatar, al terminar el análisis del breve pero medular libro de Cornejo Polar, que la crítica literaria peruana —en parte retomando la huella de Mariátegui y en parte caminando por sendero propio— finalmente se ha decidido a avanzar.



## UNA DEMOLICION MELANCOLICA / ENRIQUE VERASTEGUI

J. G. Cobo Borda

SALÓN DE TÉ. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1979,  
77 pp.



UAN Gustavo Cobo Borda es, junto con Giovanni Quessep, Jaime García Maffla, y Mario Rivero, uno de los jóvenes poetas más importantes de Colombia. Su poesía tiene que ver menos con los regodeos verbales que con una lucidez formulada bajo su forma melancólica, cínica a veces y ciertamente precisa en los objetivos que se propone. Los hasta ahora tres de sus libros publicados: *Consejos para sobrevivir*, *Ofrenda en el altar del bolero* y este reciente *Salón de té* —aparte de sus dos excelentes volúmenes de ensayo: *La alegría de leer* y *La tradición de la pobreza* —indican que asistimos al curso de una obra que se despliega ya con todos los signos de la madurez, y que por esto mismo ha podido elaborar lo que sería el diseño de unos temas sobre los cuales efectuar las variaciones afines. *Salón de té* es una de las tantas barajas (uno más entre los movimientos de barajas) que nos propone su autor que, por otra parte, reordena su pasado y se dispone a continuar la obra. Este libro lleva, además, un subtítulo: *1969-1979* y ello indica que constituye el balance de una década intensa en trabajos poéticos (y no menos intensa en despropósitos antipoéticos). La divisa del poeta es una indagación sobre el propio modo de su escritura y sobre su fin, del que necesariamente el poeta no tiene por qué estar enterado:



*¿Cómo escribir ahora poesía,  
por qué no callarnos definitivamente  
y dedicarnos a cosas mucho más útiles?*

En realidad, lo inútil hubiera sido no preguntarse por este fin que en el propio Cobo Borda encuentra respuesta. Su respuesta es menos retórica —en el sentido académico de lo que es “retórica” en literatura —de lo que podría creerse; esta respuesta es, casi podríamos decir, la obra misma:

*los amantes*

*se llaman por teléfono para escuchar,  
tan solo, su propia respiración.*

Para Cobo Borda nadie que no necesite poesía está en el deber de leerla: en cambio, quienes la leemos tal vez lo hacemos por la necesidad de producirla. Entre el sentido casi inaprehensible que tiene la poesía y el hecho de que de todos modos se la produce, Cobo Borda no encuentra más respuesta que el continuar haciéndola. Ello porque se concibe allí a la poesía no como una necesidad genérica sino como una expresión individual a la que aún se le niega —incluso a pesar de esas diferencias que el poeta traza en su homenaje a Breton— otro fin que no sea, digamos, la ironía. La ironía es lo que Juan Gustavo recibe como herencia y lo que él renueva. Para él —“el rencor es la única palabra que sé pronunciar” —su país todavía no existe o no pasa de ser todavía la “patria boba” que tan perfectamente retrató en su primer libro. Los usos y las añoranzas de la oligarquía son casi sus eternos enemigos así como aquello que se trunca, todo lo que no continúa. El título irónico —“Colombia es una tierra de leones”— en el primer texto de este libro se corresponde con lo que va a denunciar: “País mal hecho/cuya única tradición/son los errores”, pero se corresponde en la medida que el poeta logra producir un desfase entre lo que se ofrece y lo que hay detrás de ello (la técnica es el “ready made”). El poeta asiste a una devaluación del sentido, que para él es precisamente su ciudad. Cobo Borda —como por ejemplo, Cavafis— ha elegido ser el testigo de una cierta decadencia, aunque manteniéndose distante para evi-

tar un compromiso que no es el suyo. Este cambio de sentido (devaluación que debe ser inmediatamente revaluada) se produce como consecuencia de una fatalidad, que aún no ha sido designada en su obra pero que obedece a una concepción circular (y quizá arquetípica) del mundo: "la imagen final, en consecuencia, ya está prevista". Prevista para las personas, el país y sus ciudades. Esta imagen no es otra que el fracaso: "Quedan anécdotas; chistes de café,/caspas y babas./Hombres que van al cine, solos". Existe el presente pero ese presente es aún superfluo. El pasado, "irresoluto" (o para emplear una comparación): "un par de guantes/que nadie, al parecer, reclama".

Antología de sus dos libros previos y a la vez un nuevo libro, con nuevos textos, *Salón de té* indica bien a las claras el espacio más bien reflexivo que su autor ha elegido: no las calles convulsionadas sino, un poco, el mirar distantemente esas calles. Lo cual le ha de permitir comprometerse de otro modo: será lacerado cada vez que no tenga, como en su puesta al día de Pessoa, un momento de evasión que, paradójicamente, es lo que habrá de permitirle una visión más inmediata de su ciudad. Dice por esto (y el tono es muy Cobo Borda): "Una ciudad conservadora/donde la pobreza se vuelve mutismo/y un insulto, al pasar./La única alegría: evadirse, quizá,/llenando crucigramas". Este quizá es su salvación y, también, la carga poética en su frase. Sin embargo, Juan Gustavo se considera "exento de todo romanticismo:/mi tarea consiste/en redactar notas necrológicas,/dos o tres veces al año". Y en efecto así es: todo lo que no tenga que ver con lo que se formula en lo cierto se vuelve, además de enemigo familiar, motivo para poetizar.

Sin embargo, nuestro poeta tiene otras vertientes que a veces lo obligan a evadirse de la parsimonia y la circunspección distante para recrear las calenturas y las fiebres del amor donde, con unos versos, contribuye a esa continua renovación que es el *ars amandi* occidental:

*El oscuro roce de una mano  
es ya ese astro que arde.  
Bocanada tras bocanada, aspiro tu piel.  
Al desnudarte, el cielo se rasga:  
tormenta de verano.*

Que ha de producir una conciencia del pecado luego que la calma se reubica en su lugar correspondiente: "escupiré cien veces/sobre lo excesivamente feliz que me hiciste". Ello porque la felicidad parece no pertenecer, salvo en forma fugaz, al mundo referencial del poeta que tal vez concibe el amor como un ente alejado de sí o, en cualquier caso, no como una mutua relación sino como un instante fosforescente —algo fatal pero pasajero. No obstante, todos estos instantes constituyen, también, buena porción de su obra. Se trata de una concepción no cotidiana sino sagrada del amor ("Oración" se titula un poema) y por esto, aunque no el tono, sus imágenes y metáforas cambian dirigiéndose hacia un lirismo que permita una transubstanciación del hecho que lo arrebató. Esta versión sagrada del amor (que casi obliga a emplear un lenguaje menos referencial de cuando hay que tratar otros temas) encuentra su lugar asentado en buena parte de la tradición occidental: lo cual no ha impedido que Cobo Borda dé un tono personal y sus metáforas, sin perder aquella referencia carnal, traten de lograr una ecuación mental, ciertamente más literaria aunque no más mundana.

En cambio, menos literario e inevitablemente más en conflicto mismo con el mundo —"adolescentes rabiosos/defienden su dicha a dentelladas"— es la versión que de la generación de sus mayores Juan Gustavo coloca sobre la página: "Ellos han hecho el duro aprendizaje/de la trampa doméstica", aun cuando esto no implique sino, como en el modo que tiene de concebir la vida Malraux, que esta vida del aprendizaje sólo existe en el momento en que ella deja de serlo: no vive quien no está listo para morir parece ser el resumen de esta concepción. "En verdad, solo los viejos odian con razón": el odio es, aquí, un aire paternal que se opone contra la usura del tiempo y al final (en este poema: "Nuestra herencia") surge la pregunta inevitable —¿de qué otro modo se puede combatir al tiempo?: "la boca llena de flemas,/escupiendo sangre y maldiciones,/ mientras las visitas comienzan a retirarse, en voz baja,/ y reanudan su charla en la habitación vecina". El otro combate contra el tiempo es, seguramente, el heroísmo —tal como un personaje de Malraux en una de sus novelas. La madurez será, entonces, "amenazante/como un cheque sin fondos" y cuando ha de dialogar con su abuelo no podrá

sino decirle: "Lo que ignoraste/hasta el fin es que esa batalla (que otros la apellidan vida)/estuvo perdida de antemano". El poeta lucha por no pagar una deuda que no ha contraído y que es la deuda de sus mayores, no es ya adolescente y sin embargo la madurez le ha llegado de un modo inevitable: al dialogar con su abuelo (y el poema aquí tiene un aire patético que lo hace funcionar) no hace más que poner en claro su conciencia para asumir, por último, la madurez y continuar con su obra. Esta obra consiste en el trabajo melancólico de demoler, piedra por piedra, la Bogotá alienada por una aristocracia irreal, el conferirle (o revaluar) el verdadero sentido que un cierto lenguaje ya no podía darle: este es, por lo menos, el sentido que se extrae del poema que le da precisamente título a su libro:

*Bogotá desaparece.*

*Ya no es este bazar menesteroso.*

*Ni la palabra estrella, ni la palabra trigo,*

*logran serte fieles.*

## BIBLIOGRAFÍAS / TESIS DOCTORALES NORTEAMERICANAS SOBRE LITERATURA PERUANA (1970-1973) / MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA

La siguiente es una relación de tesis que se hallan xerocopiadas en la Oficina de Investigaciones Bibliográficas de la Biblioteca Nacional.

- CABALLERO, Juan Agustín. *La preocupación social en el teatro de Sebastián Salazar Bondy*. New Jersey, 1970. 210 h. Rutgers University. Department of Romance Languages.  
*Contiene:* Prefacio.— Índice.— Capítulo I. Sebastián Salazar Bondy: su época, su vida, su obra.— Cap. II. La preocupación social en su primera obra de teatro: *Amor, gran laberinto*.— Cap. III. La preocupación social en su teatro costumbrista.— Cap. IV. La preocupación social en obras de tipo histórico.— Cap. V. La preocupación social en *No hay isla feliz, Algo que*

- quiere morir y *Sólo una rosa*.— Cap. VI. Su última obra de teatro: *El rabadomante*.— Bibliografía.— Apéndice.  
En el "Apéndice" incluye *Sólo una rosa*, obra inédita de Sebastián Salazar Bondy.
- CABEZA-OLIAS, Emilio. *Prosa creativa y prosa crítica de César Vallejo*. New York, 1972. 167 h. New York University. Department of Spanish and Portuguese.  
*Contiene*: Cap. I. El hombre y su circunstancia. César Vallejo dentro de una época y un ambiente. A) Situación política, económica, social y cultural del Perú a finales del siglo XIX y primer tercio del XX. B) La vida de César Vallejo en relación íntima con su obra. Su ideología.— Cap. II. El poeta. A) Vitalidad y humanidad en la poesía de César Vallejo. B) Los temas fundamentales de la poesía de César Vallejo como clave del espíritu e intención de sus obras en prosa.— Cap. III. El prosista. Obras creativas: I. El cuento. A) *Escaleras melografiadas*. B) *Paco Yunque*. C) *El niño del carrizo*. D) *Viaje alrededor del porvenir*. *Los dos soras*. *El vencedor*.— Cap. IV. El prosista. Obras creativas: II. La novela. A) *Fabla salvaje*. B) *Hacia el reino de los Sciris*. C) *El tungsteno*.— Cap. V. El prosista. Obras creativas: El teatro. A) *Moscú contra Moscú*. B) *Colacho hermanos*. C) *La piedra cansada*.— Cap. VI. El prosista. Prosa crítica: El ensayo. A) *Rusia en 1931. Meditaciones al pie del Krelín*. B) *Rusia ante el segundo plan quinquenal*.— Conclusión.— Bibliografía.
- CAMURATI, Mireya Beatriz. *The fable in Hispanic America*. Pittsburgh, 1970. 244 h. University of Pittsburgh. Faculty of Arts and Sciences.  
Consúltese, "Perú": hh. 94-103.
- CAROSSINO, María Esther Serra. *Búsqueda de la identidad en la expresión lírica de los países de habla española*. Albuquerque, 1971. 352 h. University of New Mexico. Department of Modern and Classical Languages.  
Consúltese. "César Vallejo: la agonía española en la búsqueda del ser": hh. [218]-245.
- EARLY, Catherine Beatriz. *The narrative of Ciro Alegría*. New York, 1972. 174 h. Rensselaer Polytechnic Institute Troy.  
*Contiene*: Foreword.— Abstract. —Introduction. —Chapter I. Formative influences.— Chapter II. *The golden serpent*.— Chapter III. *The starving dogs*.— Chapter IV. *Broad and alien is the world*.— Chapter V. The short story collection: *The duel*.— Chapter VI. Concluding remarks.— Literature cited.— Table: Short stories in *The duel*: sources.
- FRANK, Rosly M. *La visión narrativa de Mario Vargas Llosa en 'Los jefes', 'La ciudad y los perros' y 'Los cachorros'*. Iowa, 1972. 259 h. University of Iowa. Department of Spanish.

*Contiene:* Cap. I. Introducción. Notas.— Cap. II. “Los jefes”. “El desafío”. “Día domingo”. “El hermano menor”. “Un visitante”. “El abuelo”. Sumario de las *fábulas*. Investigación del *sujet*.— Cap. III. *La ciudad y los perros*. La trama. La estructura. La estrategia narrativa. Los efectos sensoriales. El plano sentimental. El tiempo. Los personajes. La ambigüedad narrativa. La libertad. La incomunicación. La metáfora. El plano mítico. Notas.— Cap. IV. *Los cachorros*. La trama. Procedimientos estilísticos. La temática. Notas.— Conclusiones.— Bibliografía básica

GARFINKEL, Lila González. *La imagen de la madre ausente en la poesía de César Vallejo*. Stanford, 1972. 157 h. Stanford University. Department of Spanish and Portuguese.

*Contiene:* Introducción.— Cap. I.— Cap. II.— Cap. III.— Cap. IV.— Conclusión.— Bibliografía.

GONZALES, Raymond Joseph. *The Latin American dictator in the novel*. Los Angeles, 1971. 414 h. University of Southern California. Faculty of the Graduate School.

Consúltese, “Chronology of the political novel in Latin American”: hh. 110-127.

HAZERA, Lydia De León. *Nacimiento, desarrollo y transformación de la novela de la Selva hispanoamericana (Estudio estilístico)*. Washington, 1971. 264 h. George Washington University. School of Arts and Sciences.

*Contiene:* I. Nacimiento de la novela de la Selva.— La emoción del paisaje, origen de la novela. *María*, momento en que nace la novela.— II. Cinco obras que señalan el derrotero de la novela de la Selva. *Cumandá*. *Green mansions*. *De Bogotá al Atlántico*. *Infierno verde*. *The sea and the jungle*.— III. Dos cuentistas de la Selva: Horacio Quiroga. Ventura García Calderón.— IV. *La vorágine*, cristalización de la novela de la Selva.— V. Cuatro obras que reflejan la influencia de *La vorágine*. *Tod*. *Canaima*. *La serpiente de oro*. *Llanura, soledad y viento*.— VI. *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, un viaje mítico a la Selva.— VII. La visión espacial-atemporal de la Selva en *La casa verde*.— VIII. Resumen y conclusión.— Bibliografía.

KLEINBERGS, Andris Edgars. *El sentido de ‘La casa verde’ de Mario Vargas Llosa*. Riverside, 1972. 253 h. University of California. Program in Spanish.

*Contiene:* Prólogo. —Introducción. Crítica sobre la obra. Valoración de la crítica. Problema presentado por la novela. Justificación de este estudio.— *Fuentes narrativas*. Estímulos personales. Organización de estos estímulos. Posibilidad de fuentes literarias.— *La novela*. Presentación de la trama (resumen). Estructura. Narrativa.— *Personajes*. Principales. Secundarios. Per-

sonaje grupo.— *El mundo novelesco*. Espacio. Tiempo. Perspectiva múltiple.— *Sentido de 'La casa verde'*. Nivel objetivo. Nivel subjetivo.— *Conclusión*. *La casa verde* y la "nueva" novela hispanoamericana. Valoración de la obra.— *Apéndices*. Nota bio-bibliográfica. Esquema de la trama (completo).— *Bibliografía*.

KOBZINA, Norma Gallins. *The didactic tradition and the conflict between art and ideology in the Latin American social protest novel*. Cornell, 1970. 281 h. Cornell University. Faculty of the Graduate School.

Consúltese sobre *El mundo es ancho y ajeno*: hh. 221-257.

NATELLA, Jr., Arthur Aristides. *The major contemporary dramatists of Peru*. Syracuse, 1970. 206 h. Syracuse University. Graduate School.

Contiene: Preface.— I. The development of peruvian drama.— II. The struggle for identity —the dramas of Sebastián Salazar Bondy.— III. The comedy of Sebastián Salazar Bondy.— IV. Enrique Solari Swayne and *Collacocha*.— V. Man's fate in the theater of Juan Ríos.— VI. Conclusion.— Bibliography.

PALMER, Judith Walker. *The influence of Manuel González Prada on modern peruvian essayists*. Florida, 1972. 273 h. University of Florida. Graduate Council.

Contiene: Chapter I. *Manuel González Prada*. His life. His thought. Criticism of Peru. Education. Religion. Criticism of Spain. Political philosophy. Philosophy: The nature of humanity. Positivism. Literature. Style. The impact.— Chapter II *José Carlos Mariátegui*: His life. A comparison of Prada's and Mariátegui's thought politics: political philosophy. Social questions: Nationalism. Education. Economics. The indian. Religion and morals. Literature. Style. A summary of Prada's influence on Mariátegui.— Chapter III. *Victor Raúl Haya de la Torre*. El hombre. His thought. Politics: Socialism. Revolution. Political philosophy. The United States and Imperialism. Spain. Philosophy. Religions and morals. Literature. Style. The tradition of González Prada.— Chapter IV. *Other essayists influenced by González Prada*. *Abraham Valdelomar*. His life and works. His thought. Valdelomar's poetic style. The influence of González Prada. *Antenor Orrego*. His thought. His style. The influence of Manuel González Prada. *César Vallejo*. His life and works. His thought. His style. González Prada's influence on Vallejo. Other writers: *Alberto Hidalgo*. *Luis Alberto Sánchez*.— *Conclusión*.— Partial list of works consulted.

REYNOLDS, Lilia Clemencia Ramírez de. *La expresión del dolor, la rebelión y la piedad en 'Poemas humanos' de César Vallejo*. Michigan, 1970. 187 h. University of Michigan.

Contiene: Introducción.— Cap. I. Datos biográficos.— Cap. II.

- Descripción general de *Poemas humanos*.— Cap. III. Tema y subtemas del presente estudio.— Cap. IV. Indicios estilísticos.— Conclusión.— Notas.— Bibliografía.
- ROBBINS, Stephanie Laird Malinoff. *'Persona' in the poetry of César Vallejo, Jorge Guillén, and Nicanor Parra*. Texas, 1970. 215 h. University of Texas at Austin. Faculty of the Graduate School.
- Consúltese, "César Vallejo": hh. 23-85.
- RODNER, Carole Jean Colteaux. *A thematic and stylistic study of the fictional works of José María Arguedas*. Minnesota, 1971. 197 h. University of Minnesota. Faculty of the Graduate School.
- Contiene: Introduction.— Chapter I. The man: his life.— Chapter II. The theme of solitude. A. *Los ríos profundos*. B. "Warma kuyay". C. *Todas las sangres*. D. "Diamantes y pedernales".— Chapter III. "Indigenismo". A. Social protest. 1. *Todas las sangres*. 2. "Agua". B. Clash of cultures. 1. *Yawar fiesta*. C. Indian life of custom. 1. Religión. 2. Death. 3. Music. 4. Sexual patterns.— Chapter IV. Style. A. Language. 1. Classification of quechua as a literary language. B. Lyricism and nature.— Chapter V. Arguedas place in Latin American literature.— Conclusion.— Bibliography.
- SANCHEZ, Saúl. *El tema de la orfandad en la poesía de César Vallejo*. Norman, 1973. 122 h. University of Oklahoma. Graduate Collage.
- Contiene: Cap. I. Introducción.— Cap. II. La orfandad vallejana y sus fases.— Cap. III. La orfandad como retorno al pasado.— Cap. IV. La orfandad como sentimiento religioso.— Cap. V. La orfandad y la condición humana.— Cap. VI. Conclusión.— Bibliografía.
- URRELLO, Antonio. *José María Arguedas: el nuevo rostro del indio*. Iowa, 1972. 252 h. University of Iowa. Department of Spanish and Portuguese.
- Contiene: Cap. I. *Antecedentes*. Indianismo. Indigenismo. Manuel González Prada y el nuevo ímpetu. José Carlos Mariátegui. Notas.— Cap. II. *José María Arguedas (1911-1969)*. Notas.— Cap. III. *La voluntad creadora y el orbe andino*. Estructura y técnica narrativa. El lenguaje. El elemento mítico poético. El niño-héroe. Separación. Iniciación. Utek'pampa o la Edad de Oro. Notas.— Cap. IV. *Los ríos profundos*. El elemento mítico-poético. El viaje al Cuzco: etapa culminante de la iniciación. Cuzco: Ombligo del mundo. Motivos de los ríos y piedras. El retorno. Técnica narrativa. El dramatismo. La protesta social.— Notas.— Cap. V. *Hacia la integración y la unidad*. Técnica narrativa. Notas.— Conclusiones.— Bibliografía general. Publicada en libro: *José María Arguedas: el nuevo rostro del indio; una estructura mítico-poética* (Lima. Librería-Editorial Juan Mejía Baca, 1971).



## EN ESTE NÚMERO

Antes de regresar a París, JULIO RAMÓN RIBEYRO dejó en Lima una copia de *Atusparia*, obra dramática en quince cuadros, para su revisión por gente de teatro amiga. Ribeyro, cuya narrativa es una de las más valiosas con que cuenta el Perú, mantuvo durante un largo tiempo el proyecto de escribir una novela sobre la rebelión de Atusparia. Todo el material reunido con ese propósito derivó finalmente en la pieza de teatro de la que ofrecemos un adelanto.

De los cinco poetas que colaboran en este número, MIRKO LAUER —actualmente en México, donde ha viajado por unos meses a conducir un trabajo de equipo en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM— es ya conocido por nuestros lectores. No en la misma medida —es probable— RAÚL DEUSTUA, escritor renuente a publicar, de tan discreto con frecuencia olvidado en los recuentos de nuestra poesía, en la que, sin embargo, su escasa obra edita merece un lugar principal. "Sueño de ciegos" es una muestra reciente de la calidad que mantiene este poeta que desde hace muchos años reside en Europa. Peruano como los dos anteriores, JOSÉ MORALES SARAVIA viene de publicar su primer libro de poemas: *Cactáceas*. Es profesor de literatura en la Universidad de San Marcos. ALBERTO PIMENTA, uno de los más notables poetas vivos de Portugal, es poco menos que desconocido en nuestro medio. *Bestiario lusitano* (Lisboa, Appia, 1980) —de donde proceden las páginas que publicamos— es su libro más reciente. JOSÉ LUIS RIVAROLA, a quien se deben las versiones castellanas y la selección de los textos de Pimenta, tiene una cátedra de literatura en la Universidad Católica del Perú. JOSÉ KOZER, cubano, vive en Nueva York desde 1960 y enseña español y literatura castellana en el Queens College. Ha publicado cuatro poemarios, uno de ellos en colaboración con Isaac Goldemberg: *De Chepén a La Habana* (Nueva York, 1973). *Jarrón de las abreviaturas*, libro al que pertenecen los poemas que damos, está, hasta el momento, inédito.

En 1975 el escritor mexicano HÉCTOR MANJARREZ estuvo en Lima y escribió el excelente ensayo "Déjame que te cuente, limeño", sobre el clima anterior al golpe de

Morales Bermúdez. Es autor de la novela *Lapsus*, del libro de cuentos *Acto propiciatorio* y del poemario *El golpe avisa*. Integra la redacción de *La mesa llena*, revista literaria de reciente aparición en México.

*The return of Eva Perón, with The killing in Trinidad* (Nueva York, 1980) de V. S. NAIPAUL, viene siendo profusamente comentado dentro y fuera de los Estados Unidos, donde el autor goza de un amplio prestigio. Ensayista y narrador nacido en Trinidad, Naipaul escribe sobre temas anglo-caribeños y de la India (de donde procede su familia) y acerca de la actualidad europea y del Tercer Mundo. "Colón y Crusoe" es parte de su libro *The overcrowded Barracoon* (Penguin, 1976).

ALFONSO CASTRILLÓN es uno de los más destacados críticos peruanos de arte. Aunque escrito en 1978, su artículo sobre Szyszlo se publica por primera vez. Estudioso del arte también, NÉSTOR GARCÍA CANCLINI (ver HH n. 1) presentó la ponencia que publicamos en el seminario sobre Nuevas Formas de Participación Social de las Artes Visuales, organizado por la UNAM. En la actualidad trabaja sobre arte popular en Patzcuaro, México.

ALBERTO ESCOBAR es autor de importantes ensayos en los campos de la lingüística y la crítica literaria. Enseña actualmente en la Universidad de Grenoble. Tanto él como el poeta y crítico francés ANDRÉ COYNÉ son especialistas en Vallejo, sobre cuya obra poética han publicado artículos y libros.

TOMÁS G. ESCAJADILLO, profesor de la Universidad de San Marcos, es un conocido estudioso de la literatura peruana, en especial de la narrativa indigenista.

Sobre MARIELLA AGOIS escribe MARIO MONTALBETTI (ver HH ns. 1 y 4): "creo que el trabajo de Agois representa una de las vías de salida del desorientado estado en el que se encuentra la más reciente producción fotográfica peruana". Agois conduce en Lima la fotogalería Secuencia.

Acerca de los demás colaboradores de este número se puede encontrar referencias en las entregas anteriores de nuestra revista.



## *Pequeñas grandes satisfacciones*

La Sala de Arte de Petroperú al igual que su Galería de Exposiciones y su sala de Conferencias brindan un servicio permanente a la comunidad.

Frecuentes presentaciones de artistas e intelectuales en charlas, conferencias, forums, exposiciones, recitales y conciertos.

Participación de sus trabajadores conformando grupos de teatro, música y folklore en renovada y continua actividad.





PRESENTA SU MARCA

***fiorimar***

SARDINAS EN SALSA DE TOMATE  
SARDINAS EN SALSA DE MOSTAZA  
SARDINAS EN ACEITE  
CABALLA EN ACEITE  
CABALLA EN AGUA Y SAL  
JUREL EN ACEITE  
JUREL EN AGUA Y SAL  
EN DIFERENTES TIPOS DE ENVASES

Lima: Av. del Ejército, No. 2032 - Lima 27 - Perú  
Telfs. 220041 - 410208 - Telex 21174 PE-FIO

Chimbote: Av. Los Pescadores 596 - Zona Industrial 27 de Octubre -  
Telfs. 325545 - 322796

# BANPECO

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

**COMERCIO  
INDUSTRIA  
CONSTRUCCION**

**Todos  
los servicios  
bancarios**

Para mayor  
comodidad  
Use nuestras  
agencias

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

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

**Sistema  
centralizado**  
CHEQUES Y ENTREGAS  
ATENDIDOS  
EN CUALQUIERA  
DE NUESTRAS  
OFICINAS.



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



*Hilanderías Santa  
Elena S.A.*

HILADOS DE ALTA  
CALIDAD  
DRALON (R)

AVENIDA HERRAMIENTAS 2141 – LIMA – CASILLA 3600  
(Cuadra 6 Nicolás Dueñas)  
Teléfono 32-6760

Nada ni nadie  
le pudo dar más  
por su dinero  
en el mercado  
de obligaciones.

**BONOS TIPO "C" DE COFIDE**  
Comprarlos a lo largo del año,  
es pagar sus impuestos  
a lo largo del año.



Bonos Tipo "C" de Cofide, cómpelos desde S/. 1.000.00 y el 35% le servirá como pago a cuenta de su impuesto a la renta. Y además, ganará el 35% de interés nominal sobre lo invertido, lo que equivale a una tasa efectiva de 53.85% de interés. Comprar Bonos Tipo "C" a lo largo del año, es pagar sus impuestos a lo largo del año. Por eso, elija una gran solución, una gran solución que se escribe con "C".



**Bonos tipo "C" de COFIDE**

**Nada ni nadie da más por su dinero.**

Información y venta: Cofide, Agentes colegiados de Bolsa y Bancos consignatarios.



FERRETERIA SANITARIOS EL PACIFICO S.A.

**FESEPSA**

**AL SERVICIO DE LA  
INDUSTRIA Y EL  
COMERCIO EN GENERAL**

Av. Elmer Faucett 390 - Callao Teléfono 51-1052

**REVISTA  
DE  
CRITICA  
LITERARIA  
LATINOAMERICANA**

**Director:**  
**Antonio Cornejo Polar**

Estudios sobre el naturalismo en Brasil y Chile; la nueva poesía uruguayana; Gallegos, Borges, Uslar Pietri, Cisneros, además de notas, bibliografía y reseñas, en el No. 11 (en circulación).

En el No. 12 (de próxima aparición). Escobar, Rama, Dorfman, Gutiérrez, Lienhard escriben sobre Arguedas, y sobre otros temas relativos al indigenismo: Lastra, Escajadillo, Vidal. Debate: R. Paoli y A. Cornejo.

**Correspondencia:** Av. Benavides  
3074. Lima, 18. Perú.



# Mutual Perú presenta:

# PRESTACUATRO 4

## el nuevo tipo de préstamo que no es para vivienda...

Prestacuatro, un nuevo concepto de préstamo que viene a revolucionar todo el sistema.

- Prestacuatro le presta hasta 4 veces la cantidad que usted tenga ahorrada.
- Prestacuatro le permite comprar lo que tanto desea.
- Prestacuatro, además, sólo le cobra el 18% de interés anual al rebatir.

Acuda a cualquiera de las 21 oficinas de Mutual Perú e infórmese. El Prestacuatro es su mejor oportunidad.



# MUTUAL PERU

la Mutual de la Gran Familia Feliz

UNMSM

# PROPUESTAS PARA EL DESARROLLO PERUANO

1980-1985

daniel m. schydlofsky  
roberto abusada  
jorge gonzales i.

Asociación de Exportadores del Perú -Adex

La Asociación de Exportadores del Perú anuncia la publicación del último volumen de la Biblioteca del Exportador, que está a la venta en las mejores librerías a un precio al alcance de todos: S/. 300.00 por ejemplar.

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



GALERIA FORUM

Av. Larco 1150 - Sótano - Miraflores

## Próximas muestras

### Sala I

- |          |                               |
|----------|-------------------------------|
| 3 Sept.  | Luz Negib: pinturas           |
| 17 Sept. | Mario Piacenza: acrílicos     |
| 1 Oct.   | Carmen Jarque: acrílicos      |
| 15 Oct.  | Eida Merel: pinturas          |
| 29 Oct.  | Benito Rosas: esculturas      |
| 12 Nov.  | Teresa Alberti: pinturas      |
| 26 Nov.  | Fernando D'Ornellas: pinturas |
| 10 Dic.  | Exposición de aniversario     |

### Sala II

- |                        |
|------------------------|
| Luz Negib: Gouaches    |
| Múltiples en bronce    |
| C. Jarque: gouaches    |
| E. Merel: pasteles     |
| Maroé Susti: pasteles  |
| T. Alberti: dibujos    |
| F. D'Ornellas: dibujos |

Todos los martes (7.30 p.m.): Actividades Culturales (entrada libre).

UNMSM

CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL DESARROLLO  
Y LA PARTICIPACION - CEDEP

UN LIBRO QUE NINGUN  
MARXISTA DEBE DEJAR DE LEER

# JOSE MARICO Y MARX Y 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.

50° ANIVERSARIO DE LA MUERTE DE  
JOSE CARLOS MARIATEGUI

# socialismo y participación

# 11

**Artículos:**

José Aricó

MARIATEGUI Y LA FORMACION DEL  
PARTIDO SOCIALISTA

Oscar Terán

LATINOAMERICA: NACIONES Y MARXISMOS

Carlos Franco

SOBRE LA IDEA DE NACION EN MARIATEGUI

Manuel Marzal

EL PROBLEMA INDIGENA EN LOMBARDO  
TOLEDANO Y MARIATEGUI

**Documentos:**

Una excepcional selección de textos sobre las relaciones entre Mariátegui y la Internacional Comunista, preparada especialmente por José Aricó.

Además otros artículos de interés

**Pedidos y Suscripciones**

6 de Agosto 425 (Jesús María)

Teléfono 234423

Apartado 1, Lima 4

Perú

Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Breña.

EN LIBRERIAS



# UN MUNDO PARA JULIUS

ALFREDO  
BRYCE  
ECHENIQUE

MOSCA AZUL EDITORES • FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR

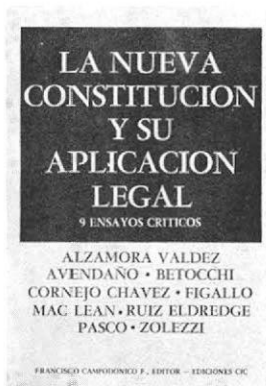
Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.

**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

Aunque nunca se ha dado una Ley del Libro que apoye y promueva la actividad editora nacional, *sí se han dado algunas leyes favorables a ella:*

**la 13978**

que liberó de derechos de importación de materiales de imprenta a las empresas editoras (5.2.1962);

**la 14920**

que excluyó al papel para libros de los gravámenes que establecía para la importación (28.2.1964);

**la 15975**

que convirtió en permanentes los estímulos de la ley 13978 y, además, liberó de impuestos a las editoriales (14.1.1966);

**la 15984**

que excluyó al papel para obras científicas, culturales y pedagógicas de todo tributo a la importación (15.9.1966);

**PERO**

torpes funcionarios del Tribunal de Aduanas interpretaron que estas leyes habían sido derogadas por la de Industrias (D-L 18350), pese al parecer contrario de las asesorías legales del Ministerio de Economía y del propio Ministerio de Industrias. Así, una Resolución de un Tribunal menor prevaleció sobre leyes dadas por el Congreso.

**ESA ABERRACION**

subsiste hasta hoy, contra la razón y el derecho  
*Más que indignados, avergonzados de que esto  
suceda en nuestro país*

**EXIGIMOS**

lo menos que puede exigirse:

**QUE EL GOBIERNO ACTUAL RESPETE  
Y HAGA RESPETAR LA LEY**

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

