

# hueso húmero

8

POR QUE NO VIVO  
EN EL PERU

Juan Acha, Alfredo Bryce,  
Sara Castro-Klarén,  
J. E. Eielson,  
Gastón Fernández,  
Carlos Meneses, Hugo Neira,  
Carlos Revilla,  
Joaquín Roca Rey

SOLOGUREN/HINOSTROZA  
IDA VITALE  
MARTOS/PIERRO  
*poesía*

A.M. CIRESE  
*sobre el concepto de  
cultura popular*

LUIS LOAYZA  
*regreso a san gabriel*

Francisco Campodónico F., Editor  
Mosca Azul Editores

UNMSM



en los últimos  
meses hemos  
publicado. . .

*Un mundo para Julius*, A. Bryce  
*El caso Banquero*, G. Thorndike  
*La ópera de los fantasmas*, J. Salazar  
*Oficio de sobreviviente*, A. Sánchez León

*Dominación y cultura*, A. Quijano  
*Una introducción a Mariátegui*, A. Quijano  
*Capitalismo y no capitalismo en el Perú*, R. Montoya

*Crisis y recuperación. La economía peruana  
de 1970 a 1980*, F. Portocarrero

*Democracia bajo presión económica. El primer  
gobierno de Belaunde*, P.P. Kuczynski

*La multitud, la ciudad y el campo en la  
historia del Perú*, J. Basadre

... y tenemos  
por salir. . .



*La izquierda peruana*, Ricardo Letts

*Andahuaylas: la lucha por la tierra*, Lino Quintanilla

*Contribución a la crítica del  
socialismo realmente existente*, Rudolf Bahro

*El Perú: nuevo retrato de un país  
adolescente*, Luis Alberto Sánchez

*Investigación participativa y praxis  
rural. Nuevos conceptos en educación*, Fals Borda y otros

y los primeros volúmenes de la Biblioteca del Pensamiento Peruano

**MOSCA AZUL EDITORES**

Conquistadores 1130, San Isidro

Tlfn. 415988



# hueso húmero

Nº 8

Enero-Marzo

1981

## SUMARIO

Gastón Fernández / <i>Relato aparente</i>	3
Rodolfo Hinostroza / <i>Nudo borromeo</i>	18
C. E. Zavaleta / <i>Dos cuentos brevísimos</i>	25
Javier Sologuren / <i>La hora</i>	28
Guillermo Niño de Guzmán / <i>Caballos de medianoche</i>	38
Ida Vitale / <i>Poemas</i>	46
A. M. Cirese / <i>Sobre el concepto de cultura popular</i>	48
Marco Martos / <i>El otro retrato</i>	64
Luis Loayza / <i>Regreso a San Gabriel</i>	66
Enrique Fierro / <i>Con los ojos cerrados</i>	80
Alfredo Bryce / <i>Un aspecto de Luis Cernuda</i>	82
Rodolfo Hinostroza / <i>Silencio: Mallarmé</i>	95
<i>Por qué no vivo en el Perú</i>	
Juan Acha	108
Alfredo Bryce	109
Sara Castro-Klarén	111
Jorge Eduardo Eielson	112
Gastón Fernández	114
Rodolfo Hinostroza	114
Carlos Meneses	116
Hugo Neira	117
Carlos Revilla	120
Joaquín Roca Rey	121
José Ignacio López Soria / <i>La ideología de la identidad nacional</i>	122
Bibliografías / <i>Poesía peruana del siglo XX (II. 1921-1930)</i> / Miguel Angel Rodríguez Rea	132
En este número	150

*Las viñetas proceden de las ilustraciones hechas por Juan Gris para la edición española de Alma América, de José Santos Chocano (Madrid, 1906).*

## 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*

ADMINISTRADOR: *Jaime Campodónico V.*

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

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

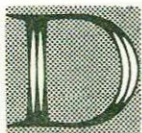
La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá correspondencia sobre ellos.

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea

US\$ 3.00, vía superficie

## RELATO APARENTE / GASTON FERNANDEZ



IBUJO 8. "El barón Karl von Grainberg dibujante es sólo Karl von Grainberg, me dice Andreas, el barón es Karl".

Andreas piensa en un instante, imposible, que le permitirá ver aparecer a alguien por alguna callejuela oscura de la ciudad, saliendo de la nada, detrás de un carboncillo. a través de la espesura despiadada de la realidad.

Casi ocultos por el sitio que ocupan sobre el papel un hombre muestra a dos mujeres la frondosidad de un árbol señalándolo con su bastón. Es sin ninguna duda el mismo patio interior de un castillo en ruinas, y la frondosidad del árbol tan espesa, que uno de los torreones es literalmente roído por el carboncillo. Las dos mujeres observan el árbol sin moverse. Los automóviles avanzan. El tráfico es impalpable a causa de la velocidad misma. Tráfico veloz, increíblemente veloz. Increíble, debido sobre todo —quizás únicamente, dice Andreas— a esos lapsos paradójicos durante los cuales, cuajados en su propio raudal, los automóviles se inmovilizan en la inmensidad. La visión roza los límites de lo imaginario, tráfico inaccesible al ser humano; tráfigo palpable sólo a causa de un reflejo que nos llega a Andreas y a mí desde el puente, muy alto, donde lo vemos, hasta nuestras conciencias —tanto más inaccesible cuanto que Andreas me ha señalado, varias veces ya, la incalculable anchura del río. la vegetación alrededor verde-roja, exuberante. nuestra infinita pequeñez, todo aquello en lo que él me asegura otra vez caber demasiado. en una ciudad en la que



ninguna antigua aparición ya es posible. Andreas me señala nuevamente el río.

Estamos totalmente sumidos en la oscuridad de la ciudad. La realidad oscila —o transcurre— porque el castillo, iluminado, permanece a nuestra izquierda, pegando su costura a la luz de un reflector. El carboncillo está inmóvil. **Andreas señala el río, el castillo está sobre el papel, Clemens von Brentano** y un carpintero no tuercen en silencio la esquina de una callejuela sucediendo, en realidad, al ruido de sus pasos —el brazo de Andreas me roza.

—La reconstitución exterior de un antiguo elemento de la ciudad es ahora imposible, me dice, como terminando una frase. Un ruido, por ejemplo, ya no es. Es más: no puede ser. Es como si lo que te representarás fallara. Sobre todo porque lo que te representas no es el resultado de un pensamiento, algo absoluto, sino su memoria; una reconstitución mental imposible. Nada consistente, nada denso, nada volumen, sólo un vaho natural. Si piensas sólo un poco verás”, luego Andreas perdió su mirada en el río diciendo que la tortura tenía todos los privilegios, incluso el de la reconstitución, pero no tenía memoria. “La tortura no tiene tiempo”.

DIBUJO 11. La llama del encendedor de Andreas me cierra los ojos, el brazo de Andreas se recoge. Los muros del patio de Karl pululan de escombros (una pareja se abre paso. La minucia de Karl es impresionante: la pareja se abre paso efectivamente y logra llegar frente al muro mayor, cuyo trazo es tan perfecto que los bloques de piedra, progresivamente realizados por el carboncillo, se confunden con la realidad. Andreas y yo caminamos por las mismas calles —la aparición de Clemens von Brentano se borró por sí sola o Andreas me prendió el cigarrillo hablándome, su brazo se recogió por la pasarela del puente. Andreas estaba todavía acodado sobre ella. El paisaje se endureció en plena realidad.

UNMSM

Andreas me miró como un perro con el rabo entre las piernas. "Brentano", decía despacio. "Karl".

—Karl. "Karl", mirándome como embobado, luchando por reducir la calidad del barón dibujante a su solo nombre, y luego ese nombre al sonido a fin de ver si, pronunciado una y otra vez, éste lograba también hacer desaparecer su significación.

—"Karl", dijo; repitió. Andreas guardó el encendedor. Las calles de la ciudad se superpusieron a las mismas, exactas, recorridas antiguamente por Clemens von Brentano, formando la misma imagen. Para Andreas, la realidad no fue un palimpsesto, lo que hubiera sido incluso agradable, sino la imagen misma de lo que ya no existía siendo lo mismo; o para decirlo apropiadamente, un palimpsesto al revés: la profundidad ocultando a la superficie; el pasado royendo la actualidad; la muerte superponiéndose a la vida, que se puso paradójicamente a morir, con Andreas y yo adentro. Mirado así, el río también fue también sinónimo de profundidad: profundidad chata, estática, evidente. Ancha conmemoración de lo que quedó a la vista de lo único que se podía contemplar en un río si uno se esforzaba en mantener la vista fija en un solo punto, es decir la ley de la inmovilidad; del cadáver plano, repetido. Profundidad a la larga eminentemente superficial —como cuando se dice que todos los cuerpos flotan.

Así superpuestas a las de Clemens von Brentano las calles que recorrimos resultaron también de ese fulgor minúsculo (de un pensamiento artificial: la memoria terrible de Andreas. Cuando éste me dijo "Beatriz es un pasaje", él me señaló el río. Reflejo inconciente o no, el hecho fue que Andreas hizo ese gesto aturdido con la mano, casi informe, de aquel que parece pensar demasiado en lo que dice pero que pide a gritos un interlocutor, aterrado por lo que acaba de descubrir, que el menor pensamiento es una memoria, que la realidad es una sola continua aberración, que el amor es un propio conducto y que sólo la tortura tiene el privilegio de la reconstitución del pasado, pero no tiene memoria, ni tiempo. Andreas comenzó un ligero movimiento hacia atrás).

—Lo que es importante, es que el pasaje en cuestión es mío, dijo, luego Brentano desapareció en su memoria. Karl insistió: la realidad era inmensa y la minucia tal que



la obsesión de Andreas no fue sino el resultado de la realidad. Clemens von Brentano había pasado rápidamente por su rostro impregnándose en él, sólo para borrarse automáticamente. Andreas sacó la vista del río, se enderezó, se incorporó. Su expresión trajo en aquel momento toda la exaltación del viajero, de un recién llegado, o de un desconocido que hace todas las preguntas posibles mirándome como si verdaderamente Andreas hubiera venido de lejos. (Y si ahora digo viajero, o tildo la expresión alucinada de Andreas de inocencia, es porque coloco a Andreas en la órbita misma de sus ojos trayéndome desde lejos una mueca de pavor, que me dejó en silencio, y me dio la falsa impresión de dominar toda la ciudad desde el puente. Andreas acarició apenas el mentón de Beatriz con el dorso de la mano, tanteando una realidad, pero todo su cuerpo se abalanzó sobre ella asiendo violentamente los pechos y las nalgas y aferrándose desesperadamente a otra especie de esfera hasta que el cuerpo de Beatriz se deslizó hacia atrás. Andreas estaba completamente ausente.

DIBUJO 18. Nos separamos para evitar un montículo de basura que quedó en medio, pasando al lado de inexplicables bustos romanos.

Barracks AZ BILL. 32 D. Cuartel General. AAM. Del fondo del torreón salió una pareja. Karl había hecho una ampliación. Un verdadero torreón. Andreas y yo caminamos todavía un rato hasta la plaza principal: una fanfarria municipal, una muchedumbre dispersa en el orificio de la plaza mayor. De una ojeada Andreas captó lo esencial: la noche. Luego aparecieron las fachadas de las casas del renacimiento, los ángulos, el cuadrilátero de la plaza se hizo con relativa facilidad: humo de viandas, ajeteo de kioskos, humareda de alientos, espaldas curvadas hacia adelante. El frío. Una niña estaba mirándonos. La plaza se animó.

—Lo que me queda por decir, al final, dijo Andreas, es que el pasaje de Beatriz es mío. Es importante... Estoy solamente pensando en que es lo último que me queda por decir, que el pasaje de Beatriz es mío". La ampliación de Karl estaba delante de nuestros ojos. Un magnífico torreón de piedra por encima de las fachadas, más allá. Alguien...  
...plasticada en el kiosco princi-



pal, donde se vendía vino caliente, su brazo se adelantó, retrocedió, Andreas miró en torno despacio, rápidamente. El mundo estaba lleno de símbolos. De vestidos. De emblemas. La niña estaba desapareciendo con sus piernas por una callejuela. La ampliación de Karl nos llegó a través de algo insignificante: el polvo del carboncillo nos dejó ver incluso un brillo opaco en la superficie del papel mirado en oblicua que no modificó en lo más mínimo la estructura del torreón. Es más: Andreas miró el torreón, donde todo estaba en silencio: la luz del reflector municipal incrustó al torreón en su sitio. Fue inevitable. Andreas me miró. En la plaza la fanfarria se materializó tanto como el frío, intenso, cual si la humanidad en aquel orificio lo hubiera decidido así (pero no. La gente echó aliento por la boca, charló varias veces, se distribuyó perfectamente durante esos minutos de un lado a otro del orificio central de la ciudad.

¿Adónde? ¿Y adónde *es*? y *quién*, realmente, en ese hueco núcleo de la ciudad? ¿De qué ciudad? (Y de-qué-modo. Con qué consistencia. Sobre todo: adónde, si cada quien tenía su respectivo punto de vista y se desplazaba sin término intercambiando sitios. La plaza con qué consistencia. Quién, en ella, con qué intenciones. Con qué manos en las manos, para verdaderamente tomar el mundo si un extraño tuviera de pronto la idea extravagante o escandalosa de decirle agárrelo. Señor, agárrelo... Y fuera de la plaza, más allá de las fachadas, cual una consecuencia viciosa, lo que Andreas temía sobre todas las cosas: otras plazas, otras ciudades: la contingencia. La simultaneidad. Ciudades inexistentes, en un magnífico y absurdo paralelismo exterior, sin ningún absoluto. La plaza, cuántas veces. Una inimaginable, improbable, cierta, y angustiada repetición. Un tiempo infinito, silencioso, a partir del movimiento de una plaza. La unicidad de la plaza estaba rompiéndose en mil pedazos. La realidad pasó por la memoria de Andreas. Andreas me hizo un gesto nervioso, hubo un extraordinario barullo exterior, viniendo de atrás de las fachadas, mucho más allá del torreón de Karl pero que rebotó claramente en medio de la fanfarria hasta que pareció desvanecerse. Nos preguntamos de dónde podía venir. ¿De dónde? La niña estaba mirándonos, con sus piernas. Andreas escuchó nítidamente el grito prolongado, hercúleo, de una estrecha sala de tortura.

Sala de fiesta. Snack donde se come mirando la fachada incomprensible de una iglesia barroca. Tiempo atrás el snack había sido salón. Por la ventana Andreas miró una iglesia barroca incomprensible. Su memoria se detuvo en el ancho espacio del snack, entre emblemas y muebles de estilo, candelabros, minuetos, lenguajes, aplicaciones de estuco.

DIBUJO 21. El snack estaba soberbiamente situado en el piso superior, dando frente a esa iglesia reflejada. ¿Qué iglesia? Andreas me prendió el cigarrillo. Karl había cabalmente reproducido el río, visto desde el torreón donde estamos; yo me acerqué a los bordes del muñón, reproducidos al milímetro exacto, desde donde podía observarse la amplitud del río; Andreas y yo estábamos en silencio, con la posibilidad de palpar toda la solidez de la realidad. La iglesia, sin embargo, estaba allí. Karl había sido suficientemente precavido como para dejar en su superficie, cual una jerga obscena e irresponsable putti, guirlandas, delfines, arabescos detrás de una ventana. Las aplicaciones de estuco del snack, pensándolo bien, podían todavía desprenderse, romperse en cristales sobre nuestras cabezas, encontrar entre los escombros restos de ventanas barrocas, arquimesas, chorreras, pedazos de río. Andreas me estaba apretando violentamente la mano. La niña no estaba allí.

Cuando pienso que la circunspecta agitación del snack se había reducido para Andreas a algunos cuantos objetos desmesurados: las aplicaciones de estuco encima de nuestras cabezas, una iglesia barroca y la inmensidad del espacio de un salón de baile que ya no era, exactamente en el mismo sitio, me parece comprender que el dolor que me pasó Andreas al mirarme de ese modo me transmitió algo mucho más grave: cómo el pasado del compañero que él tenía al alcance de su mano era también invisible. Y si yo, en buena cuenta, estaba allí. Hubo una inconcebible disociación. Clemens von Brentano desapareció por un callejón. Desde el torreón las casas que bordeaban el río se destacaban correctamente unas de otras, perfectamente adaptadas —hechas— al espacio exterior. La reproducción de



Karl permitía todas las reconstituciones posibles mas la realidad, perfecta, se sustrajo otra vez. La disociación también fue manifiesta alrededor del Barracks AZ BILL y del Cuartel general, los transeúntes no miraban, a fin de aprehenderlos en su verdadera significación, o de destruirlos, los bustos romanos expuestos sobre zócalos ni parecieron percatarse, en la plaza, de que el aliento de sus bocas escondía durante algunos segundos las mismas fachadas del renacimiento: los lectores en los kioscos de libros y revistas no leyeron tampoco las verdaderas páginas. "Señor, agárrelo"... Y como una profecía salida del vientre mismo del snack sobrecargado de escaarpines, de candelabros, de faldones y otros murmullos los dirigentes de la ciudad no se conformarían tampoco a lo que Andreas me lanzó de pronto "pueblo", gritándome. Como si no hubiera habido nunca bustos romanos en las calles o verdades absolutas para proclamar o pueblo, lo que hubiese sido perfectamente normal si nada de todo aquello se hubiese puesto a continuar.

—¡Qué mierda hacen bustos romanos aquí!

En la memoria de Andreas la disociación se estableció para siempre con la misma impasible inmoralidad. La simultaneidad se empecinó en resonar, en agregarse, el eco se dilató en sus oídos al punto de que en todas las plazas Andreas escuchó el mismo alarido hercúleo (pero allá no hubo ninguna disociación. El barullo que Andreas acababa de escuchar en la plaza pareció unísono, tanto más cuanto que el grito de todos esos Hércules como Andreas, o Ingmar, se reprodujo al mismo tiempo en todos los rincones de la ciudad a favor de altoparlantes de alta fidelidad. recorriendo las callejuelas, atravesando prestamente cloacas, badenes. filtrándose incluso por arterias, tuberías, fisuras puertas y ventanas alimentando a los escuchas, hasta que también el silencio llegó).

Andreas imaginó algo insólito: Beatriz pasando por la plaza delante de él, y desapareciendo por el otro extremo. No fue necesario, además, que la humareda del tumulto la ocultara o la confundiera con los otros en ese frío: Beatriz pasó como un espectro. Completamente lejos de Andreas,



sin prisa, tan luminosamente lenta en ese transcurso interminable que Andreas pudo descomponer sus pasos, ver a Beatriz pasar por trozos, dejar detrás de ella miembros extraños como si Andreas hubiese querido ver en cada uno de ellos la certidumbre de Beatriz —o recomponer un (imposible) pasaje.

DIBUJO 36. Andreas atravesó rápido la plaza, la cabeza gacha; detrás de él quedó la cárcel como una mole. Estaba todavía allí cuando Andreas, más adelante, volteó para acordarse, para saber. Beatriz ya no estaba tampoco allí, ni Carlos, ni Ingmar. El aire que se respira otra vez es casi una agonía cuando está desprovisto de sistema electrónico: la celda de Andreas fue una máquina perfeccionada. Al frente, separada sólo por el corredor central, tomó sitio la celda de Beatriz. Otras celdas se distribuyeron a lo largo y ancho del sétimo piso. La de Carlos, la de Ingmar, la de Javier, la de Enrique. La celda contigua a la de Andreas estaba vacía; en la suya la ciudad se adivinaba a través de un simple ojo de buey. Andreas y yo observamos mucho tiempo, mucho tiempo el dibujo de Karl. No es que hubiera habido semejanza. No; pero los bordes del muñón del torreón de Karl, desde donde observamos la amplitud sofocante —angustiosa, del río, están tan bien delineados, que el torreón parece una ruina; y debemos mirar la ampliación de Karl para saber. El corredor central estaba iluminado permanentemente por un potente reflector manipulado electrónicamente como un faro pirata. Cada vez que Andreas salió de su celda la intensa claridad del corredor, aun de día, le recordó la realidad del corredor. Faro y ojo al mismo tiempo, distribuido en todos los lugares estratégicos de la cárcel simultáneo al ojo blanduzco de los carceleros que no les quitaron jamás el ojo de encima. Así fue de todo su cuerpo controlado y grabado por la arquitectura mental de la cárcel, al punto de que cuando el cuerpo de Andreas era dos —esporádicamente al lado de Beatriz, de Ingmar, de Carlos— la máquina se percataba del enrarecimiento del aire. Cada gesto fue captado y archivado por un faro de control total al que ningún signo de vida escapó.

Una maqueta que reproducía el piso de Andreas, desprovisto de techo, mostraba a los detenidos la indecencia de

su propio espacio, la celda de Beatriz, la de Ingmar, la de Carlos; la de Enrique, la de Javier, la galería para un paseo diario, los faros piratas, la distribución de recorridos, el laberinto de formas, la ubicación exacta de cada objeto. La ejecución del futuro. Sólo faltaban ellos en esa diabólica reducción de la realidad, pero para eso ellos estaban allí, no tenían sino que pensar. Andreas no tenía sino que ocuparse en sí mismo. Parado delante del ojo de buey (sin distinguir la ciudad, sin vida casi, exaltado por la sola percepción física del mundo y la realidad de su propia mirada, Andreas miró el río, se detuvo en sí mismo, pensó en Beatriz, recordó la perfecta distribución del laberinto convirtiéndose en uno de los recovecos del tiempo. La plaza explotó. Una pareja señaló el río. Andreas dirigió su mirada a cada una de las cuatro esquinas de la plaza, a partir de las cuales el tiempo tomaba lugar: la aparición súbita de Clemens von Brentano; la noche del renacimiento pesando toneladas de oscuridad; una mujer antigua recostándose en la pared de Andreas, las campanas de la iglesia barroca llamando a vísperas. La niña se paseaba por la plaza, pasó delante del sex-shop. Dos mujeres estaban de pie en un espacio minúsculo, el único libre en medio de los escombros del patio de Karl. Delante de ellas el muro mostraba alineadas cuatro ventanas, sin postigos. Sus vanos daban al vacío. Ventanas de una fineza milagrosa: el carboncillo las había plasmado. Karl había dibujado hasta la textura de la piedra, los bordes, las molduras, las articulaciones, el peso. La perfección del acabado dando cara al vacío; el modelo, la abstracción. Lo inexistente. Detrás de las dos mujeres, dos mujeres se acercaban para ocupar el sitio de las primeras. Me sorprendí mirando el dibujo. Andreas no estaba a mi lado. La serenidad que parecía propagarse en la plaza pasó delante de Andreas. La quietud que pareció desnudarse y exhibirse frente a él, paralizado en presencia del espectáculo de una comunidad completamente extranjera a la realidad, atravesó la plaza bamboleándose. Andreas estaba parado inmóvil, casi erguido. sus ojos se nublaron. Yo me acerqué. En verdad en la plaza la gente hablaba lenguas incomprensibles, varias, al menos, que muchos no entendían. Ni Andreas ni yo, en todo caso. Una barbarie singular. Andreas miró a la niña. Sus piernas eran las de Beatriz. Sus caderas eran las de Beatriz. Una cabellera indolente. Manos



expertas en conocer las cosas, en definir las. Piel adecuada con toda seguridad al tacto. Boca de animal. La niña tenía la boca entreabierta. Su finalidad no parecía específica. Beatriz era una anarquista. Karl había retocado cada uno de los ínfimos elementos de las ventanas con un escrúpulo tal —detalles, sombras, o accidentes— que era posible pensar en una ventana perfecta reforzada por otra más perfecta aún, en un esfuerzo —calmado, sin embargo— de Karl por asegurar la fidelidad de un hecho.

Andreas abrió bien los ojos. La plaza estaba allí. El estaba allí. La noche fue tangible. Incontestable. Su miembro se llenó del sexo de Beatriz, recordó una pulsión alejada, una encajada difusa. Una especie de proyección que lo impresionó como una prensa; luego no hubo nada.

La plaza transcurrió todo el tiempo en que Andreas y yo nos mantuvimos en su seno —por así decir. En el vientre de una realidad incompleta, y que parecía durar. incompleta no por inacabada sino por haber sido al contrario demasiado terminada; retocada, trabajada al máximo de ella misma y en la cual cada fragmento adquirió vida propia, y autónoma. Fue curioso: Andreas tuvo fielmente la impresión —paradójica, y tanto más probante— de que la realidad fue ese acabado in finito: la niña evolucionó como un fragmento de la plaza, y ésta no pareció justificarse sino como un fragmento de la comunidad. Andreas se tocó. Recordó el rostro mutilado —muerto— de Ingmar. Sin cara, sin morfología exterior en medio de esa multitud de pedazos tan bien calcados de realidad, la tortura permanecía en silencio —fugitiva. Inalcanzable; completamente desconocida. Sin sitio. Los puercos de la cárcel habían comido los restos y hecho desaparecer las huellas. “Así será mejor para los cuerpos políticos, para la niña para Karl”, dijo Andreas quien me preguntó, en silencio: quién se superpondrá a nosotros al día siguiente. Cómo podremos mirar (el carboncillo no tenía substancia y era perfecto) cómo agarrar (con sólo estirar la mano) las fachadas de las casas a lo largo del río, tan sólidas. Andreas vio sorprendido la luna a través del ojo de buey.

DIBUJO 51. Andreas vio aferrado a su cama la luna ocupar exactamente la circunferencia del ojo de buey. (La úl-



tima carta de Beatriz: “siento la médula espinal llegarme al cerebro a punta de compresión. Siento el alma salirse meada por el cuerpo Andreas, la imposibilidad atroz de articular una sola palabra, de comprenderle el sentido, a punta de compresión” pasó. Andreas trató de mirar el fondo del río. Sólo vio un punto fijo y una superficie definitivamente chata: de dónde le venía a Andreas el deseo de muerte. Dónde la sombra del sabor anarquista de su propia madre. Dónde exactamente la sombra de los combates anarquistas de su propia madre, el sabor visceral del internado de su adolescencia, calor alucinante sin embargo, específico, carceral y viril. Un deseo loco de retorno. Dónde esa coherencia mortal. La suma de todos sus compañeros de cárcel no alcanzaba a totalizar ni a explicar a pesar de los esfuerzos de Andreas la milésima parte de su soledad —aun ne medio de una plaza pública. Andreas —repitió— había nacido de esa sombra, y su memoria se anclaría durante muchísimo tiempo en el deseo de que no lo despojara de la sombra de donde provenía. Pero allá había la sombra del vientre de los puercos políticos. Obsesión, quizá, la realidad en la plaza se estaba llenando de máscaras, de sonidos. Alguien al lado hablaba en lengua extranjera; la expresión resonó hueca como un vocablo sin relación; un coágulo sonoro, de trayectoria vertical. Más allá de las fachadas del renacimiento otras plazas eran reproducidas. casi, hubiéramos dicho, por sí solas. Nada, en verdad, se movió. En la simultaneidad, incomprensible para Andreas, de la ciudad; en su falta de diferencia y en la completa indiferencia de la plaza se puso a reinar el prodigio de la muerte. “Sentir moverse tus células Andreas, despertarte en tu celda y abrir los ojos; imposible saber si tiembles de frío o de fiebre, si eres, si estás. Imposibilidad total de recordar”. Andreas no pensó en Beatriz. O si pensó, se sintió llevar a cabo el mecanismo de no saber realmente— llorar fue el ápice de esa ignorancia. La luna estaba en el lugar exacto ocupado antes por el ojo de buey; Andreas miró precipitadamente la puerta de su celda; luego la luna, que infló el cuarto. Sus ojos se dieron, estupefactos, con una superficie únicamente blanquecina sin cualidad, sin contexto; sin materia, sin atributos; sin definición, que lo estaba desplazando brutalmente de su celda. Eran acaso alguna superficie —? Andreas se sujetó de los barrotes de la cama, se

levantó. La sensación de su cuerpo no fue artificial — alejada. Su cuerpo estaba recibiendo de lleno un movimiento o una acción, un gesto como el de quien toma una manija para abrir una puerta. Andreas sintió el piso ancharse, en todo su cuerpo establecerse una relación, de él a algo. El dolor fue esa relación. La libertad había gritado Beatriz, era desfigurar a los otros para siempre, lo que era cierto, pero la libertad era imperfecta. Simplemente: la incoherencia existente entre una realidad y su metáfora, la aberración, delirante, de tener siempre que nombrar una realidad para comprenderla fue paralela al dolor de no sentirse solo en una celda, puesto que la imperfección más grande fue en adelante la de no poder jamás conocer el dolor ajeno. El gesto de Andreas había sido ese. Los puercos estaban vestidos. Andreas no pensó en Beatriz.

La luna desapareció, los puercos bailaron.

La luna ya no estaba allí.

¡Ingmar!

Había muchedumbres girando en torno a plazas cuadriláteros dameros.

El silencio estuvo a punto de estallar. Hubo un momento impresionante porque la celda se había alterado agudizando el espacio, cuando el silencio del piso entero cobró vida. Andreas seguía allí. La comunicación con los otros se hizo como las corrientes, pasando de cuerpo a cuerpo; a pesar de ello no fue el cuerpo de Andreas quien se acordó de los compañeros de cárcel. Fue otra cosa. Una champa de plomo alrededor presionando el cerebro y aislando la cárcel, el piso, la maqueta, la celda y la memoria de Andreas pensando abotagado en Beatriz, en Ingmar (todos dor-

mían además; pero fue con toda seguridad aquella alternativa del silencio que provocó la impresión de un universo suspenso en el centro mismo del silencio que se abatió sobre la cárcel: todos dormían respirando. Para Andreas la revelación fue casi trágica porque el universo se suspendió de ese ritmo tan familiar y arbitrario de la respiración; de las posturas acostadas y diferentes de Beatriz, de Ingmar, de los otros, sobre todo de sus posturas acostadas en la noche; sobre todo en la noche, en un inclemente derroche de libertad (y la soledad hizo más intenso el espacio exterior, Andreas supo otra vez, que aquel derroche adoptaría las posturas que quisiese guiado incluso por el dolor, aun insensible).

La niña nos miró. Andreas prendió con dificultad un cigarrillo al cruzarnos con ella, recordó la profunda impresión que le causó ver el anarquismo de su madre impregnándose en las paredes de su celda igual a una copia. Se levantó. Su escándalo no se dirigió a su madre ni a la estúpida herencia de un gesto. Había una inteligencia superior capaz de abofetear a Ingmar con un guante idóneo, despellejado previamente: la propia piel de la mano derecha de Ingmar. Había la herencia del puerco, la caricia de un cuerpo político.

DIBUJO 70. Un hombre camina sobre el muro. Bastón, sombrero, abrigo, zapatos de charol, mano izquierda en el bolsillo del abrigo. Si avanza se caerá al llegar al límite del muro. Caerá sobre los escombros, sobre ortigas y sobre pedazos de ánfora. Un hombre de perfil camina hacia un muro ciego. Bastón, sombrero, abrigo, zapatos de charol bajo un reloj solar. Andreas me señala el gran dibujo de Karl. Palmas; escudos; leones; armas; acantos; tríglifos; cariátides; gallones; franjas; conchas; paños; músculos; florones; molduras; zócalos; peras; mascarones; antebrazos; guirnaldas; ovos; volutas; surrealismo; locura. Sinrazón. Quizás, en última instancia, esa siniestra maravilla bajo forma de escombros en forma de decoración. La niña pasaba al lado de las inmundicias de la plaza, puso una moneda, en el recipiente del órgano de Barbaria. La sirena de la policía se escuchó en las cercanías, se quedó en medio. El anarquismo era abierto. Ineficaz, ruidoso, inerte porque im-



posibilitado de seducir, la tortura al contrario era cerrada, eficaz, silenciosa. Vívida. Comunicativa. Andreas no se movió. La niña estaba tomando otra dirección. El cuerpo de Beatriz lo angustió. En medio de la plaza, que en buena cuenta no cesaba de agitarse, Andreas tuvo miedo de pensar que el cuerpo de Beatriz lo ahogó porque era precario: que la inmortalidad no era un problema. De decir: no hay sino la muerte, no es que la muerte es la única que gana; es que nadie pierde: no hay *sino* la muerte. Andreas estaba mirando el torreón. No ha pasado nada. Clemens von Brentano miraba detenidamente el busto de Cicerón. Ingmar había sido obligado a rasgar su guitarra con esa piel; luego le cortaron los dedos, uno a uno. La niña pidió algo al organista. (Andreas seguía mirando fijamente el torreón de Karl — para ello no hizo ningún esfuerzo; Andreas miró el espectáculo: de cerca, o frente a frente, el cuerpo de Beatriz le parecería perfectamente conocido; su presencia una conformidad —acuerdo, armonía, concordancia. Algo “conforme”. Una suerte de fidelidad a la existencia de Andreas: mirada de lejos, apenas a una distancia prudencial, la misma Beatriz se transformaría en mujer, una solitaria bellísima en un café; una imagen imperecedera e inexistente —una desconocida con senos, historia, posibilidad. La imagen misma pura y simple del deseo. ¿De quién?

Reproducirla lo mejor posible. Hacer como si no la hubiese olvidado. No pensar en ella. Retener sus formas, sus facciones, su morfología interior. Retener las formas de Ingmar. Nada debajo de la nariz y encima de las comisuras. Nada en la boca abierta —ni siquiera así la boca pareció figurar un velo negro; sin mejillas, sin cara— los dedos y las orejas ya habían sido arrojadas a los puercos. Era curioso: los ojos y la piel de Ingmar sin color, la plaza empecinándose en su cuadrilátero, en sus fachadas, en sus copias universales: la tortura insistiendo en ausentarse cínicamente de los límites, de las huellas — “La tortura no tiene forma, me lanzó Andreas. Comida en las pocilgas pasa por encima de las fachadas como una constelación”. El tráxico mirado desde el puente no es tampoco capaz de rozarla. No es que él sea demasiado veloz. Es que no hay distancia. Qué pasa. Nadie ha dicho quitarle la superficie a los dibujos de Karl y qué realidad quedará; Andreas cre-

yó quedarse acodado sobre el puente delante de un reflejo, o delante de sus propias postrimerías, o peor que eso, delante quizá de una expresión particular remedando a un sabio, no hablando a la multitud en las plazas para hacer obra útil sino sólo para hacer oír lo que resonaba adentro de él. Lo único que pudo articular en ese momento fue lo que dijo acerca de Beatriz: estoy pensando en que es lo último que me queda por decir, que el pasaje de Beatriz es mío. Es importante. Clemens von Brentano reapareció escurriéndose por alguna falla de la realidad. El surrealismo sí tiene forma, dijo Andreas en un último espasmo. Su celda estaba llena. El silencio —sobre todo— se mantenía de la maqueta al edificio entero gracias a la misma constante manipulación electrónica: el silencio hacía rondas. Andreas miró la plaza, memorizó el día de ayer, me vio fumando el cigarrillo, me miró. La niña no estaba allí; ni Clemens von Brentano; Ingmar tampoco. El sexo podrido de Beatriz olía todavía a brea caliente y a vidrio molido, a esperma de puerco, y las ampliaciones verídicas de Karl manipulaban todo el espacio de la ciudad: los escombros probaban, y viceversa. La brea olía a brea, Beatriz había sido torturada con cuerpo médico. con música. con placer. Una maqueta del placer hubiera sido muy capaz de reproducir los labios de los puercos escarbando en el sexo de Beatriz, la tortura, sincopándose en el infinito y en el infinito del sexo, reconstituiría fácilmente esa novedad. Nadie se movió en la plaza, nadie hizo un gesto o, más bien, la plaza no se movió. La gente intercambiaba lugares y fue como la simple inexistencia del tiempo —el silencio obsesivo, rítmico, computado e insostenible de la tortura cual una comunicación regular.

Había el río, y la necesidad natural e imperiosa de borrar las huellas. Los cadáveres que flotaban en la oscuridad del día confundían sus formas con las inmundicias de ambas orillas. Era un mimetismo, se decretó ley. ~

Namur, primavera-invierno 79

M. Yourcenar  
S. Kierkegaard  
P. Goldman  
U. Meinhof

UNMSM

# NUDO BORRROMEO / RODOLFO HINOSTROZA

*Un hombre vaga durante numerosos años fuera de  
su patria, estrechamente vigilado por Poseidón, y solo.*

ARISTÓTELES

Y ahora remontas rue Vavin subiendo a Montparnasse  
Hay un río que duerme otro que murmura  
Aquí Clayton hablaba de Soutine  
Los dorados temblores de Diana en el patio interior  
El cuerpo multiplicado en millares de copias  
Y un presagio de tormenta en la escalera  
Menos grave que en los años siguientes  
Y ahora todo resbala hacia Lo Real  
Había sido algo menos que una presencia  
Definida con tenacidad  
Al alba con las últimas luces de la fiesta  
La materia de los dioses extraviada en un recuento  
precipitado  
De tantos viajes tantos libros tantas mujeres  
La sombra helada de un libro que te accecha  
Mientras haces el amor en el bisel del espejo  
Las claves sumergidas en un catálogo de signos  
Te requiere por una vibración de encajes y deseos  
Como el vaho sobre el cristal del automóvil  
Londres un taxi palpitante a la puerta  
Una confidencia cubierta por el timbre del teléfono  
Forma insuficientemente percibida  
A través de las celosías de la casa  
Lo Gris duerme su rapacidad vela  
Modo infinito en infinita parodia











El Amor y La Paz

California Dream

Un sueño en jeans T-shirt

Playas tornasoladas soles anaranjados (Wesselmann)

La sombra de viejos automóviles traqueteando

Hacia un presente perpetuo

Une Ile entre le Ciel et l'Eau

O un lago azul e inmenso

El ágape que cura las heridas

Y el perezoso sol calentando mi cuerpo que no tiene

Orgullo ni deseo

Un paquete de vidas reventadas por presencia de Lo  
Eterno

El Big-Bang repercute sus últimos ecos

Y la gente deriva hacia todos los suburbios del planeta

Vagando meditando gozando predicando

Rompiendo el delicado equilibrio entre Idea y Deseo

Un último sobresalto de Occidente

Antes del encadenamiento de las guerras

Las heladas estrellas se agrupan del lado de La Osa

Ella ha desaparecido

(Quién es Ella dónde está Ella)

No confundas tu soledad y la suya

Cuando tires las tres monedas por seis veces

SUNG

Esta línea muestra al sujeto vacilante frente a la disputa

Vuelve al estudio de los dictados celestes

Abate sus deseos agresivos

Reposa en la firmeza y corrección

Habrá buena fortuna

Abate tus deseos abátelos te digo

Así podrás acceder a la contemplación

Y el mundo rodará sin ti

Por una vez

Y verás gotear las estaciones

En un cielo Ile-de-France

Tendido en un camastro fascinado

Por una constelación de manchas de humedad

Las nubes dibujan carneros castillos

Una majada de fantasmas desciende el Huascarán

Trisca en torno de un ojo de agua

Pisoteando el diván del analista

Repita eso

(Eso?)

La memoria se posa sobre un campo de trigo

Y los caballos trotan en torno de la era

Encerrados en un domo dorado

Tu padre bebe chicha de jora

Y tú aloja fresca

Y más tarde la luna rondará sobre la Casa-Hacienda

Polvo de leche luz

Tus sábanas se prolongan en nevados

Repita eso

El poema graffiti sobre un largo monólogo

El tema del baúl el tema del poeta atormentado

Por la Sombra del Padre

Un calembour dudoso colgando de la manga

(Nunca tocará fondo porque es forma)

La hora de las visiones ha pasado

Quién sabe lo que sabe quien no sabe

Hay una teoría de círculos concéntricos

Puesta para evitar un encuentro frontal

Que ya tuvo lugar

Que apareció como un azahar en el verano

Calmando mis sentidos crispados en la espera

En el sous-bois las armas

Esparciendo un sonido metálico en el aire

transparente

Lustros

Y a la mañana siguiente un trapecio de niebla

Sube al Medio del Cielo

El halcón malherido voltijea sobre el techo del mundo

Suspendido del verbo

Que se balancea como un fruto

Demorando en caer

Y te consumes fuera de la palabra

Que tal vez se alimenta a sí misma

En inflorescencia perpetua

Y así entorpeces la demostración

Empantanado en una noche sin fin

O detenido en un mediodía perfecto

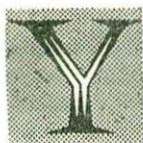
Un bocado de viento en las colinas

Una ventana abierta en la plaza del pueblo  
Que designa un imposible deseo  
Y el tiempo el viento amargo  
Huye entre tu camisa  
Como un recuerdo agudo y olvidado  
Así un día en el embarcadero de Santiago Atitlán  
O cierta vez en Uxmal  
Indescifrable tu memoria en ruinas  
Fuera de tema borracho como un Lord  
Contiguo a una galaxia burlona y superior  
Más ebria que la noche bamboleante  
Ceñida a tu cintura hincándote las uñas  
Mientras circulan retazos de ciudades  
Ramalazos de luces en el puerto  
El esplendor vacante de tu cuerpo  
Animal expulsado de la música  
Más acá del Edén donde no hay luz ni noche  
Sino incredulidad de cada gesto  
Como quien sobrevive sin saberlo  
Y hay un valle que cierra el horizonte  
Un río que la brisa acerca  
Y una mujer desnuda en la terraza  
Tomando sol  
Nada es real salvo Lo Real  
Desdeñoso irascible parpadeante y sumiso  
Eternamente anclado  
Plantado frente al río que murmura  
Que tu vida se despliega y se agota  
En la incesante perfección de su diferencia  
A causa de Entropía  
Obedecida y pronto contradicha  
Por una dimensión confusa y vegetal  
Y el azar te convoca para jugar un rol de figurante  
En el chalet de abajo  
Y en un delirio de provisiones y de ropa limpia  
Olorosa a lavanda  
Viajas en tus palabras  
Y tus palabras viajan.



# DOS CUENTOS BREVISIMOS / C. E. ZAVALETA

## EL NIÑO QUE ESCRIBIA CARTAS AJENAS



O solía escribir y firmar cartas en nombre de algunos indios que venían a la estafeta de Caraz, apenas el postillón llegara con el correo y esperara un plazo para marcharse con la nueva valija.

Me pedían que la carta preguntara directamente alguna cosa, o que averiguara algo sin notarse, o que fuera una queja, una invitación, una advertencia, una declaración de amor, o simplemente un saludo y una mirada, para saber cómo estaba el destinatario.

Un día llegó una india llorosa y preguntó dónde estaba el niño que escribía cartas por un medio, esto es, por cinco centavos. Aquí, dije yo, y nos sentamos en el suelo empedrado del bello patio de la oficina de correos.

Quería dos cartas, una para su hijastra y otra para su marido, pidiéndoles que no vivieran juntos, que los ojos de Dios no dejaban de mirarlos, que mañana más tarde podría recaer un castigo sobre toda la familia, incluso sobre ella, que era inocente. Yo me detenía a cada rato, buscando desentrañar el enredo que entonces no comprendí, pero ella sólo me animaba a seguir, trabando su lengua en quechua y castellano, conforme se quejaba de su suerte, y aun, indignada, parecía increpar a ambos responsables como si los tuviera al frente.

No quiso que les pusiera fecha y tampoco firma. Y cuando cogí los dos sobres para poner el nombre de los destinatarios, me los quitó simplemente y se los metió en el seno, pagándome los diez centavos.

No son para mandárselas, traduje que me decía; se las daré en la mano cuando los encuentre, porque sin duda la ira o el llanto me impedirá hablar. Entonces iremos juntos a buscar a otro niño como tú para que les lea las cartas, y después que venga lo que Dios quiera, porque ignoro aún cómo será mi venganza.

### UN VIAJE ROMANTICO

A mis cinco años mi madre y yo cruzamos los Andes por vez primera. Adelante iba Pío, con su nombre de Papa, el guía indio que entraba por los atajos y resurgía cuando creíamos haberlo perdido entre las lagunas congeladas y la escarcha derramada a puñados sobre la paja ichu.

Tras cabalgar desde la madrugada, viniendo desde abajo, del mundo que dormía, el amanecer nos entregaba en lo más alto la puna y los puñados de nieve entre los cascos, el atroz silbido del viento, el sol blanco y frío, y unos caballos salvajes que nos atacaban como sin duda atacan los lobos en el sueño de los ciervos. Mi madre montaba a la jineta, sobre una montura de lado, negra y brillante, bordada de arabescos, y con la rodilla bien colgada del gancho; su otro pie pisaba el estribo de plata, que era mi punto de referencia sobre la velocidad con que huíamos de los caballos salvajes. Enfundada en su bata de viaje, flameando las plumas del sombrero, clavando la espuela, era quizá la novia de un ejército en veloz retirada, al que absurdamente molestaban unos potros desnudos, sin jinete.

Pendiente del luminoso estribo, yo siempre cabalgaba tras de ella, dibujándola contra la ausencia de montañas (todas habían quedado abajo) y luego contra los sembríos cuadriculados marchando hacia el reino de las frutas, La Pampa y Yuramarca, adonde llegaríamos de noche.

De ese viaje recuerdo también la hora del almuerzo, la luz tibia que nos había rescatado por fin del invierno matinal: sobre un mantel bordado y tendido en la calva de una colina, el despeinado y sudoroso Pío nos sirvió cancha y

cuyes fritos, y chancaca para el soroche. De pronto mi madre escupió; unas gotas de sangre resbalaron del pañuelo cayendo sobre la cancha y los cuyes. Ella se apresuró a limpiarlas, pero Pío y yo le dijimos que eso no importaba, que así eran las cosas en la sierra, y renunciando a los cubiertos, devoramos el fiambre con los dedos, según la costumbre de los viajeros.

Por decir algo en aquel enorme silencio, pregunté si le había dado soroche, pero ella respondió ojalá fuera eso, hijo mío, es otra cosa más grave.

El ahora oscuro estribo de plata me mira, lo conservo sobre el escritorio. Poco después del viaje llegó la noticia de que mi madre estaba muy enferma, que quizá podría morir y que por eso no venía a verme. ¿Dejaría de guiarme, pues, el estribo hermoso y terrible, ingenuo y diabólico, luminoso y torvo? La carta de mi hermana dijo por entonces ella ya no sale de casa, hace mucho frío en estos días y no sabemos cuándo llegará un médico al pueblo, así es la sierra, hermano, tú lo sabes. Y finalmente un emisario entró por la puerta, trayéndome un paquete en la mano: era el estribo, sí, pero carecía ya de luz propia.





## LA HORA / JAVIER SOLOGUREN

recuerdos  
palabras y sucesos desuellan la conciencia  
la flama efímera pendiente del  
vacío  
que simplemente deflagra la aventura

el viento unido al barco  
gime y acaricia  
vórtice devuelto a la quietud y a la calma  
o vivo irrefrenablemente en su locura  
el barco se desgarrar  
unión que ha engendrado una mortal riqueza  
con los azogados planos  
del agua  
terriblemente oscura  
la pasión exhala entonces  
los ayes del abismo  
y sin aviso previo  
naufrajan los mensajes

el no abatido pero golpeado entendimiento  
hasta el vértigo tanteó  
los bordes de una túnica dorada  
que en su estrado de polvo  
ciñó la alegoría  
el mar se hizo destino

se extendieron sus páginas  
 y una mañana súbita  
 de bruces me echó en ellas  
 quise leer los afilados signos  
 del grande del único alfabeto  
 acotar su infinito  
 soplar sobre sus apartadas oriflamas  
 leer  
 percibir el ácido del tiempo  
 desatar el nudo  
 abrir la cicatriz  
 penetrar en el cuerpo por la llaga

veo leo me apareo  
 dentro del proceso cifrado y corrosivo  
 el irse veloz de la sangre en el cerebro  
 y celebrar su sigiloso retorno  
 por el circuito cerrado del simultáneo cuerpo

las mutaciones me impusieron  
 remotas novedades  
 el rol de la palabra inició su periplo  
     *y si la flor es el rocío del alba*  
     *y si el alba es la flor del rocío*  
     *y si el rocío es la flor del alba*  
     *y si la flor es el alba del rocío*  
     *"in vitam eterna amen"*

se adelgaza la flámula  
 pero mantiene con todo el talle esbelto  
 y en la punta de su dardo la noción  
**vibrando en el borde del abismo**  
 aleteando en el cráter de su herida

todo tiene su historia  
 una historia que vaciamos de sucesos  
 el espinazo del pez primordial  
 sin sus escamas sus monedas sus escudos  
 el espinazo en el légamo de siempre  
 aún perdura en nuestras dudas

me he bañado en las fluctuantes

nociones del mar  
 soy un encaje de sal en el madero  
 el escalofrío de su tácita entraña  
 estaba escrito el mar (o la conciencia no duerme jamás  
 vela  
 vela azul o gris o glauco o infinitamente incoloro  
**muerde su desesperanza murmurante**  
 pulverizando milenio tras milenio  
 el pedestal de mármol cuyo  
 desnudo remate aún ostenta  
 el huevo singular  
 los coloides del origen  
 y el pájaro del agobio  
 con sus alas tocando  
 alfabetos y marmitas

por otra parte todos ciertamente lo sabemos  
 sobre el circo terrestre  
 está el circo celeste  
 y el toro y el león ocupan  
 sus puestos en el sol  
 y uno atiende a sus yerbas  
 y a sus presas el otro  
 uno la luz el otro el fuego  
 ambos reyes sin embargo comparten sus dominios  
 los atisbo desde mi ventana precisa  
 los miro con estos ojos que se ha de comer la tierra  
 los veo acurrucarse en el regazo  
 de dos letras  
 y mear las tempestades  
 y defecar el cemento de las eras

en verdad no sé a quien desirvo  
 si a la razón o al sueño  
 si al sueño de la razón que cría monstruos  
 si a la razón del sueño que emblemas engendra

la nuez el huevo la simiente  
 no saben sino ser  
 la nuez el huevo la simiente  
 para dar origen al origen **INMSM**  
 no saben sino ser



puentes arcoíris estaciones naturales  
 y espaciales  
 son los espectros sucesivos  
 pues la historia vaciada de sucesos  
 es el inmenso viento  
 la simultánea  
 expansión de un delirio  
 un lóbrego relámpago

sin embargo el ladronzuelo  
 merodeador de pirámides y huacas  
 el dignatario de una corte cualquiera de un poder cualquiera  
 el burócrata a cuyo saco los codos le desgasta  
 la parturienta presa de sus dolores  
 el milimetrado técnico el experto específico  
 que al cabo de sus antenas adhieren cifras y proyectos  
 el estrellero el tallador de la piedra el contador de sílabas  
 el ama de casa entre sus quehaceres  
 pequeña muestra son de una plural falacia  
 criaturas de lo indistinto tocadas por la húmeda  
 tiniebla maternal de la especie  
 incubadas en su fuego sustancial

ni tú ni yo  
 ni león ni toro  
 ni sol solitario  
 ni mar solo

pero todos pendientes de la pura  
 extensión del relámpago divino  
 incursos todos  
 en la elemental en la fecunda  
 en la ignorada semejanza

tu semejante el hombre  
 dios tu semejante  
 la montaña el valle  
 sus geometrías florales  
 también tu semejante  
 tu semejante el guarismo  
 la nube rodante  
 el temporal  
 el agua en todas sus formas antiguas

el triángulo que acota  
 la esfera y su expansivo fuego  
 el cosmos incinerante e incluyente  
 el pan y el nuestro  
 y lo que no es nuestro  
 pero debía serlo  
 también tu semejante

la cáscara caída en la cascada  
 suelta en el curso de los ácueos corceles  
 no ofrece ya la fragancia del fruto  
 solo su dura piel de inútil desecho  
 aparentemente  
 muchas cosas se van muchas otras llegan  
 el viaje se inicia con el albor de la paloma  
 sobre el bastón nudoso  
 se vuelve con el cántico tenue  
 con la furtiva luz  
 de las imágenes primeras  
 de la mesa ruidosa de pan abastecida  
 de tanto amor de tanto  
 presente humano y familiar  
 se vuelve con los recuerdos enzarzados  
 en el trozo de tierra que diariamente pisábamos  
 con la confianza de los hábitos  
 se vuelve  
 con lo que nos llevamos sin saberlo  
 con lo que sin saber traemos

cuáles fueron los colores del mundo  
 en qué ojos sorprendiste las crecientes del zafiro  
 o la animación de la gema profunda  
 qué hojas a tu paso se agitaron  
 cómo se hizo vida el solitario lapso  
 qué sueños huyeron para siempre  
 qué te dijo la noche  
 qué te dijeron la nieve y la mujer holladas

vuelvo con lo que tuve  
 el corazón me dicta

*los años frente al mar  
 se deshicieron  
 la sal de lágrimas*

*subsiste  
de viejos soles  
el rescoldo  
(fulgor presente)  
se despide*

en tanto que haya  
una canción  
y una voz que la recuerde  
en tanto que haya  
una voz  
y una canción que la recuerde  
estaré vivo

las oscilaciones de la luz natural  
rigiéronme la vertiente serena  
la oscuridad fue mi mortaja  
pájaro me volvió la claridad  
las navegaciones reverdecieron mis años  
sobreviví dilatándome  
a pleno pulmón respirando  
la tierra el cielo  
rastreado en la noche el arrastrado  
vuelo  
de la pintada mariposa  
a las excavaciones del coito trascendiendo

pero  
las sienes que muestran su vejamen  
el pan que hierde por su falta  
el niño que ya es un hombre vencido  
la especie que asesina su futuro  
diariamente me dicen hasta cuándo  
el gozo será entre tanto un olvido  
la fosa común y el espacio del planeta  
siendo iguales  
el pozo será entre tanto un olvido  
sin embargo no entierro mi esperanza

elamor elamor elamor  
la arcana flecha en el aire  
de cada día  
un estremecimiento **UNMSM**



que toca las puertas  
 del cielo y del infierno  
 la fiebre álgida de la sangre  
 la inmortal epifanía  
 el otro nacimiento  
 el amor música de antípodas el amor  
 su gestión que devasta y atesora

qué fueron los llamados años  
 de formación  
 (no lo son acaso todos)  
 se unieron  
 como las páginas de un libro  
 con ruido de alas estrujadas  
 en la sinrazón que dicen  
 los versos que transcribo  
     yo que pasé  
                                     por  
     la luz de las aulas  
     (pájaro espantado  
                                     al que un  
 exacto  
 alfiler  
 el ojo le buscó  
 inquieto)

encanecí  
 mis plumas se emplomaron  
 arrastré la patita  
 y el cálido canto  
                                     de la cascada  
                                     del sol  
                                     del  
                                     corazón

el ascendente vuelo  
                                     hacia  
 calidoscópicos cielos  
 la graciosa locura  
 que fue  
     mi alpiste y  
 mi agua brillante  
 los dispersados vientos



toda flor me lleva más allá  
las estaciones se desplazan por mis venas  
acaricio sin tregua el rostro natural

un buen día  
abrí la puerta corrediza  
**de diecisiete sílabas**  
flotantes  
y oí el despertar del agua  
antes que la rana saltara al estanque

me pregunté  
    *cómo es el mundo*  
respondí *sencilla gota de agua*  
    *inagotable*  
pero no es cierto

la historia no se vacía de sucesos  
la gota es evidentemente de sangre

asistimos a una apoteósica danza de la muerte  
al espectáculo del siglo  
con comparsas masivas  
y coreografías de inenarrable pesadilla  
con nubes de cercenado esplendor  
pero eficazmente radiactivas  
los megatones miden  
sus méritos artísticos

está ciega la pupila del planeta  
el miedo asume la dimensión del odio  
las moscas no mueren tanto como los hombres  
jamás ha sembrado la violencia  
tantos cuerpos bajo el sol  
hay brazos muertos y cabezas muertas  
asomando  
son legión los verdugos

me pregunto en esta hora  
con un clavo que va desde el corazón al cerebro  
si sobre esta carroña inmensa  
se erigirá al hombre futuro



la flor se esponja en el silencio del nirvana  
en el paraíso la suprema luz espuma  
la voz de Vincent me está gritando al oído  
que la miseria jamás acabará

pero repito  
sin embargo no entierro la esperanza



# CABALLOS DE MEDIANOCHE / GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN

A Brigitte

*Había vivido y trabajado solo con la Soledad, mi amiga, y en las tinieblas, en las noches y en el silencio durmiente de la tierra había contemplado un millar de veces el sonido de sus oscuros caballos arribando. Y había velado la muerte de mi hermano y de mi padre en las oscuras vigiliias de la noche y, cuando, a su hora, llegó la figura de la Muerte orgullosa, yo la había reconocido y amado.*

THOMAS WOLFE: *From Death to Morning*



O me gusta el agua —dijo ella, y dibujó un mohín con los labios—. No me gusta nada. —¿Cómo que no te gusta? —repuso él, mientras la sostenía al borde de la tina—. A las niñas buenas les gusta el agua y se bañan todos los días.

—Yo no soy una niña buena.

—¿Conque no eres una niña buena...? Entonces... ¿se puede saber qué clase de niña eres? Porque si no eres una niña buena tienes que ser una niña mala.

—Ah, no —alzó la voz—, eso sí que no. Yo no soy una niña mala. Yo no...

—Bueno —la interrumpió él—, si no eres una niña mala te vas a meter al agua de una vez. Y sin chistar.

—Está fría. No quiero.

—Caramba, no está fría. Ven, dame la mano.

Ella protestó pero finalmente dejó que él se la cogiera. El sostuvo aquella mano pequeña y blanda como si se tratara de un pez de cristal y la posó suavemente sobre la superficie del agua; luego, la sumergió. Ella dio un ligero respingo e intentó retirar la mano, pero él la mantuvo dentro hasta que depuso la resistencia.

—¿Ves? No está fría.

Ella comenzó a batir el agua y pronto deslizó la otra mano.

—Señorita —observó él—, no hemos venido aquí para hacer un baño de manos. Así que usted va a entrar al agua de una vez, le guste o no le guste.

Ella dejó de remover el agua y lo miró con cierta hostilidad.

—No me digas así —dijo.

—¿Cómo?

—Que no me digas señorita. No me gusta.

—A usted no le gusta nada. Nunca he visto una niña tan difícil.

—Es que no me gusta que me digan señorita. No soy tan vieja.

El hombre la miró divertido y empezó a reír; sin embargo, su risa se apagó de repente, interrumpiéndose con un bufido sordo, e inclinó la cabeza y se llevó las manos a la frente.

—¿Qué te pasa, papi?

—Nada, nada. ¿Dónde dejé mi vaso?

—Ahí está —apuntó ella bajo el lavatorio. El hombre lo cogió y bebió lo que quedaba de un solo sorbo.

—Bueno —anunció—, o entras por las buenas o entras por las malas. Escoge.

Ella lo miró durante varios segundos, midiendo la firmeza de su resolución.

—Está bien —dijo, resignada, bajando la vista.

El aprovechó para hacerle cosquillas y ella comenzó a reír convulsivamente. Entonces la levantó en vilo y la metió dentro de la tina.

—¡Ay! ¡Está fría!

—Vamos, no seas teatrera. El agua está tibia. Ahora quédate quieta que voy a llenar mi vaso.

Cuando él regresó ella ya se había acostumbrado a la temperatura del agua. Tomó el jabón y empezó a jabonarle el cuerpo.

—Qué chiquita para más cochina... El agua sale negra. Parece que te arrastraras por el suelo todo el día.

—Estuve jugando a las escondidas con Tito —explicó ella.

—¿Tito? ¿Quién es ese sujeto? Usted todavía está muy mocosa para andar con novios.

—Tito no es mi novio. Es mi amigo.

—¿Muy amigo?



Ella asintió

—Mmmm... eso suena algo sospechoso. Cierra los ojos que puede entrarte jabón.

—Listo —dijo él, envolviéndola con la toalla—. Ahora sí pareces una niña decente.

—Oye, no me limpies tan fuerte.

—Limpies no —corrigió él—: frotés. A ver, levanta los brazos. Ya... voltéate... Hay que secar bien el potito. Date la vuelta. Ahora la cosita, siempre tan meoncita... Cuidado que te resbalas.

La llevó al dormitorio y le puso el pijama y la acostó.

—A dormir se ha dicho, jovencita —se inclinó sobre ella y la besó.

—Pica tu cara. ¿Por qué no te has cortado?

—¿Por qué no me he afeitado? —dijo él, palpándose la barba desordenada y copiosa de varios días.

—Pareces un oso feo —dijo ella.

—¿Sí? ¿Tan feo? —se levantó y dio unos pasos vacilantes por la habitación.

—¿Vas a salir, papi?

—¿Salir? No, no. ¿Dónde diablos he puesto mi vaso?

—En el baño. Junto a la tina.

—Sí, claro. Qué memoria. No me acuerdo de nada.

Fue al baño.

—Mejor será que duermas —dijo, regresando al cuarto.

—No tengo sueño.

Levantó el vaso para beber.

—No me gusta eso que tomas ahí —dijo ella.

—¿Lo has probado?

Ella asintió.

—Es amargo. Horrible. Casi vomito.

—Eso te pasa por meter las narices donde no debes. Ahora, señorita, quiero que usted se duerma.

—Ya pues, no me digas señorita.

—Como usted ordene; pero se me duerme de una vez, si no quiere que me vuelva malo.

—¿Te duele la cabeza, papi?

El hombre había cerrado los ojos y se frotaba las sienes.

—No es nada —dijo él, haciendo un ademán de poca importancia—. Un dolorcito de cabeza común y corriente. Ya pasará. Hasta mañana.

—Papi.

—¿Qué?

—No te vayas.

El se acercó y se sentó en el borde de la cama.

—Es tarde —dijo, mientras le revolvía la suave madeja de su cabellera negra y lacia—. Todo el mundo duerme de noche.

—¿Y tú?

—Yo también. Ahora voy y me acuesto. La noche se ha hecho para dormir.

—Mentira.

—¿Le llamas mentiroso a tu padre?

—Añoche no te acostaste.

—¿Añoche?

—Sí. No podía dormir porque quería agua y me levanté y te vi despierto en la sala con tu vaso. Estabas parado junto a la ventana. Y en la mañana cuando me levanté para ir al colegio todavía estabas ahí.

—Seguramente me había levantado temprano.

—No, porque estabas despeinado y cuando te besé no te habías lavado la boca porque olía feo.

—Caray, por lo visto no se puede ganar contigo. Eres genial. —Le dio un beso en la mejilla y ella se colgó de su cuello y lo atrajo hacia sí.

—¿Me das un beso como en las películas? —le susurró en el oído.

El hombre lanzó una carcajada.

—Como en las películas, ja... ¿Y cómo es eso? Yo no sé...

—No te hagas...

—Si no me hago...

—Ya pues.

—Con una condición.

—¿Cuál?

—Te duermes de una vez.

—Con una condición —dijo ella.

—¡Cómo! ¿Tú también quieres poner condiciones? Así no vale. Intentó deshacerse de su abrazo, pero ella lo retuvo y acercó sus labios y los oprimió sobre los de él.

—Hiciste trampa —dijo él, retirando la boca poco después. Ella se limitó a mirarlo en silencio durante un largo momento.

—Papi —dijo.

—Dime.

—Papi —vaciló—. Papi, quiero dormir contigo.

—¿Conmigo? —dijo él y se desprendió de su abrazo. Recogió el vaso que había dejado en la mesa de noche.

—Hace mucho tiempo que no dormimos juntos —dijo él, luego de beber un trago.

—Sí, pero esta noche quiero dormir contigo.

—No. Esta noche no.

Ella desvió la vista.

—¿Y se puede saber por qué quieres dormir conmigo esta noche?

Ella no respondió.

—¿Por qué? —insistió él, buscando sus ojos. Ella se volvió de costado.

—Tu cama es grande —balbuceó.

El miró hacia la pared.

—Sí —dijo—. Mi cama es grande. Demasiado grande. Pero esa no es una razón muy convincente.

—Ella hundió la cara en la almohada. El le acarició la nuca.

—Y bien —dijo.

Ella giró hacia él y dijo:

—Tengo miedo —y volvió a hundir la cara en la almohada.

—¿Miedo? ¿Miedo? —repitió él—. ¿Y por qué tienes miedo?

—No sé —gimió ella—. Pero tengo miedo. Mucho miedo.

—Vamos, no hay que tener miedo. No hay por qué tener miedo.

Ella volvió el rostro hacia él. Sus ojos brillaban como dos esferas ardientes.

—El miedo es lo más terrible que hay —dijo el hombre en voz baja, como si hablara para sí mismo.

Silencio.

—Ven —dijo él—, abrázame. Sabes, jovencita, eres una chiquilla muy linda y te quiero mucho y no me gusta que tengas miedo.

—Yo también te quiero —murmuró ella.

—¿Mucho?

—Mucho-mucho-mucho.

—¿Cuánto es mucho-mucho-mucho?

Ella lo pensó.



—Es un montón —dijo finalmente—. Algo muy grande —agregó, extendiendo los brazos todo lo que pudo.

—Bien —dijo él—. Tú ganas.

Ella le pasó los brazos alrededor del cuello y él la alzó y la llevó a su dormitorio y la metió dentro de la cama matrimonial.

—¿Podrás dormir ahora?

—Si tú te quedas...

—Claro que me quedo. ¿Adónde podría ir sin ti? —Se tendió a su lado.

—¿Vas a ir a tu trabajo mañana?

—¿Mañana? Sí. ¿Por qué no?

—Hoy no fuiste.

—¿Quién te ha dicho que no fui?

—Ni ayer tampoco. La Miss llamó a tu trabajo porque no habías ido a recogerme y le dijeron que no ibas desde hace varios días.

—Caray, pareces una esposa renegona. ¿Cuál de tus Miss?

—La Miss Rita.

—¿Esa flaca con cara de hueso chupado?

—Ajá.

—Pues habrá que decirle a la Miss Rita que no se meta donde no le importa. ¿Dónde está mi maldito vaso?

—Lo dejaste en mi cuarto —sonrió ella.

—Bah...

—¿Te sigue doliendo la cabeza?

—¿Quieres dormirte de una vez? —dijo el hombre, levantándose—. Ya estoy comenzando a hartarme.

Fue al otro cuarto y cuando regresó se detuvo en el vano de la puerta y apagó la luz.

—Papi —dijo ella suavemente—, no apagues la luz.

—¿Y por qué no voy a apagar la luz?

Ella no dijo nada. A lo lejos se escuchó el ulular de una sirena.

—Tranquila —susurró él en la oscuridad. Se había tendido junto a ella. Hundió la mano abierta en sus cabellos.

—Tranquila —volvió a decir—. Estoy contigo. ¿Y quieres que te diga un secreto? —Apretó su rostro contra el de ella hasta que sus labios rozaron su oreja. Y dijo con una voz muy débil, apenas audible: —Yo también tengo miedo. Tengo mucho miedo...

Lo peor eran las punzadas en las sienes. Cuando el rumor llegaba las paredes de su cerebro se remecían y todo empezaba a vibrar, produciéndole un dolor agudo y persistente que aumentaba o disminuía de acuerdo a la intensidad del rumor. Ahora el rumor se había ido pero no podía fiarse de ello. Retornaría en cualquier instante de la noche y últimamente llegaba con bastante fuerza. Había que aprovechar la tregua y no podía estar haciéndolo mejor. Sentía el cuerpo pequeño y caliente latiendo a su lado. Su respiración había adquirido un ritmo uniforme y se alzaba y descendía con el suave vaivén de un bote sobre aguas calmas. Hubiera podido permanecer así cien años.

Ella dormía con la boca entreabierta. Tenía los dientes superiores algo desviados hacia afuera, de modo que no podía cerrar la boca completamente. Algunas noches, cuando él venía a echarle una ojeada mientras dormía, aprovechaba para juntarle los labios. Era inútil porque un minuto más tarde volvían a despegarse. Ahora estuvo a punto de hacerlo pero se contuvo. Temía despertarla. Sin embargo le hubiera gustado ver sus ojos una vez más. Eran pequeños, muy oscuros y levemente rasgados. Cuando lo miraba de frente no podía evitar una ligera aprensión; era una mirada intensa y penetrante que parecía comunicar algo que estaba más allá de las palabras, o de cualquier gesto. Repetidas veces había tratado de explicarse el fenómeno. Quizá fuera porque reconocía en ellos una mirada que había descubierto mucho antes de que ella naciera. Una mirada capaz de atravesar las paredes, solía decirse. Pero, de cualquier manera, ya no había tiempo.

Se incorporó, fue al bar y abrió una nueva botella. Luego se acercó a la ventana. La ciudad se escondía en la vasta penumbra de la noche, dejando como única huella un reguero de puntos luminosos. El departamento estaba ubicado en el pent-house de un edificio de diez pisos. Hacia la izquierda se extendía el acantilado y una leve brisa se elevó trayendo una correntada de aire marino. Aunque esta vez no era el aire fresco y vigoroso, sino más bien un aire rancio, pesado, con algo de pescado podrido y desechos de mar. El hombre miraba la calle que se estiraba abajo, a treinta metros, como una lengua húmeda y brillante. Había llovido y el asfalto mojado reflejaba las luces del alumbrado.

do público. Una densa cortina de neblina empezaba a cubrir las calles como una enredadera de algas.

Orinó larga y ruidosamente, y su cuerpo se encogía en espasmos continuos a medida que vaciaba su vejiga. No tuvo cuidado y orinó fuera de la taza. Luego se abrochó y se apoyó un momento sobre el lavatorio. Desde el espejo un hombre le devolvió una mueca. Lo observó escrupulosamente. Era el rostro de un hombre desaliñado, que ostentaba una barba de varios días. Tenía los párpados hundidos y flojos; ambos ojos estaban inflamados y el izquierdo pestañeaba continuamente. La frente, antes amplia y enérgica, aparecía surcada por un bosque de líneas y cubierta a medias por el cabello abundante y revuelto. La boca asumía una actitud desdeñosa y los labios estaban hinchados y deformes. Súbitamente la palidez del rostro se acentuó y los pómulos y la frente enrojecieron vivamente, y las venas de las sienes se abultaron y marcaron bajo la piel. El hombre se aferró con fuerza al lavatorio para no caer, apretó los dientes y se lanzó contra ese rostro que se contorsionaba en el espejo y lo rompió en mil pedazos.

Se tendió luego al lado de la niña. Un hilo de sangre le bajaba por la frente. Apretó los puños hasta que las uñas se hundieron en la carne. Tenía la sensación de un taladro dentro de la cabeza. El rumor había vuelto y su intensidad había aumentado hasta convertirlo en un ruido exasperante. Sin embargo, ya no tenía ninguna duda acerca de aquello que lo originaba. Era el sonido de millares de cascos re-tumbando contra la tierra en una carrera desenfrenada.

Se volvió hacia la niña, la rodeó con su brazo y esperó. Ya estaban muy cerca. De pronto sintió que todo se le escapaba —la niña, el cuarto, su propio cuerpo— como un puñado de arena que uno se empeña inútilmente en retener, y su cuerpo se tornó flojo y empezó a replegarse como una bola de papel arrugado. Fue entonces cuando los vio. Allí estaban las fauces furiosas, las orejas erectas y los belfos resoplantes, arremetiendo con un brillo salvaje en el centro de los ojos, relampagueando con el esplendor helado de una manada de caballos blancos desbocados en las tinieblas de la noche.

~



## POEMAS / IDA VITALE

*“Dejábamos un ángel feliz de nuestra memoria rondando por la fecunda cascada. . .”*

Alvaro Mutis

para que la pasión con que aferramos  
piedra, hoja, aun la espuma en lo hondo,  
haga brotar cuando no estemos  
una materia fervorosa, un hálito  
estallante que no muera en la muerte,  
un imán para nuestros fragmentos fantasmales  
que huyen, huyen y huyen  
sin que los fijen  
los cuatro cabos de la fronda.

*"En la infinita sombra constelada"*

Giovanni Pascoli

discurrimos en servidumbre.  
Somos sus felices esclavos,  
sus mendigos que se encandilan  
con las delicias que no tocan.  
Ahora moramos en lo oscuro  
pero ese mapa diamantino  
de noches claras vías lácteas  
por la mano de la memoria  
siempre al verano me conducen.

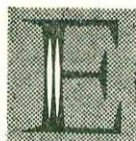
*"Niega las águilas y sus defectos"*

César Moro

¿Existen las águilas y sus defectos?  
¿No existen las águilas, no existen, claro, sus defectos?  
¿Existen águilas sin defectos?  
Existen defectos sin águilas.  
¿Se jactará siempre la palabra de decir las cosas  
que el silencio, simplemente, entiende?

# SOBRE EL CONCEPTO DE CULTURA POPULAR / A. M. CIRESE

## I.



EL CONCEPTO DE CULTURA. ETNOCENTRISMO Y EXCLUSIVISMO CULTURAL. PLURALIDAD Y RELATIVIDAD DE LAS CULTURAS.

CULTURA OBSERVANTE Y CULTURA OBSERVADA.

*I. 1ª* Usamos el término “cultura” fundamentalmente en el sentido genérico que se le atribuye en el campo de los estudios etno-antropológicos: es decir, no como lo contrario de “incultura” y sin intentar designar ciertas actividades o productos intelectuales que son o parecen de mayor altura o más organizados y conscientes. Lo usamos en el sentido que intenta denominar el complejo de las actividades y de productos intelectuales y manuales del hombre-en-sociedad, cualquiera que sean las formas y contenidos, la orientación y el grado de complejidad o de conciencia, y cualquiera que sean las distancias que guarden con respecto de las concepciones y comportamientos que en nuestra sociedad son más o menos oficialmente reconocidas como verdaderas, justas, buenas y —más en general— “culturales”. En este sentido son “cultura” también ciertas prácticas u observaciones que en otros contextos calificamos como formas de “ignorancia” (por ejemplo las “supersticiosas”); son “cultura” en el sentido de que también ellas constituyen un modo de concebir (y de vivir) el mundo y la vida, que puede gustarnos o no (y más aún: que a menudo debe disgustarnos) pero que ha existido y existe y que, en fin, son estudiadas de modo y en la medida en que su conocimiento



acrecenta nuestra conciencia histórica y nuestra capacidad de elección y orientación en la sociedad moderna.

I. 2ª Agreguemos que el concepto etno-antropológico de cultura es el resultado de la superación de una actitud mental, más o menos conocida y declarada bajo el nombre de *etnocentrismo*.

La actitud etnocéntrica (con sus particularidades histórico-geográficas: euro-centrismo, italo-centrismo, etc.) consiste sustancialmente en esto: que las formas, contenidos y en general "valores" de la *propia* cultura son asumidos como escala de medida y valoración de formas, contenidos y valores de las culturas *ajenas* o *distintas* de la propia, como suele decirse. Como consecuencia de ello todos los hechos que caben en los propios cuadros mentales (esto es, que aparecen positivos según las propias escalas de medida) son juzgados positivamente; y se consideran como negativos (fuera de la humanidad) a quienes operan bajo otras concepciones y visiones del mundo.

Tal vale sobre todo respecto de las sociedades etnológicas o "primitivas", las cuales aparecen desde muchos puntos de vista como las más lejanas a nuestros modos de vida y pensamiento y, en general, de los modos de vida de las sociedades corrientemente llamadas "superiores" (con estricta división social del trabajo, articulaciones en clases "dominantes" o "hegemónicas" y "dominadas" o "subalternas", posesión de la escritura, desarrollo del capital y de la tecnología, etc.).

Pero existe también una particular forma de etnocentrismo que acciona en las relaciones internas de las sociedades "superiores" y que podemos llamar *exclusivismo cultural*. Consiste en esto: que los comportamientos y las concepciones de los estratos subalternos o periféricos son rechazados hacia los confines de la "cultura" porque no concuerdan con las características y valores de los estratos dominantes y "cultos", y más generalmente, porque no concuerdan con los modos "oficiales" de ver el mundo.

I. 3ª Las actitudes etnocéntricas y el exclusivismo cultural, obviamente impiden la posibilidad de estudiar científicamente las culturas diferentes a la nuestra; el examen de sus razones y articulaciones *internas* es sustituido por el juicio inarticulado y mecánico de lo externo, y entonces operan en base a lo llamado, precisamente, un pre-judicio. La

condición para el estudio de los grupos socioculturales *ajenos* al nuestro equivale pues a la aceptación, como "relativas" (y no absolutas), de *todas* las culturas, incluyendo la *nuestra*; que se acepte, en suma, la existencia de una "pluralidad de culturas" y que se adopten los instrumentos conceptuales capaces de entenderlas a todas, más allá de las subvaluaciones o de las sobrevaloraciones prejuiciosas e inmediatas. Para que los juicios no constituyan prejuicios, deben nacer del examen interno sin que ocurra una sustitución de ello.

A este nivel se plantean los delicados problemas de la relación que se deba establecer entre las categorías (conceptos, actitudes, valores, etc.) de la cultura a la cual pertenece el estudio (y que a menudo se llama "cultura observante"), y las categorías propias de la cultura tomada como objeto de estudios ("cultura observada"). Señalaremos incluso otras relaciones, a propósito de los *sincretismos*.

I. 4ª La actitud de rechazo del etnocentrismo y la de aceptación de la pluralidad de las culturas, suelen ser ubicadas bajo la denominación general de *relativismo cultural*. No obstante haremos un uso esporádico y cauteloso del término porque este también puede representar direcciones y concesiones que no sólo pueden tornarse contradictorios sino que también pueden conducir hacia formas de irracionalidad que ideológica y técnicamente son tan peligrosas como el etnocentrismo. Sin profundizar en la cuestión (y, para algunas precisiones críticas esenciales, remitiéndonos a los ensayos de Nicola Abbagnano y Pietro Rosi, citado más adelante) aquí nos limitaremos a indicar que:

A) la referencia a la pluralidad de las culturas, imprescindible como reconocimiento de una situación de hecho y como aceptación de un instrumento de comprensión de las situaciones "ajenas", no debe transformarse en una ideología (una filosofía, una visión del mundo, etc.) si no quiere incurrir en su propia negación. Por esa vía de hecho se puede llegar (y se llega) a una equiparación acrítica e indiscriminada de todas las culturas, con la consecuente contradicción de que, si una equivale a la otra, da lo mismo encerrarse en la propia y quizá hasta con la aceptación de la destrucción de todas las otras, en una renovada y empeorada forma de etnocentrismo; o con la consecuencia



—también contradictoria— de que, en vista de que toda cultura se valora en su interior y que nosotros estamos al interior de la nuestra, por lo tanto no existe la posibilidad de entender las culturas “ajenas”.

B) el momento del examen interno de toda cultura es solamente *un* momento de la investigación integral; ésta debe integrar los resultados del examen en cuadros contextuales más amplios, en los que, la *equiparación en línea de principio* de las diferentes culturas, debe ir acompañada del reconocimiento de las *diferencias de hecho* según criterios que no son los del etnocentrismo (burdos e inconscientes), sino que tengan en cuenta el aspecto fundamental y a menudo olvidado, de los relativismos culturales: las relaciones reales de poder, entendidas en todos los sentidos, esto es, como relaciones de fuerza económico-política y como diversa disponibilidad de medios de conocimiento, control y transformación de la naturaleza.

Cuando se toma en cuenta esta diferencia fundamental de fuerzas reales, claramente aparece que las concepciones del mundo a las cuales llamamos etnológicas o demológicas, se encuentran necesariamente en condiciones de inferioridad subalterna respecto al poder o al extrapoder de las concepciones del mundo capitalista dominante y de sus clases hegemónicas; y esto hasta el momento en que las revoluciones anticoloniales, o las de clase, no transformen las relaciones reales de fuerza (más o menos valiéndose directamente, o desembarazándose, de las formas culturales tradicionales de las cuales las sociedades y estratos subalternos eran portadores).

## II. DESNIVELES DE CULTURA INTERNOS, ESTUDIOS DEMOLÓGICOS Y SU REPRESENTATIVIDAD SOCIO-CULTURAL DE LOS HECHOS FOLCLÓRICOS

II. 1a. Si estamos de acuerdo en llamar “desniveles” las distancias culturales que nos separan de las situaciones “ajenas” a la nuestra, podemos también hablar de “desniveles externos” a nuestra sociedad, cuando nos refiramos a las sociedades etnológicas o “primitivas”, y de “desniveles internos” de nuestra sociedad cuando nos refiramos a los comportamientos y concepciones de los estratos subalternos o periféricos de nuestra propia sociedad.



Sumariamente (y con todas las reservas que se hagan en relación a las modificaciones político-sociales y que son producto de las revoluciones anticoloniales), podemos decir que los desniveles externos son el objeto de la etnología corrientemente entendida; mientras que los niveles de cultura internos, de las sociedades llamadas "superiores", son el objeto de las investigaciones demológicas (o de folclor, tradiciones populares, etc.).

II. 1b. Mas, ¿cómo se formaron los desniveles de cultura internos? De manera muy esquemática y general es posible decir que están en relación con los siguientes tres hechos:

A) *las dificultades materiales de las comunicaciones* que, hasta los últimos tiempos, provocan fuertes aislamientos de las zonas periféricas respecto de las centrales y capaces de hacer innovaciones mayormente decisivas y expansivas, con la consecuente disparidad de ritmos y diversidad de direcciones de desarrollo, ulteriormente acentuadas por la diversidad de sus respectivas formas económicas;

B) *la discriminación cultural de los estratos hegemónicos en relación a los grupos subalternos*, que son excluidos tanto de la producción como del goce de ciertos bienes de cultura. Ejemplo típico: el de la exclusión, con duración hasta tiempos muy cercanos, del aprendizaje de la lectura y la escritura. De menor relieve, en apariencia, aunque significativo desde un punto de vista más general, está el ejemplo que nos proporcionan las leyes suntuarias de tiempos medievales y modernos y que (con duración hasta los umbrales de la edad contemporánea), vetaban el uso de ciertos tipos de trajes a ciertas categorías sociales subalternas;

C) *la resistencia de los estratos periféricos y subalternos a las imposiciones "civilizadoras" de los estratos hegemónicos*, resistencia e imposición, de las cuales nos ofrecen amplia documentación en un sector particularmente delicado —el de la religión— las condenas de las costumbres paganas —o de las que demostraban esta tendencia— que eran juzgadas como creencias y prácticas erróneas por los Concilios y Sínodos eclesiásticos, estatutos comunales, etc.

Este tercer aspecto, en virtud del cual se puede hablar de *aculturación* forzada o coaccionada, es tal vez el más importante; y a propósito, es útil recordar que los choques

entre imposiciones hegemónicas y resistencias subalternas, fueron también muy prolongados y ásperos. Por ejemplo: a la vez que el cristianismo (que entonces se había tornado hegemónico) se esforzaba por penetrar en el campo, la resistencia de los campesinos —todavía ligada a sus religiones agrarias precristianas— era tan fuerte, a la vez que la voluntad de la penetración evangélica era tan decidida, que Gregorio Magno no vacilaba en incitar a los propietarios nobles de la Cerdeña para que hicieran entrar en razón a los campesinos “idólatras”, fustigándolos (si eran esclavos) y tasándolos duramente (si eran libres). Tenemos también testimonio de la fuerza de las resistencias subalternas y periféricas, tanto por el hecho de que las condenas (no sólo verbales y espirituales sino también corporales y pecuniarias) tuvieron duración casi hasta nuestros días —como es demostrado por tantos actos conciliares también bastante recientes—; como —y sobre todo— por el hecho de que las prácticas “erróneas” o “supersticiosas” tanto tiempo condenadas, aún continúan sobreviviendo, si bien a menudo en forma de *sincretismo*. Para cualquier aclaración sobre los tres puntos indicados, cfr. Cirese 1961-62, pp. 107-116 (también en Euc, I, pp. 415 y 55).

II. 2. Podemos, pues, decir que los estudios demológicos, así como se han venido integrando históricamente, encuentran su motivación y su objeto en un dato histórico-social que puede ser descrito sumariamente como sigue: aun teniendo en cuenta las excepciones y atenuaciones requeridas por la notable variedad de las situaciones concretas, subsiste el hecho de que, en las sociedades llamadas “superiores”, las distinciones, separaciones, estratificaciones y oposiciones *sociales* entre clases o estratos con diverso poder político-económico, hallan una general equivalencia en ciertas distinciones, separaciones, estratificaciones y oposiciones *culturales*. Las concepciones, comportamientos y el patrimonio de cogniciones de las *élites* (clases y estratos “dominantes” y “hegemónicos”) no son por cierto iguales a las del llamado “pueblo” (clase y estratos “dominados” y “subalternos”); la diversidad de la condición *social* (política, económica, etc.) va acompañada de una diversidad *cultural* (de conocimiento y convicciones, a más de las de usos y costumbres, observancias, gustos, etc.) en la que se manifiesta la desigual participación de los diversos estratos so-



*ciales, en relación con la producción y con el goce de bienes culturales.*

II. 3. En otras palabras, los estudios demológicos se ocupan de la diversidad social. De todos los comportamientos y las concepciones culturales, tales estudios aíslan y se aplican a aquéllos que tienen una ligazón de "solidaridad", **específica, con el "pueblo" (en cuanto diferente de las "élites").**

El término "solidaridad" que hemos introducido no debe ser fuente de engaño: en su acepción técnica trata de señalar el hecho de que dos o más fenómenos "corren juntos"; esto es, el hecho de que, cuando ocurre uno, está también presente el otro o los otros.

Específicamente, además, la "solidaridad" consiste en el hecho de que los grupos sociales considerados como "pueblo", son *portadores* de ciertos comportamientos y de ciertas concepciones. Lo cual no significa necesariamente que dichos grupos sociales sean a la vez *autores y productores*. En el sentido que se da corrientemente a estos términos, la cosa es verdadera en algunos casos pero no en otros. Decir que ciertos grupos sociales "populares", son portadores de ciertos hechos culturales, equivale en cambio a decir que ellos son y fueron usufructuarios y usuarios en modo específico, característico y hasta exclusivo; independientemente del origen de aquellos hechos culturales en el interior de los estratos sociales dominantes o de los subalternos.

Y de hecho, si podemos hablar i.e. de poesía "popular" en cuanto distinta de la poesía "de arte" o "cultura", ello ocurre precisamente porque ciertos textos *de todas formas y en cualquier parte nacidos*, son gozados por ciertas categorías sociales, en ciertas modalidades específicas que constituyen la transmisión oral, la elaboración y re-elaboración popular o común, etc. Otro tanto es válido para los otros sectores demológicos: música o fábula, ornamentación o prácticas médicas, creencias y observancias religiosas o mágico-religiosas, etc.

II. 4. Si llamamos "connotación" a las señaladas relaciones de solidaridad entre un hecho cultural y un grupo social, podemos entonces decir que los estudios demológicos se ocupan de las actividades y productos culturales que son "popularmente connotados". Sin embargo debemos agregar que se ocupan de **ello precisamente porque y en cuanto** son popularmente connotados; los estudiamos ya no por-



que sean más “válidos”, más “verdaderos”, más “bellos” respecto de los productos y actividades que tienen connotaciones “elitistas” o “no-populares”, sino simplemente porque expresan, documentan y en fin *representan* una específica y particular condición *socio-cultural*.

Para seguir con el ejemplo: si la poesía popular corresponde al cuadro de intereses estético-literarios o histórico-literarios, con frecuencia se buscará establecer cuál sea el fuesto que ocupen los textos poéticos popularmente connotados, en la jerarquía de los valores literarios; o qué contribución hayan aportado los mismos al desarrollo de la literatura nacional, etc., en fin, se investigará cuál sea su *representatividad literaria*, con criterios análogos a los aplicados al Dante o al menos a Cenne da la Chitarra.

Si por el contrario enfrentamos los textos poéticos populares desde un punto de vista demológico, entonces lo importante no es tanto el hecho de que tales textos sean más bellos o peores que los otros, que en el camino de las letras hayan figurado más o menos que otros, etc.; lo que realmente importa es el hecho de que ellos representan ciertos modos de concebir y de vivir el mundo y la vida propios de ciertos grupos sociales. El lugar de la representatividad puramente literaria es reemplazado por el de *la representatividad socio-cultural*.

Otro tanto se puede decir —con las necesarias adaptaciones— de los otros hechos popularmente connotados (usos, costumbres, creencias, etc.): nos gusten o no, sean avanzados o atrasados, expresen empujes hacia el futuro o en cambio intolerable estancamiento de un oscuro pasado, cuentan como objeto de estudio porque ilustran una situación y permiten la identificación de un horizonte cultural que, por orgánico o inorgánico que sea, no obstante es o fue correspondiente de ciertos estratos sociales.

### III. POPULARIDAD Y PUEBLO. POPULAR Y POPULARIZANTE. CIRCULACIÓN SOCIAL DE LOS HECHOS CULTURALES, ASCENSO Y DESCENSO, FOLCLORIZACIÓN

*III. 1.* Lo dicho hasta aquí implica que la “popularidad” de cualquier fenómeno sea concebida como *uso* y no como *origen*, como *hecho* y no como *esencia*, como *posición relacional* y no como *sustancia*.

Del mismo modo que en el lenguaje “la popularidad de las palabras no depende del origen o de la forma, sino del uso y el ambiente” (Santoli), así también en la poesía popular y en los otros fenómenos demológicos, la popularidad no depende del origen (que puede ser aun culto o aristocrático), ni de la forma (que puede no ser peculiar y específica), sino que depende del hecho de que tal particular fenómeno (o grupo de fenómenos) está presente (exclusivamente o por lo menos de manera prevaleciente y caracterizante) en cierto ámbito social; y en cambio no está presente (o está presente de modo no-caracterizante) en otros ámbitos sociales que coexisten con los primeros.

En otras palabras —y repitiendo lo ya escrito antes— lo que en general constituye la “popularidad” de un hecho cultural (sea un canto o una práctica ceremonial, una creencia o un cuento) es la relación histórica, de diferencia o de contraste, respecto de otros hechos culturales coexistentes o presentes al interior del propio organismo social. Por ejemplo, la transmisión oral de los textos literarios, es “popularmente connotativa” *hoy y donde* exista una élite socio-cultural que practique esencial o exclusivamente la tradición escrita; *no lo es* (y no lo fue) en sociedades o épocas ágrafas, en las que no existía una distinción-oposición entre oralidad y escritura. Aun más: el lamento funerario —el llanto ritual por los muertos— se ubica entre los hechos demológicos *hoy y donde* coexista en forma opuesta con otros modos de expresar el dolor y de señalar ritualmente el pasaje hacia “otra vida”; en cambio *no es* un hecho demológico en la Troya homérica (recordemos que en el lamento por el cadáver de Héctor participa toda la sociedad, de las reinas a las criadas) y en toda otra situación (i.e. entre los “primitivos”), en la cual el duelo ritual sobre los muertos, es una institución oficialmente reconocida y practicada por el grupo entero.

En fin, la “popularidad” se define por diferencia: de ella solamente se puede hablar en forma sensata cuando corresponde a situaciones históricas y sociales en las que coexisten fenómenos “no-populares”, “cultos”, “aristocráticos”, etc.

III. 2. Este carácter relacional y contrapuesto, está presente por lo demás, de manera más o menos neta, en todos los casos de la noción demológica de “pueblo”, desde los



orígenes románticos y romántico-resurgimentistas, en donde es concebido por un lado como "espontaneidad" contrapuesta a la "artificiosidad", y por otro como "alma nacional", que se oponía al "opresor" y a lo "extranjero". En términos más generales se puede decir que gran parte de la historia de los intereses demológicos se puede reconstruir en torno a los tipos de contraposición instituidos de tiempo en tiempo.

Aunque si las cosas son mucho más complejas, a fin de orientarse resulta todavía útil reducir estos tipos de contraposición, a dos: uno —por decirlo así—, *vertical*, y el otro *horizontal*.

A) Podemos decir que las concepciones románticas y post-románticas del "pueblo-nación", establecen una oposición *vertical* en el sentido de que toda la nación, sin distinción entre clases y categorías sociales, se contrapone a todo lo que resulta extraño a la nación (los "opresores" primero y los "enemigos" después).

Algo similar sucede también con el *ethnos* de los positivistas y análogo carácter de oposición vertical se puede reconocer en la concepción del "pueblo-región", presente también en nuestros estudios dieciochistas y en otros: en este caso, de hecho, es la razón que, sin distinciones entre clases o categorías sociales, se contrapone al "Estado" centralista.

B) En cambio, podemos decir que aquellos modos de concebir al pueblo que distinguen categorías diferentes al interior de una misma sociedad y (sea ésta nación o región) establecen una oposición de carácter *horizontal*, pues cortan precisamente a esa sociedad horizontalmente.

De este tipo es la noción del "pueblo-plebe", a menudo usada en nuestro campo de estudio, y que contrapone algunos estratos (plebeyos) con otros (no-plebeyos). Pero obsérvese que este modo de distinción horizontal se ha prestado y se presta a una doble interpretación: los plebeyos pueden ser concebidos en términos sociales genéricos (los "humbles", "incultos", etc., respecto de los "potentes", "cultos", etc.), pero pueden ser concebidos también en términos psicológicos o de "mentalidad": el pueblo sería entonces el complejo de todos aquellos que, más allá de cada confín social, participan de una no muy precisada "mentalidad asociativa" o "colectiva", escasamente racional, etc.; mientras que el "no-pueblo" o élite se distinguiría, más allá de los con-



finés sociales, solamente por fuerza de su racionalidad e individualidad de pensamiento.

En cambio la noción de "pueblo-clase subalterna" se ubica fuera de la ambigüedad y netamente sobre el terreno social. En ella, la oposición corta horizontalmente a las sociedades (naciones, regiones, etc.) en "clases" dominantes y "clases" dominadas (Gramsci).

III. 3. Como complemento de todo lo referido, es oportuno subrayar explícitamente que entre la zona de los hechos "populares" y la de los "cultos", genéricamente se reconoce una tercera constituida por formaciones culturales que ocupan una posición intermedia: se acercan más o menos hacia uno u otro de los polos extremos ("popular" y "culto") pero no coinciden con ellos. De tales formaciones intermedias, el ejemplo más típico y mejor caracterizado nos lo ofrece eso que suele llamarse *la poesía popularizante* (o también *semi-culta*, *populachera* y similares).

El criterio para distinguir la poesía popularizante de la popular, adviene por la presencia —o no— del fenómeno de la *elaboración popular o común*, ya señalada y al cual volveremos más adelante. Si un texto (comoquiera y dondequiera que haya surgido) se ha transformado en "patrimonio de todos" y "ha sufrido un proceso de libre transformación, generador de variantes infinitas y, por lo común, de versiones múltiples", hablaremos entonces de "poesía popular propiamente dicha"; si por el contrario nos encontramos frente a composiciones "hechas para el pueblo", divulgadas, pero sin "que en ellas intervenga (...) la elaboración popular" (el proceso de libre transformación antedicho), hablaremos entonces de poesía popularizante (cfr. Santoli 1968 p. 102). Además de la referencia a la poesía, la distinción entre *popular* y *popularizante* es aplicada también al campo del folclor musical, pero los criterios en que reposa son otros: se orientan más bien hacia las características de la tonalidad, ejecución y emisión de la voz y otros modos "internos" —por así decir— de las melodías o de los ritmos.

Resulta más difícil, al menos hasta hoy, la identificación y denominación integral de las formaciones intermedias en los otros sectores folclóricos. Pero es seguro que son reconocibles en todos los hechos y fenómenos que *se separan menos que otros* de los hechos cultos o de élites, y que

por tanto aparecen popularmente connotados" en menor grado.

III. 4a. De todo lo dicho acerca de la formación de los desniveles de cultura internos (II.1c), de las nociones de "popularidad" y de "pueblo" (III.1, 2) y de la existencia de fenómenos intermedios, "popularizantes" o semi-cultos (III. 3), resulta bastante evidente que los estratos popular y culto, no obstante ser distintos y opuestos, están ligados entre sí por una tupida red de intercambios, préstamos, condicionamientos recíprocos.

A fin de aclarar mejor este punto se hace necesario señalar que los hechos culturales, a más de la transmisión en el tiempo o tradición y de la propagación en el espacio o difusión, sufren también un desplazamiento en la dimensión social, consistente en que las concepciones y comportamientos nacidos en un cierto grupo o estrato social, se expanden hacia otros grupos y estratos que los adoptan transformándolos, más o menos, y que a veces los conservan, aun cuando hubieran sido abandonados en el estrato o grupo de origen.

Tales desplazamientos en la dimensión social son con frecuencia indicados con la denominación global de *circulación cultural* (o mejor: *socio-cultural*); nombre que debe ser entendido como abreviación de la expresión más completa y exacta de *circulación social de los hechos culturales*.

El desplazamiento de los hechos culturales en la dimensión social puede ocurrir entre estratos de nivel jerárquico más o menos equivalente: entre campesinos y pastores, por ejemplo.

Sin embargo, aquí son de mayor interés los desplazamientos ocurridos entre estratos sociales de nivel jerárquico diferente; desplazamientos que están dotados de diversos grados de poder, prestigio social y cultural: de un lado estratos dominantes y de otro, estratos dominados. En estos casos, se habla de proceso de *descenso* cuando el pase ocurre de los estratos dotados de mayor poder y prestigio (o sea, *de arriba*, como se dice generalmente), hacia los estratos subalternos; además se habla de proceso de *ascenso*, cuando el pase ocurre en dirección inversa, esto es, a partir *de abajo*.

Al hablar de *circulación social de los hechos culturales*, es necesario recordar que el proceso no es siempre mecá-



nico (o "espontáneo") y pacífico: también entran en el cuadro las imposiciones "civilizadoras" de los estratos hegemónicos, sobre aquellos otros subalternos, de los cuales ya hemos hablado (II. 1c).

Los fenómenos de circulación cultural —por mecánica, intencional o forzada que ésta sea— también pueden ser nominados en términos de *aculturación*.

III. 4b. Las cuestiones relativas al estrato social de nacimiento de los hechos folclóricos, y a los procesos de ascenso y descenso, fueron objeto de muchas discusiones, sobre todo en cuanto a la poesía popular.

Los románticos y muchos de sus seguidores más o menos tardíos, han sostenido la tesis del origen integral de *los de abajo*; el "pueblo" habría creado su patrimonio tradicional en *plena y completa autonomía* respecto del mundo culto, y sus "creaciones" habrían sido también la fuente verdadera de las mejores producciones cultas, en virtud de un proceso de ascenso.

Las tesis románticas sobre la poesía popular fueron puestas en crisis, objetivamente, por la filología positivista, la cual (Alessandro D'Ancona) demostró la existencia de numerosos contactos entre la poesía popular y la poesía culta y semi-culta, y está reconociendo la existencia de productos originalmente cultos y después *descendidos de arriba* hacia el mundo popular. Pero subjetivamente, en general los positivistas continuaron sosteniendo la prioridad del nacimiento desde abajo y de los procesos de ascenso, aunque si bien después comenzaron a interpretar conservadoramente el mito romántico, negando la capacidad "creativa" de las clases populares *modernas*, pues sólo reservaban este privilegio al "pueblo" de los "orígenes nacionales", invirtiendo de esta manera, en sentido conservador, el mito romántico.

Desde los inicios del XIX —después con mayor decisión, en la fase idealista—, la tesis romántica, ya corroída por los documentos positivistas, fue completamente volteada. Declaró que no solamente la poesía popular sino que también el resto de los hechos folclóricos, no eran otra cosa que el sobrante degradado de los productos originalmente cultos; esta posición fue no sólo sostenida por estudiosos que negaron toda relevancia a los estudios demológicos, sino también por especialistas del folclor, i.e. J. Meier, E. Hoffmann-Krayer, H. Neumann, quienes hablaron precisamen-



te de los hechos folclóricos como de "materia culta decaída", y afirmaron también que "el pueblo no produce sino que reproduce", asignando a la operación de reproducción un carácter de pasividad puro (cfr. Vidassi 1960, pp. 200 y ss.).

Hoy, el debate entre las concepciones romántica e idealista, aparece anticuado y viciado por un grave error de fondo, del que no escaparon ni siquiera las posiciones positivistas.

El error (del que se deriva también el carácter apologético o denigrante de las tesis opuestas) radica en la afirmación de que los hechos demológicos son solamente dignos de consideración científica si son "creativos", "bellos", "auténticos", en fin, representativos desde el punto de vista estético, literario, moral, etc. Al revés —y como ya dijimos— los hechos demológicos merecen atención por su representatividad socio-cultural (II. 4), o sea, por el hecho de que indican los modos y formas con las que, ciertas clases sociales, han vivido la vida cultural en relación a sus condiciones de existencia reales como clases subalternas.

Pero si el estudio demológico es sobre todo estudio de la representatividad socio-cultural de ciertas formaciones (por bellas o burdas que nos parezcan, o por autónomas o fuertemente condicionadas que resulten al análisis histórico y morfológico), entonces lo que cuenta no es tanto su proveniencia de arriba o de abajo, ni la presencia o ausencia de sus antecedentes extra-folclóricos, cultos o semi-cultos. Lo que cuenta es, en cambio, su modo de ser y de vivir en el mundo subalterno, entendido en términos diferentes del hegemónico, aunque permanezca coligado con éste. Lo que cuenta, en fin, no es más "la existencia de fuentes externas al folclor, sino la función del préstamo, la elección y transformación de aquello que constituyó el préstamo" (Jakobson 1929-67).

En otras palabras, cuando haya fuentes o antecedentes extrafolclóricos, la atención debe centrarse sobre el proceso de "folclorización" que aquellas hayan sufrido. Y entendemos por *folclorización*, el complejo de adaptaciones, modificaciones y en general *innovaciones* (aptas para mejorar o empeorar, que aparecen a la vista) con las que —a nivel popular o subalterno— se interviene en un hecho culto o semi-culto a fin de adoptarlo, adaptándolo a las propias exi-

gencias, al propio horizonte, al propio modo de concebir el mundo y la vida. En suma, la folclorización es un proceso "popularmente connotativo", así como son "popularmente connotados" sus productos.

*III. 4c.* Libres de hacer planteamientos prejuiciosos, apologeticos o denigrantes, hoy tranquilamente podemos reconocer, aun subrayar, que múltiples hechos que se nos presentan como popularmente connotados, tuvieron claros *antecedentes fuera del folclor*: cantos que, antes de haber sido transformados por la elaboración popular, habían tenido connotaciones cultas o semi-cultas; ceremonias que, antes de vivir en el "pueblo", como resabios, habían sido ritos de la sociedad total, o aun sólo de sus partes hegemónicas; danzas que antes de ser "rústicas", fueron aristocráticas o cuando menos "ciudadinas", etc.

Tampoco hay ninguna dificultad para reconocer que las transformaciones sufridas por los antecedentes extra-folclóricos, en su pase hacia el mundo del folclor, a menudo pueden constituir empobrecimientos, malentendidos, etc. Todo ello, de hecho, lejos de restar validez o interés a los estudios demológicos desarrollados seriamente, constituye un dato esencial para su rigurosa y fructuosa realización.

El hecho de que en el folclor exista bastante o excesiva materia culta "descendida", expresa, precisamente, el hecho de que los estratos socio-económicamente dominantes no sólo tienen más poder y prestigio que los dominados, sino también que llevan a cabo aquellas operaciones de discriminación cultural y de aculturación forzada a la cual ya hicimos referencia (II. 1b).

Al revés, el hecho de que los antecedentes extrafolclóricos sean o aparezcan con frecuencia "degradados" por el proceso de folclorización, nos muestra por una parte los modos con los cuales los estratos subalternos han reaccionado a las operaciones de discriminación y aculturación forzada; por otra parte nos señala los límites de la capacidad expansiva de la cultura hegemónica, la cual pudo ser lo que fue solamente a condición de haber negado en los hechos sus propias pretensiones universalistas y humanistas.

*III. 4d.* Cuando hayamos enderezado muy bien la proa hacia la existencia de los procesos de circulación cultural entre estratos hegemónicos y subalternos, o hacia la tarea que corresponde a los estudios demológicos: recoger el va-

lor de representatividad socio-cultural de los hechos popularmente connotados, entonces estaremos capacitados para evitar dos errores opuestos e igualmente peligrosos.

Ante todo se puede evitar el error romántico de creer que el folclor sea totalmente autónomo con respecto de la cultura hegemónica; a cambio de ello, es concebido como necesariamente subalterno de la misma manera que fueron y son subalternos los estratos sociales que fueron y siguen siendo sus portadores.

Sin embargo también se evita el error opuesto, individualista e idealista. Así como una clase socialmente subalterna no es nunca totalmente pasiva en relación a los grupos que la dominan, así también el folclor no es reducible nada más a un estado de pasiva aceptación y degradación de hechos cultos. Aun prescindiendo de la "actividad" que se manifiesta en las actitudes de aceptación o rechazo, de modificación o adaptación, es posible reconocer en el folclor (sin riesgos de recaer en el romanticismo populachero) una especificidad, aunque sea en los límites de la condición subalterna; y de hecho es posible reencontrar formaciones folclóricas que aparecen como relativamente autónomas respecto del mundo oficial, y que en todo caso lo limitan, lo condicionan, por el hecho de haber surgido "bajo el empuje de las condiciones reales de vida" del pueblo-clases subalternas, y generadas por el "enfrentamiento espontáneo entre modos de ser de los diversos estratos" (Gramsci 1929-50, p. 219).

✧

*(Traducción de Luis Barjau)*



## EL OTRO RETRATO / MARCO MARTOS

*Desde la alta ventana podía verse  
que de plata eran las aguas del lago  
y amarilla la bruma bajo el cielo  
de invierno.*

*Isabella del Este, dama primera  
del mundo, luce sus encantos  
para Leonardo. El rostro es carnoso,  
las mejillas ovaladas, los ojos almendrados  
abiertos de par en par con ese brillo  
ansioso que saben las bellas.*

*Leonardo la veía  
de nariz algo larga, mandíbula dominante,  
—doble mentón después de unos años—,  
los ojos saltones como de loca  
y los labios gordezuelos;  
pero también le observaba la frente comba  
levemente inclinada hacia adelante  
con un aire de meditación no buscado,  
los cabellos negros, abundantes,  
ocultando los hombros rollizos.  
Y la pintó como era: discreta y sensual,  
con la garganta llena donde se aprecia*

la respiración, y también como no era:  
fría y malévola en el invierno de Mantua.  
"Dejemos por vuestra cuenta la invención  
y fecha para la entrega" dijo ella  
procurando ganar la paz del ermitaño.

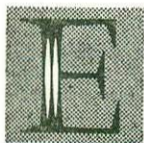
¿Quién era más pertinaz?

El salvaje que odia los viajes. Huir. Huir.  
Mantua, pequeña ciudad; Roma fue fundada  
por hombres; Venecia, como sabéis,  
fue un capricho de los dioses. Altas cúpulas.  
Era el año del Señor de 1500.

La luz melancólica de marzo  
se filtra entre la bruma del mar  
y el hombre queda otra vez  
solitario y solitario.



## REGRESO A SAN GABRIEL / LUIS LOAYZA



En esos meses pasados en San Gabriel, como para que no faltase nada, hubo también un terremoto. Lucho, el narrador, se conmovió más tarde leyendo, en los periódicos que llegaban de Lima, muchos artículos elocuentes sobre la solidaridad nacional. Sintió entonces la impresión de pertenecer a una patria unida y no a una simple suma de gentes y territorios. Pero el duelo duró poco tiempo y pronto la impresión quedó olvidada junto con la retórica que la había provocado. Justamente, uno de los temas de la *Crónica de San Gabriel* es la sucesión de horizontes no integrados: San Gabriel, Santiago, Trujillo, Lima. La serie no termina aquí: después de San Gabriel está la mina, que depende de la hacienda y, aún más lejos, Los Naranjos, las tierras de la madre de Lola, donde ni siquiera llegan visitantes. Al extremo opuesto, aunque la mayoría de los personajes apenas puedan imaginarlo, se halla el otro mundo, superior a Lima: el narrador alude a la Segunda Guerra Mundial, cuyo fin inminente determina una baja de los precios del tungsteno; la mujer de don Evaristo, el hacendado rico, se jacta de que sus hijos, que ya hablan inglés, irán a estudiar a los Estados Unidos. Todos estos lugares, desde el último fundo peruano hasta los países extranjeros donde se dirigen las exportaciones, son no solamente los polos en los que transcurre o hacia los cuales tiende la vida de los habitantes de San Gabriel, sino tam-



bién los centros ascendentes de la explotación, los centros descendentes del dominio económico, cultural, y hasta policial, llegado el caso. Este es el marco de la *Crónica...*, que también es una novela política o que al menos admite una lectura política. Es posible imaginar lo que hubiera sido la novela sin estos elementos: un relato psicológico con personajes que, en un ambiente de vago paternalismo, se moverían ante un telón de fondo pintoresco (como en los cuentos de Ventura García Calderón), enteramente librados a sus sentimientos o pasiones y sin que se advirtiera la presión del medio sobre ellos. Desde un punto de vista estrictamente literario el libro sería muy inferior al que tenemos y el tratamiento de este marco revela la inteligencia artística de Ribeyro. Lo político y lo personal están estrechamente imbricados. La carga política (en el sentido más amplio de la palabra) equilibra, compensa, pone de relieve el elemento propiamente imaginativo, la clave individual, la parte de la imaginación y el sueño.

En San Gabriel la quiebra moral y la quiebra económica se reflejan mutuamente. Leonardo se llena de deudas e hipoteca las tierras, que acabará por perder como ha perdido a la mujer. El nuevo propietario será, sin duda, Evaristo, que no es fundamentalmente distinto a Leonardo aunque sí con más dinero, mejores relaciones y menos escrúpulos, mientras que carece de una dignidad que Leonardo posee: "Había en su gravedad, en sus modales, algo de gran señor sobreviviente y desesperado". Los dueños de San Gabriel forman parte de la clase de propietarios serranos, una clase condenada cuyos miembros tienen en común una total ineficacia. Este juicio no es político ni moral sino se refiere a algo anterior y más elemental, la simple capacidad de supervivencia. Leonardo con sus manías esporádicas de trabajo, Felipe repartiendo puñetazos o corriendo detrás de las mujeres, don Evaristo que seguramente ha hecho asesinar al ingeniero González (y un indio indefenso pagará por el crimen), todos son, a fin de cuentas, igualmente ineficaces, porque no han sabido o no han podido construir un mecanismo de producción viable y una cultura propia, porque dependen de centros ajenos de poder. En tanto que explotador, el propietario serrano mantiene formas económicas arcaicas, una versión decaída de las relaciones coloniales; en tanto que explotado, dependiente de

una fuerza exterior, participa de un sistema moderno que no comprende y al cual no logra integrarse. Los blancos de San Gabriel explotan a los indios pero se benefician cada vez menos de esa explotación. El sufrimiento de los peones, la vida desdichada de los amos son igualmente inútiles; siervos y patrones son piezas poco importantes de un mecanismo mayor, de una economía y una cultura que no alcanzan.

Para crear cualquier cosa blancos e indios tendrían que unirse o, al menos, hallar un terreno común pero esto es imposible: entre ellos ni siquiera aciertan a hablarse, no por una cuestión de buena o mala voluntad, ni tampoco por la diferencia de idioma que recuerda el origen colonial de la sociedad en que viven. Felipe golpea a los indios rebeldes y Lucho trata de beber con los mineros sin ganar su confianza: es lo mismo, en ambos casos la incomunicación sigue siendo absoluta y su imagen más clara es el indio sordomudo, acusado inicuaamente de un crimen que no ha cometido, encarcelado. La ruptura entre las clases impide la existencia de una verdadera cultura regional: de una parte está la cultura obstinada del pueblo indígena que el narrador, venido de Lima, no puede conocer; de otra, la cultura imitativa, vuelta hacia fuera, de los dueños de San Gabriel. La relación con los centros de poder que les impone una condición secundaria de simples intermediarios económicos y políticos, transforma también a los propietarios serranos en malas copias de la cultura de las ciudades y determina su condición de sombras. Ribeyro no intenta dar a sus personajes un encanto que no pueden tener; los trata con respeto pero no cierra los ojos ante lo que no hay más remedio que llamar su vulgaridad. Bastaría una escena para desvanecer toda pretensión aristocratizante (en el Perú no tuvimos nunca aristocracia) y aun todo intento de convertir a San Gabriel en el escenario de una pieza de Chejov, de fina elegancia desanimada.

Vi, entonces, desarrollarse ese magno, ese esperado almuerzo en el cual se comió con ferocidad. La chicha había encendido los semblantes y batió pronto en retirada cualquier vestigio de etiqueta. Renunciando a los tenedores se cogieron las presas con la mano. Al final los hom-



bres se despojaron del saco, tiraron gargajos por el colmillo, contaron historias sucias.

En buena hora si esta conducta fuese muestra de vitalidad, pero al día siguiente los personajes reanudan sus vidas mortecinas, después de un intermedio que no fue de energía sino de mera excitación. Lo vulgar, algo más que una cuestión de modales, nos ha revelado durante un instante una inautenticidad profunda. Los dueños de San Gabriel son, si se quiere, un "fin de raza" pero dudo que inspiren nostalgia aun en los lectores más partidarios del pasado. Los hacendados han perdido casi todo lo que su tradición tuvo de respetable: la religión, por ejemplo, no pasa de una ceremonia despachada rápidamente entre la irrisión y la indiferencia. En San Gabriel se repiten, con algo de caricatura, las formas limeñas de sociabilidad, pero todo esfuerzo por adueñarse de la cultura venida de fuera (técnicas, lecturas) está condenado al fracaso. A solas en su habitación Jacinto, quizá si el espíritu más fino de la familia, sigue tocando la mandolina, pero esa música tenue se perderá pronto en el silencio.

La *Crónica de San Gabriel* está integrada por varias oposiciones que en parte se superponen, aunque sin llegar a coincidir enteramente: Lima y la provincia, la ciudad y el campo, la costa y la sierra, la cultura y la naturaleza. El viaje a San Gabriel es un cambio de escenario y también, para Lucho, la entrada al mundo de los adultos. El tío Felipe es el encargado de la iniciación, no con su miserable sabiduría ("No creas nunca en la honestidad de las mujeres") sino con sus actos, que Lucho imita cuando aprende a beber o a trabajar y, sobre todo, cuando ensaya, con el retraimiento y las audacias súbitas del tímido, sus amores no consumados. Sin embargo el lector no tarda en convenirse de que, a pesar de sus fanfarronadas, el iniciador no es capaz de iniciar a nadie. Al comenzar el viaje Lucho admira a Felipe y ve en él "un ejemplo digno de imitarse". Felipe no merece esta admiración: es un mujeriego que no llega al libertinaje, presume un día de cinismo y otro lamenta la impureza de las mujeres. En suma, es un ser débil, menos sensual que incontinente, y en sus contradicciones no hay un conflicto trágico sino tan sólo la moral —la falta de moral— blanda, aprovechadora, llena de prejuicios de



quien pasa por la vida embebido en el placer y la rapacidad y no llegará a la madurez. Felipe es el seductor seducido que cree haber arrebatado la mujer a Leonardo cuando sólo ha servido de instrumento para que ésta deje San Gabriel; a su vez Leonardo quedará en poder de otra mujer, que lo reclama para sí como cosa abandonada. San Gabriel está lleno de turbias luchas sexuales en que las mujeres suelen ser las más fuertes. No hay que creer en la cobardía o la impotencia de Lucho porque no acierte a seducir o a dejarse seducir: esos triunfos son ilusorios, y si se resiste a ellos es tal vez para no hundirse en el mismo pantano que los mayores. Detrás de la iniciación aparente, en la que Felipe propone su ejemplo irrisorio, está la verdadera iniciación, mucho más sutil, lograda en contacto con el paisaje y las gentes de San Gabriel.

Un primer elemento de ironía es que la sierra ofrece a Lucho la promesa de una vida más fuerte y más libre, mientras que sus parientes provincianos quisieran vivir en la ciudad que él ha abandonado. La sierra representa para el costeño lo que Lima para los serranos: el acceso a una existencia mejor por el simple cambio de ambiente, esperanza de una transformación que los personajes ponen en el mundo exterior para no asumirla en sí mismos. Los habitantes de San Gabriel se sienten desterrados en su propio medio. Santiago, la ciudad más próxima, ofrece algunos de los elementos que faltan en la hacienda; Trujillo y Chiclayo son algo más; Lima un ideal casi inaccesible. Hasta Leonardo, apegado a la tierra, último defensor de antiguas tradiciones de propiedad agraria, siente la tentación en sus horas de desánimo: "Por momentos me provoca vender el fundo y trasladarme a Lima. Allí puedo comprar algunas casitas y vivir de mis rentas". Esto es una buena observación: la única actividad a que aspira Leonardo es la de rentista, como suele ocurrir en una clase de modestas ambiciones parasitarias, que carece de toda iniciativa o imaginación económicas. Lo que en Leonardo es apenas un vago proyecto que no se decidirá a poner en práctica, pues comprendemos que sólo partirá a pesar suyo cuando pierda la tierra, se afirma en los demás como un deseo más preciso. Jacinto habla de una casa junto al mar; Leticia sueña con compartir la vida elegante de sus primas limeñas; Emma quisiera partir a la ciudad para, al fin, *vivir como gente*. Alfredo, un adoles-

cente como Lucho, piensa en una naturaleza distinta, aunque para él la imagen del mar no sea, como Lima para los demás, el signo de una vida más plena sino la posibilidad de huir, el deseo de muerte, a medias expresado, que la humillación despierta en él:

Yo nunca he ido al mar— decía. —En Trujillo lo vi una vez de lejos. Pero me gustaría saber nadar y meterme adentro, tan adentro que nadie me pueda ver y piensen todos que me he ido al fondo, junto a los ahogados.

En cambio Lima es para Lucho un olor “a baptisterio, a beata de pañolón, a sacristán ventrudo y polvoriento”, imágenes larvarias de infancia, de una vida de encierro. Al llegar a la sierra la primera sensación será exaltante:

Un aire puro, concentrado, me penetraba por la boca como una emulsión y me daba la ilusión de la fortaleza. A cada paso me sentía capturado por la violencia de la sierra, huida para siempre mi enfermiza y pálida vida de ciudadano.

La sensación de fortaleza provocada por el aire tónico de la altura es sólo una *ilusión*, lo cual es un comentario posterior del narrador, la reflexión desengañada sobre una experiencia y no la experiencia misma. Por lo demás, el descubrimiento de la sierra se opone a los años pasados en Lima, que Lucho recuerda sin nostalgia, y la evocación de la ciudad habrá de confirmarse poco después: “En San Gabriel había demasiado espacio para la pequeñez de mis reflejos urbanos”. Lucho no será en ningún momento un contemplador desinteresado del paisaje, no se pierde en la visión de la naturaleza, que lo devuelve siempre a la propia personalidad, a la experiencia, a las relaciones con los demás. Al borde del estanque, acostado de espaldas, contempla el cielo de la sierra, que otra vez se opone al recuerdo de la costa, pero sabe que, dentro de un instante, la hermosa muchacha saldrá del baño y se acercará a él. El paisaje que tiene ante los ojos sugiere la nitidez del deseo:

Contra el cielo purísimo pasaban intermitentemente bandadas de palomas blancas, de picos amarillos, de guanchacos de pecho colorado.



Aquí el paisaje tenía una belleza concreta. Se reconocían los colores, los límites de las cosas. No era como en las costas donde el mar, los arenales y las brumas ponían mil espejismos e impregnaban todo de vaguedad y melancolía.

No faltan en la literatura hispanoamericana ejemplos del viejo tema de la vuelta a la naturaleza, en los que basta huir de la ciudad, de la "enfermiza y pálida vida de ciudadano", para integrarse a un mundo más primitivo en que el hombre se encuentra a sí mismo. Ribeyro es demasiado moderno para creer en esta salvación y demasiado honrado para, sin creer en ella, proponerla al lector. El hombre de la ciudad puede detestar la vida que lleva pero, aun en casos aislados, es raro que sea capaz de transformarlo, sobre todo si el retorno a la tierra no es, en realidad, sino un intento de evasión hacia el pasado. No es sólo que Lucho no pueda dejar de ser limeño, aunque no fuera sino porque las gentes de San Gabriel se lo recuerdan a cada paso, en un tono burlón que no basta para ocultar la admiración o la envidia. Lo cierto es que el mundo de la naturaleza, que mira desde lejos, le parece más vasto y más libre pero no le es posible entrar en él. A fin de cuentas, ese mundo resulta más bien imaginario, puesto que tampoco acaban de poseerlo sus parientes, que viven vueltos hacia la ciudad y deseando marcharse; sólo los indios son verdaderamente gente de la tierra —aunque la tierra no sea de ellos— pero están separados del narrador, como del lector, por la incomunicación, algo tienen que decirnos pero no sabemos escucharlos. En una de las escenas centrales de la novela, Lucho decide subir al Cerro de la Cruz, desde donde se domina el valle. Es un momento que recuerda las novelas de Stendhal, en las que hay episodios semejantes, pero Ribeyro ha insertado una nota de ironía que parece dirigida tanto contra el personaje como contra sí mismo. En efecto, alguien le ha prometido a Lucho que encontrará vizcachas, y

Al llegar a la cumbre comencé a explorar el roquedal, en busca de las vizcachas. Mis esfuerzos fueron inútiles: en mi vida había visto una vizcacha.

Como tantas veces en Ribeyro la ironía y la emoción van juntas; en este caso la ironía destaca, por contraste, el ins-



tante siguiente en que, por una vez, Lucho sale de sí mismo y queda absorto ante el paisaje:

Todo eso era hermoso y tan grande para las pobres palabras (...) que serían necesarias todas las lenguas de la tierra para cantar tanta grandeza.

El personaje y su autor se han confundido. Frente a la naturaleza, Lucho siente el problema de la expresión, lejos de perderse en la hermosura quisiera hacerla suya por la palabra —deseo que entraña un distanciamiento— y comprende de inmediato que esto es imposible; no lo sabe pero ya es un escritor, aunque por ahora sólo reconozca la impotencia de su vocación. Veremos que al final de la novela volverá a insinuarse el tema del testimonio de la propia experiencia. En la cruz de madera puesta en la cima del monte Lucho descubre las iniciales y fechas que han grabado las gentes del valle y esto lo arranca a su soledad. La naturaleza vacía ha sido, durante un momento, la exaltación; la naturaleza habitada, el recuerdo de la sociedad, es el desánimo:

En un instante, esa tierra grandiosa que yo había soñado comenzó a poblarse de figuras humanas y no todas eran buenas, ni deseables, ni felices. De la tierra también brotaba la cizaña. [...] Mi tristeza renació y, sin poder dominarme, quedé largo rato inerte, desalentado, estrujando con los ojos la belleza inútil, el verdor desesperado de la tierra.

La comunión con la naturaleza no se lleva a cabo; es imposible olvidar que se vive en sociedad. El narrador no logra disolver en la visión su personalidad angustiada y termina por humanizar el paisaje, infundiéndole su propio desaliento: el verdor del campo es desesperado, la belleza de la tierra, que durante un momento lo deslumbrara, es inútil.

La visión de la naturaleza es una promesa que no se cumple, la inminencia de una revelación que no se produce, porque el narrador está atrapado en sus relaciones personales y es algo más que un simple testigo de hechos ajenos en medio de los cuales pueda pasar indemne. Esos hechos lo han transformado y estarán siempre en él, como lo

revela una imagen que es una de las claves de la novela: "Los incidentes anteriores habían dejado su larva y mi corazón comenzaba a pudrirse". Lucho piensa sobre todo en la muerte del ingeniero González, que le ha enseñado a "mirar la vida como un espectáculo incoherente". Por primera vez el narrador se halla frente a la muerte súbita, violenta, injusta. La muerte le parece *imperdonable*. Eso no es todo. **Lo más probable es que González, un agrónomo enviado de la costa para resolver un conflicto de linderos entre una comunidad indígena y un propietario, haya sido asesinado por orden de este último, aunque en San Gabriel nadie lo diga abiertamente. Hace falta un culpable. Los guardias, mestizos que odian a los comuneros indígenas y temen a los señores blancos, detienen a un indio sordomudo, que Lucho ve en el calabozo de la hacienda:**

El detenido, que se había agachado hasta quedar en cuclillas, resollaba como un animal asado. Agitando los brazos comenzó a gruñir señalando a los guardias. Con sus manos enormes se golpeaba el pecho y movía la cabeza haciendo un gesto negativo [...] Yo quedé un rato contemplando por la rendija el ojo del delincuente. Era un ojo irritado y terrible, que me llenó de estupor, porque me pareció que por él miraba, no a una persona, sino a una multitud de gente desesperada.

Aquí se pone en evidencia la injusticia que preside la sociedad de la sierra y la violencia en que a veces puede desatarse. Uno de los señores locales ha llegado al crimen contra el enviado del poder exterior que ponía en peligro sus intereses. Esto no entraña, naturalmente, una rebelión, puesto que se evita la ruptura abierta con las autoridades y, más aún, se acusa del asesinato a un inocente incapaz de defenderse. Nadie se atreve a denunciar el abuso.

Lucho tampoco se rebelará. Al igual que sus parientes, está separado de los indios por una distancia infranqueable. Más tarde, cuando estalla un motín en la mina, que los hacendados deben reprimir por la violencia, Lucho reconoce, no como una elección sino como un hecho indiscutible, que su lugar está en uno de los bandos:



Yo había deseado vivamente el triunfo de la gente de la hacienda y no sin cierta perversidad vi caer a Parián abatido por los golpes de Felipe. Después de todo, era la suerte de las personas con quienes convivía, de quienes me trataban como uno de los suyos, la que se jugaba en ese momento. Era mi propia suerte y por esto el resultado me aliviaba, si bien no lograba enardecerme.

Ya es mucho si los sentimientos del narrador han sido ambiguos, como lo dice, pues si no aprueba la sublevación, piensa que en ella "había algo de desesperado, de heroico y al mismo tiempo de necesario" y se extraña de que no haya ocurrido antes. Sin embargo es un forastero y, aunque esté del lado de los patronos de San Gabriel, no llega a ser uno de ellos. Un tiempo antes había dado unas clases de historia a Alfredo, quien le preguntó cómo era posible que los indios llenos de piojos que veían cada día, cuyo único alimento eran papas y quinua, hubiesen sido siglos antes los guerreros incas, fundadores de un imperio. Luchó, desconcertado, fue con esas dudas a sus tíos, y sólo logró que le respondieran evasivamente. Entonces, añade, comprendió que sus tíos "se habían convertido en los custodios de una verdad que no se atrevían a revelar, pero que algún día descubriría, por mí mismo, al ver cómo caían las horas allí, cólera sobre cólera". Esa verdad se va revelando lentamente durante la novela, esas cóleras están en las escenas de violencia y también en el corazón del joven testigo. No basta expresarlas diciendo que San Gabriel es una sociedad fundada en la explotación, que sus dueños lo saben y están condenados a desaparecer porque han perdido la fe en sí mismos. Si bien parece importante poner de relieve el marco social y político de la novela de Ribeyro, tampoco debe olvidarse que su intención no ha sido escribir un ensayo, aligerado por elementos narrativos, sobre las condiciones de vida en la sierra, una obra que aspire a la propaganda y no a la literatura. Ese marco está sugerido y no impuesto, surge de la acción y, a su vez, es necesario a la acción. La novela tiene un valor documental pero éste es sólo uno de sus aspectos, como lo es también, por ejemplo, la trama sentimental tan bien urdida a la



que casi no se hace referencia en estas páginas. Todo se halla vinculado en la unidad de una obra de arte y esa verdad, que los dueños de San Gabriel callan, podría expresarse de otra manera —ya no en el terreno social o histórico sino en el puramente personal— diciendo que su manifestación es el destino de Leticia, cifra del fracaso de toda su familia, en que las fuerzas del egoísmo que rigen la sociedad configuran un desenlace de frustración y de sufrimiento. Ribeyro hubiera podido intentar una descripción del mundo serrano desde dentro, como en los libros de José María Arguedas, pero difícilmente lo hubiera conseguido: su experiencia es muy distinta y no bastan las buenas intenciones para adueñarse literariamente de un modo de vida ajeno. La adopción del punto de vista de un adolescente limeño para relatar los hechos es un primer acierto, puesto que su situación es próxima a la del joven autor del libro aunque ciertamente —esto debe tenerse presente— no se confunde con él.

Por lo demás, lo social y lo personal se unen de muchas maneras. A poco de llegar a San Gabriel, Lucho conoce a Jacinto, personaje marginal, dulce y meditativo, salvado quizá en su mansa locura, desde la cual comenta la acción, a veces con agudeza. Jacinto le advierte: "Hay muchas cosas que tú tienes que saber. Para tí seremos todavía un poco salvajes. San Gabriel no es una casa, como tú crees, ni un pueblo. Es una selva". Y poco más tarde: "Aquí el pez grande se come al chico. Los débiles no tienen derecho a vivir". No sabemos si piensa en la casa de San Gabriel y en las personas que en ella viven, envueltas en oscuras intrigas, o bien en la hacienda de San Gabriel, es decir en los patrones frente a los indios, o en ambas cosas. Es igual: la casa está fundada en la injusticia pero la injusticia ha entrado en la casa. Las relaciones entre sus habitantes, bajo una amabilidad aparente, son relaciones de poder. Jacinto se ha refugiado en la soledad y Marica, la abuela de la dueña de casa, vegeta ciega y sorda en una habitación (entre ambos hay una extraña amistad, una alianza). Los demás se hallan comprometidos en una lucha por la dominación, en que las relaciones amorosas son el campo de batalla secreto. Los más jóvenes asisten a esta lucha y padecen las consecuencias: Alfredo está humillado por lo que sabe y no puede decir; Leticia es una pobre mu-

chacha que quisiera ser fuerte y al final será una víctima. En un momento, para librarse del ambiente en que vive, Lucho se sume en la lectura, pero los libros de Alejandro Dumas lo devuelven, por oposición, a la sociedad de San Gabriel. Frente a las novelas

La vida real estaba llena de trampas, de oscuras amenazas contra las cuales no podían ni la virtud ni el heroísmo. La gente moría sin saber por qué, los amantes eran traicionados y los pobres de espíritu no veían nunca el reino de la justicia.

En la última parte de la *Crónica...*, bien establecido ya el contorno natural y social de la casa hacienda, el relato se va acelerando y la observación queda centrada en el pequeño mundo de los protagonistas. Lo que al comienzo pudo parecer una vida estable y segura es, en realidad, una quiebra. Al terminar la acción la familia de Leonardo queda deshecha, Felipe y Lucho —los visitantes que precipitaron la intriga— han partido y hasta las propiedades se perderán poco más tarde. Una vez cerrado el libro descubrimos muchas cosas que Lucho, el narrador, había callado por ignorancia, por pudor, por miedo a enfrentarse con la verdad o por simple reticencia. Esos silencios conforman una segunda historia que se reconstruye en nosotros. Cuando Emma huya con Felipe, el lector comprenderá que era cierto lo que antes había sospechado pero, aún entonces, al ver que Leonardo asiste a la escena desde una ventana, fumando con indiferencia, se dará cuenta de que el dueño de San Gabriel no era el marido ciego que podía suponerse. Ribeyro se ha complacido en escribir una novela aparentemente tradicional; faltan en la narración los juegos con el tiempo y otros artificios experimentales que son la retórica de nuestra época; los capítulos, cada uno de los cuales tiene su propio título, suelen acabar en una sorpresa que reaviva el interés del lector. Todas estas notas arcaizantes son una imitación deliberada de la novela del siglo XIX, un homenaje que rinde Ribeyro a sus autores preferidos; el lector descubre que poseen el encanto frágil pero durable de objetos antiguos y, no sin cierta sorpresa, que han resistido mejor, veinte años después, que algunas técnicas más modernas —más de moda— utilizadas en las novelas de los



años cincuenta. La modernidad de Ribeyro está en otros elementos, en la meditación sobre el medio social y político, en la preocupación moral, que hacen de la *Crónica...* un libro crítico, y en el arte tan sagaz con que está empleado el punto de vista. Al lector que crea disponer de todas las claves que permiten construir el relato que está detrás del relato no escrito se le puede aconsejar que desconfíe de sí mismo. ¿Está seguro de que conoce la verdadera historia, de que ha sabido corregir las desviaciones inevitables del punto de vista del narrador, interpretar sus omisiones? Suponga el lector, por ejemplo, que el hijo de Leticia no es de Felipe, como todo parece indicarlo, sino del propio Lucho: la perspectiva de toda la novela cambia al instante. El problema está en saber si el texto permite esa interpretación; no parece que así sea, pero no es inútil señalar la posibilidad a fin de poner en práctica cierta opacidad característica de Ribeyro. Como todos los personajes profundamente imaginados, Lucho tiene una parte de misterio que escapa a su autor y que él mismo no comprende: "Mis decisiones más importantes eran siempre dictadas por sentimientos contradictorios". La novela es una descripción muy precisa de cierta sociedad peruana pero también, y sobre todo, la revelación de una conciencia. Al final el protagonista sabe que ha atravesado una prueba decisiva y que lleva consigo un testimonio. Lucho el personaje se ha convertido en Lucho el narrador:

Tenía la impresión de que algo mío había quedado allí perdido para siempre, un estilo de vida, tal vez, o un destino, al cual había renunciado para llevar y conservar más puramente mi testimonio.

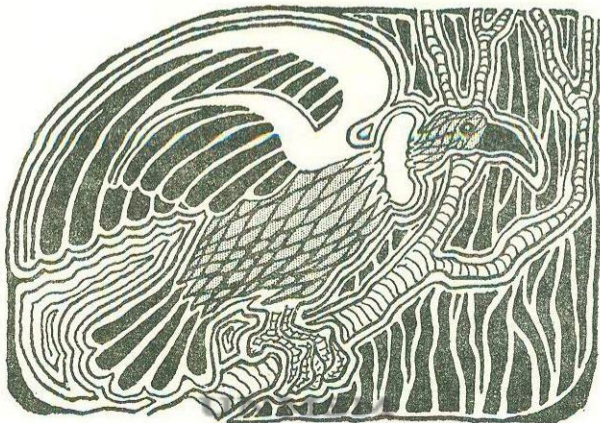
La última imagen será otra vez de la naturaleza, ya no de la sierra sino de la costa recobrada. Una imagen en la que el mar, como los hombres y mujeres que poblaron la novela, es un ser agresivo y voraz:

Entonces ya no pensé en otra cosa que en el mar, en sus vastas playas desiertas que las aguas mordían a dentelladas lentas y espumosas.

La naturaleza y los hombres se confunden en una visión pesimista: la crueldad insaciable del mar, que nos queda en



los ojos al cerrar el libro, designa también el egoísmo feroz de las gentes de San Gabriel, criaturas de una sociedad deformante, desde hace tanto tiempo injusta. En Ribeyro, como en otros de los mejores escritores peruanos, el pesimismo no es una inclinación personal que pueda resolverse en datos psicológicos o biográficos, sino una manera de ser dignamente ante la realidad del sufrimiento. La *Crónica de San Gabriel* es un ejemplo de lo que pueden, en un país como el nuestro, una clara inteligencia y un corazón en su sitio.



# CON LOS OJOS CERRADOS / ENRIQUE FIERRO

*Homenaje a Alí Chumacero*

*MAS secretas y más intensas  
que los sitios más desgarrados  
las palabras de Chumacero  
eran inmóviles espejos  
de lo inútil y de lo ardiente  
que en los lugares permanece*

*En la sustancia misteriosa  
de fantasmales construcciones  
recordaremos siempre el orden  
de los objetos materiales  
la imagen honda y recatada  
de un tiempo mudo que nos nombra*

*ARDIENTE número de oro:  
pero la luz de la liturgia  
es polvorienta y son opacos  
de la costumbre los colores  
en ese reino del estigma  
que es un espacio despiadado*

INGENUAMENTE lo pensamos:  
campo y mujer otros lugares  
fértil el viaje entre los hombres

(Hacia el escándalo callado  
el corazón enloquecido)

DE la escritura la presencia  
que indeleble reflexiona  
echa la sombra de una idea  
en el poema contemplado  
que hacia la tarde se dirige

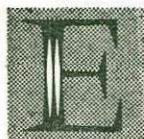
En tanto sórdidas las formas  
ya duran casi como el sueño  
y no hay granizo que las barra  
pues son refugio de verdades

DEGRADACIONES evidentes:  
la realidad es la caída  
a todo riesgo el gesto sordo  
al borde mismo de los ojos  
de toda bestia solitaria  
humillaciones y obstinado  
polvo del hueco del silencio

(En la tarde del 3 de octubre de 1980)



## UN ASPECTO DE LUIS CERNUDA / ALFREDO BRYCE



EN los últimos años la figura literaria de Luis Cernuda se ha ido agrandando y precisando cada vez más, pasando al primer plano dentro del marco de la llamada generación de 1927. Es más, podría decirse que, por el carácter de su poesía y de su obra crítica, constituye una personalidad solitaria y aislada. El balance a que periódicamente y de una manera fatal —por el juego de la historia y la sucesión de generaciones— está sometida toda literatura contemporánea, al mismo tiempo que va haciendo retroceder a segundas y terceras filas escritores que parecieron ocupar el centro de la escena y que lo ocuparon de hecho, no siempre justificadamente, va por otra parte, ese balance, confirmando y precisando la significación y permanencia de otros que constituyen los hitos esenciales de nuestra literatura durante el siglo XX. Que sea para mal o para bien, no es este ahora el problema. La estatura de Cernuda se va acercando cada vez más a la de un Unamuno, un Machado, un Juan Ramón Jiménez, y sus recientes valoraciones toman casi la forma gozosa de un descubrimiento. Si los ensayos críticos positivos han jugado un papel importante,<sup>1</sup> creemos más eficaz aún la receptivi-

1. Entre la bibliografía dedicada a Cernuda merece destacarse el ensayo de Octavio Paz, "La palabra edificante", recogido en su libro *Cuadrivio*, México, J. Mortiz, 1965 y la tesis de Philip Silver,

dad de la poesía más reciente a la obra de Cernuda, cuya influencia es cada vez más evidente en las publicaciones poéticas de los últimos años.<sup>2</sup>

Tema capital, como ha subrayado Silver en su estudio sobre el poeta sevillano, es el tema del amor, lo que en fin de cuentas integraría a Cernuda en una amplia tradición de poesía europea. Pero, en este caso, es necesario hacer una salvedad. El amor de que Cernuda habla y sobre el que se sostiene su obra es un amor de carácter homosexual, lo que le pone en una situación conflictiva radical respecto a la sociedad que le rodea. Con algunas excepciones, es cierto, los críticos han pasado como sobre ascuas por este problema, bien escamoteándolo o bien dándolo por sabido y como secreto a voces, sobre el que no hay que insistir. Pero es una tolerancia y discreción que Cernuda no les pide. Al contrario, creemos que es un mal servicio hecho a la poesía de Cernuda el soslayar su aspecto agresivo y provocador que significa asumir su forma de ser particular, para lo que se necesitaba una valentía poco común en la España de su tiempo. En un ensayo sobre Gide, publicado en 1946, al hablar de *Corydon*, libro con el que no está de acuerdo, Cernuda dice:

"*Corydon* resulta incompleto, y acaso el autor lo quisiera así, significando que el acto de ocuparse con tal tema era más importante que el desarrollo suficiente del mismo".<sup>3</sup>

Es decir, para Cernuda no es el tema de *Corydon* lo más importante del libro, sino el hecho de publicarlo y hacer frente al público, arriesgándose a toda clase de críticas. Cernuda lo que aprecia es el acto de sinceridad y de lealtad consigo mismo y en esas dos cualidades fundará la admiración que tuvo siempre a Gide.

"*Et in Arcadia ego*": A Study of the Poetry of Luis Cernuda, London, 1965, recientemente traducida al español y publicada en la Ed. Alfaguara.

2. Véanse las antologías de nueva poesía, p.e. *Nueve novísimos*, Barral, 1970, *Poetas españoles poscontemporáneos*, Barcelona, El Bardo, 1974, *Espejo del amor y de la muerte*, Madrid, Bezoar, 1971.

3. Luis Cernuda, *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1965, p. 142.

Que Cernuda no era en España el único escritor de su tiempo con lo que llamaremos anomalías afectivas no es ningún misterio. Ahora bien, cuando el escritor homosexual traduce sus fantasmas en términos heterosexuales, bien sea por pudor, o por adaptarse a una convención social, o a la búsqueda —si se quiere— de una mayor universalidad, su anomalía tiene un interés secundario y subrayarla es más bien curiosidad malsana o chisme porteril. El caso de Cernuda es diferente. En Cernuda se trata de una afirmación clara. Desde los poemas de *Un río, un amor*, escritos en 1929, el tema aparece, con dignidad, pero sin reticencias en su poesía y mantendrá su continuidad hasta sus últimos escritos. Si Cernuda entre *Perfil del aire* (1927) y *La realidad y el deseo* (1936) publica pocos libros,<sup>4</sup> el desarrollo de su obra poética y las diferentes secciones que constituirían, en 1936, *La realidad y el deseo*, eran de sobra conocidas por los lectores a través de las numerosas revistas de poesía publicadas por entonces.<sup>5</sup>

La primera edición de *La realidad y el deseo*, publicada por las ediciones de la revista *Cruz y Raya*, sale en 1936. Recoge este libro la producción poética del autor a lo largo de diez años. Pero el libro era la consagración de la labor creadora de un poeta bien conocido y que se había hecho un puesto indiscutido y respetado entre los escritores de su generación.

El libro hubiera podido tener un impacto mayor si no hubiera sido éste amortiguado a causa de la guerra civil española. Salió a la venta en el mes de mayo, ya de cara al verano, momento no de los más propicios para suscitar ecos; menos de dos meses después se produciría la sublevación militar, lo que relegó las preocupaciones literarias a un segundo plano, subordinándolas a las necesidades prácticas de la lucha. Todo ello no impide que *La realidad y el deseo*, lo que viene a ser toda la poesía de Cernuda en el momento de esa publicación, entre dentro de la noción de *escándalo*.

4. Una antología de sus poemas *La invitación a la poesía*, 1933 y *Donde habite el olvido*, 1934.

5. De los treinta poemas de *Un río, un amor*, se publicaron catorce en revistas; siete de los diecisiete de *Donde habite el olvido*. De los diez poemas de *Invocaciones* fueron publicados cinco.



En primer lugar: para la visión cernudiana del amor no hay precedentes en las letras españolas y esto supone la creación, casi a partir de la nada, de todos los elementos expresivos que permitan al lector, no implicado forzosamente en el problema, la comprensión de los textos, sin provocar una reacción defensiva o de escarnio. Y en segundo lugar: si no hay precedentes es porque la estructura y la ideología de la sociedad española del momento eran de una gran reticencia para este tipo de problemas, como de hecho siguen siéndolo hoy. Se vive sobre la polaridad de un repertorio de valores "masculinos", "viriles", al que se opone —en el otro extremo— un repertorio de valores "femeninos", con carácter paradigmático y coercitivo. Entre estos dos extremos no queda sitio para nada ni para nadie.<sup>6</sup> En una parte la mujer, dotada por la naturaleza de misteriosas y nativas cualidades de "femineidad", y que encuentra en la maternidad su realización definitiva; en la otra parte y, hablando un poco desgarradamente, el "macho", con todas sus determinaciones específicas: dureza, realismo, sequedad, brutalidad, etc. Se supone tácitamente que esos valores de *machismo* y *femineidad* son algo dado en la comunidad española. Hay incluso quien llega a hacer de ello asunto patriótico y encuentra aquí lo que los diferencia de lo extranjero, radicalmente. En consecuencia, todo lo que no cumple hasta un cierto límite esos valores queda excluido de la comunidad. Se le desplaza y asimila al mundo marginal de la delincuencia o de la prostitución, se le interpreta en términos de culpabilidad —vicio— o en términos de degradación —degeneración—. La comunidad se crea un muro de protección contra el homosexual que va desde el arsenal de leyes o condenaciones de tipo religioso al insulto o chiste de mal gusto. En esta actitud hay todas las gradaciones, desde la violencia calificada hasta la tolerancia, más o menos generosa, teñida de piedad. Pero, en cualquier caso, se le considera fuera, como un ser aparte, como algo monstruoso.

6. No hay mucha bibliografía sobre este tema, quizás porque no hay suficiente distancia para tratarlo. Algunas consideraciones de interés pueden verse en José M<sup>º</sup> Rodríguez Méndez, *Ensayo sobre el machismo español*, Barcelona, Península, 1971.

Así segregado el homosexual se ve empujado a vivir en un mundo propio, cerrado, mezcla de "ghetto" y asociación secreta en el que se desarrollan comportamientos, gestos e, incluso, modos de hablar propios de toda vida de grupo cuando este se ve obligado a definirse respecto a los demás. Tácitamente tolerado, este mundo marginal dentro de la comunidad está a la merced de todas las agresiones y abusos. En la práctica funciona como un complemento de la comunidad, a la que le permite desviar la atención en lo que concierne a su propia miseria sexual y afectiva,<sup>7</sup> un poco como el gitano sirve para proyectar sobre él el desamparo de algunos grupos sociales. En el ensayo, antes citado, sobre Gide, el mismo Cernuda define ese mecanismo:

"Y lo curioso es que aquellos que más bajamente sienten el instinto amoroso normal son quienes más denuestos lanzan contra quienes sienten ese mismo instinto en otra forma, por noble que su amor sea, olvidando la propia baja para atender solamente a la ajena real o supuesta".<sup>8</sup>

Cualquier segregación, aceptada como una *tolerancia* por parte del "otro" es reaccionaria. Contribuye al mantenimiento de un orden convencional al que el segregado sirve de chivo emisario y hace de él un personaje grotesco y cómico, sin posibilidad absoluta de asentarse en la comunidad.

Con un cierto humor y distancia ha descrito Cernuda esa situación, en una prosa de *Ocnos*:

"En las largas tardes del verano, ya regadas las puertas, ya pasado el vendedor de jazmines, apa-

7. Una de las características de ese período es la pululación de revistas y novelas pornográficas de la más baja estofa. No es tanto el problema de la existencia de ese tipo de literatura, que se da en todas partes, sino el de su enorme difusión y tirada en perjuicio de obras de mayor interés, y el prestigio de que disfrutaban personajes ocupados en estas tareas bajamente comerciales, como Joaquín Belda, Artemio Precioso, Hoyos y Vinent, El Caballero Audaz y tantos otros autores de "novelas fuertes".

8. *Poesía y literatura*, p. 145.

recían ellos, solos a veces, emparejados casi siempre. Iban vestidos con blanca chaqueta almidonada, ceñido pantalón negro de alpaca, zapatos rechinantes como el cantar de un grillo, y en la cabeza una gorrilla ladeada, que dejaba escapar algún rizo negro o rubio. Se contoneaban con gracia felina, ufanos de algo que ellos solos conocían, pareciendo guardarlo secreto, aunque el placer que en este secreto hallaban desbordaba a pesar de ellos sobre las gentes. Un coro de gritos en falsete, el ladrar de algún perro, anunciaba su paso, aun antes de que hubieran doblado la esquina. Al fin surgían, risueños, y casi envanecidos del cortejo que les seguía insultándoles con motes indecorosos. Con dignidad de alto personaje en destierro, apenas si se volvían al séquito blasfemo para lanzar tal pulla ingeniosa. Mas como si no quisieran decepcionar a las gentes en lo que éstas esperaban de ellos, se contoneaban más exageradamente, ciñendo aún más la chaqueta a su talle cimbreante, con lo cual redoblaban las risotadas y la chacota del coro.

Alguna vez levantaban la mirada a un balcón, donde los curiosos se asomaban al ruido, y había en sus descarados ojos juveniles una burla mayor, un desprecio más real que en quienes con su morbosa curiosidad les iban persiguiendo. Al fin se perdían al otro extremo de la calle. Eran unos seres misteriosos a quienes llamaban 'los maricas'".?

Si hemos citado íntegro este recuerdo de su infancia es para subrayar que Cernuda queda, por completo, fuera de ese mundo que, al fin y al cabo, está integrado a la comunidad. Constituye un elemento discordante, pero un elemento más de su "paisaje". La actitud en su poesía y en su vida le lleva a enfrentarse con las posibilidades que deja la comunidad española al homosexual: la hipocresía toleran-



te a cambio de la discreción y el salvar las apariencias o la aceptación de una personalidad de grupo semitolerado que permitiera guardar las distancias. Cernuda al afirmarse abiertamente como diferente y digno al mismo tiempo escoge una tercera vía que no estaba prevista y cuya consecuencia era, fatalmente, la soledad. Soledad agresiva en sus primeros momentos de escritor. Cuando, en 1932, Gerardo Diego le pide unas líneas de introducción a los poemas incluidos en la famosa antología *Poesía española contemporánea*, Cernuda escribe:

“No valía la pena de ir poco a poco olvidando la realidad para que ahora fuese a recordarla, y ante qué gentes. La detesto como detesto todo lo que a ella pertenece: mis amigos, mi familia, mi país.

No sé nada, no quiero nada, no espero nada. Y si aún pudiera esperar algo, sólo sería morir allí donde no hubiese penetrado aún esta grotesca civilización que envanece a los hombres”.<sup>10</sup>

Más tarde, en la segunda edición de la antología, en 1934, Cernuda matizaría un poco estas palabras desgarradas e insolentes, dejando un reducido margen, una puerta entreabierta para sus auténticos amigos. Pero, en el fondo, su posición sigue siendo la misma y, en líneas generales, aunque en otra forma más compleja, se mantendrá hasta el final de su vida.

¿Qué pensar de estos exabruptos malhumorados? No hay que precipitar un juicio de valor sobre estas líneas que brotan orgullosas de la pluma de uno de los hombres más ecuanímes que han tenido las letras españolas. “Mis amigos, mi familia, mi país”, “esta grotesca civilización”, es la reacción lógica de Cernuda ante una sociedad hostil y anclada en sus convencionalismos. Sociedad hostil porque convencional. Ese sistema de respeto ante las apariencias, de falsas jerarquías y valores que Cernuda cubría con el desdeñoso epíteto de “lo burgués”, se viene abajo —para él— en el momento que escoge, como Gide, el camino de la sinceridad y de la lealtad consigo mismo. Su actitud le

10. Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea (1901-1931)*, Nueva edición, Madrid, Taurus, 1968, p. 656.

lleva a considerar como el mayor de los males la hipocresía general, el desfase entre principios y actos. La sociedad, la familia, le parecen hechas de exclusiones, regidas por el afán de dominio. La libertad es palabra vacía. De aquí que paralelamente al tema amoroso lleve la poesía de Cernuda una carga de crítica de la sociedad en que vive. Se hace visible ya en textos como "El mirlo, la gaviota" de *Los placeres prohibidos*, publicado en revista en 1931,<sup>11</sup> pero toma forma concreta y abierta en el poema "La gloria del poeta", que integra la serie *Invocaciones*.<sup>12</sup> Esa sociedad es, sobre todo, la sociedad de las ciudades, de la civilización y del industrialismo, del dinero. Frente a ella opone Cernuda un mundo natural y que, por el hecho de ser natural, es un mundo libre y sin exclusiones. En su estudio sobre Cernuda, Philip Silver ha analizado el valor del sentimiento de la naturaleza en el poeta, el carácter que tiene ésta de paraíso perdido por darse en él la infancia, periodo de la vida en el que la distancia entre deseo y realidad apenas existe. Si el análisis de Silver es justo, no hay que olvidar tampoco que el propio Cernuda, en 1946, nos define lo que entiende por naturaleza:

"Ya sería bastante si *Corydon* convenciera a algunos de cuán presuntuoso resulta trazar normas a la naturaleza... Todo lo que vive, por el hecho de vivir, está dentro de lo natural, y en cuanto natural, es normal".<sup>13</sup>

Una sociedad natural, una sociedad válida sería pues —repetimos— una sociedad sin exclusión de ningún género, en donde habría un puesto para todos y respeto para cada función. Como ha dicho Cernuda en donde hubiera sitio "para el hombre de Estado, pero también para el poeta", que es el gran excluido. Con toda evidencia no era esa la sociedad en que vivía. La evolución de los acontecimientos, la tensión política de los últimos años de la República española le hacen pensar en un cambio posible, lo que le lleva a tomar posiciones extremas. Publica entonces textos de

11. Luis Cernuda, *Poesía completa*, Barcelona, Barral, 1974, p. 137. Todas nuestras citas de poemas se refieren a esta edición.

12. *Poesía completa*, p. 183.

13. *Poesía y literatura*, p. 144.

contenido revolucionario concreto,<sup>14</sup> en la revista *Octubre* de Rafael Alberti. Uno de esos textos, aunque exageradamente destructivo y demasiado confiado en las posibilidades reales de la revolución, es significativo e interesante para mostrar su estado de espíritu en aquellos momentos:

"Llega la vida a un momento en que los jugadores individualistas se quiebran en las manos. La vista busca en torno, no tanto para explicarse la desdicha como para seguir con nueva fuerza el destino. Mas lo que ven los ojos son canalladas y, en todo lugar, indignantes desigualdades en las que siempre resulta favorecido el estúpido. Se queda, pues, en peor situación de espíritu. Este mundo absurdo que contemplamos es un cadáver en cuyos miembros remueven a escondidas los que aún confían en nutrirse con aquella descomposición. Es necesario, es nuestro máximo deber enterrar tal carroña. Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte; debe destruírsela antes de que ella destruya tales energías y, con ellas, la vida misma. La vida se salvará así".<sup>15</sup>

Al llegar la guerra civil se incorpora Cernuda a la lucha, colaborando asiduamente en la revista *Hora de España*:

"Al principio de la guerra, mi convicción antigua de que las injusticias sociales que había conocido España pedían reparación y de que esta estaba próxima, me hizo ver en el conflicto no tanto sus horrores, que aún no conocía, como las esperanzas que parecía traer para el futuro... Me parecía que, trabajando en lo que siempre fuera mi trabajo, la poesía, estaba al menos al lado de mi tierra y en mi tierra. Algo de eso

14. "Vientres sentados", revista *Octubre*, abril de 1934. En *Poesía completa*, p. 553.

15. Luis Cernuda, *Crítica, ensayos y evocaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 91.



quise expresar en los poemas escritos durante el año primero de la guerra civil, que luego formaron parte de *Las nubes*".<sup>16</sup>

Si la actitud de Cernuda fue siempre neta en tanto que condena del levantamiento militar y sus trágicas consecuencias para España, el problema se hace más complejo en lo que a la República y a la zona republicana, en donde estaba, se refiere. Más tarde, en 1958, en *Historial de un libro*, hablará de su decepción. Pero no es necesario ir tan lejos en el tiempo. En 1937, en *Hora de España*, publica un texto en el que se transparenta su ánimo desconcertado y desilusionado; hablando de su lectura de *Stello* de Vigny, durante el asedio de Madrid, dice:

"No se crea que estas líneas las traza un optimista de la poesía que pudiéramos llama bendita, reconocida por el Estado y con el poeta a su lado oficialmente... Cerradas ya las ventanas... allí en la cama iba recorriendo las altaneras páginas de *Stello*, que, como el lector recordará, son una terrible comprobación, a través de las diversas y sucesivas formas de Estado, del abandono en que siempre se deja a los poetas. En el pecho se debatían la convicción inquebrantable de *la eterna hostilidad hacia el poeta en cualquier régimen político* y la adhesión, también inquebrantable, del poeta que en este trance español le ha tocado vivir, a la causa popular".<sup>17</sup>

Sale Cernuda de España en 1938 y, consecuente con su actitud, no vuelve a poner los pies en ella. La impresión que dejó en él la guerra civil es de catástrofe total, de barbarie, en la que nada ni nadie se salva. Al margen de esta idea de España fratricida, se irá perfilando en sus evocaciones históricas —*El ruiseñor sobre la piedra, Silla del rey, Aguila y rosa*, etc.— otra idea de España, bajo la imagen de un mundo renacentista idealizado, que no tiene nada que ver con la "España eterna" del 98 sino que —como ya ha

16. "Historial de un libro", en *Poesía y literatura*, p. 256.

17. "Líneas sobre los poetas y para los poetas en los días actuales". En *Crítica, ensayos y evocaciones*, pp. 153-154.

observado Silver— se trata más bien de la búsqueda de esencias de una España posible, una España más bien de cara a un futuro, más o menos utópico, pero posible para todos los españoles.

Cernuda, tras la experiencia de la guerra civil, vuelve a entrar —y esta vez de lleno— en la soledad. Y volvemos al punto de partida de este ensayo. Para Cernuda, en contraste con una gran parte de sus contemporáneos de generación, poesía y vida van unidas. Cuando decimos vida entendemos por tal autobiografía, vida individual. Casi sin excepción sus poemas están motivados por situaciones personales o íntimas que van desde la aventura amorosa a la contemplación de un paisaje, desde la experiencia de la amistad a la lectura de un poeta o la audición de una obra musical. En la redacción definitiva, Cernuda, con una intención de universalidad, de trascendencia y de permanencia, por un deseo de reducir lo anecdótico a lo más mínimo, suprime nombres, espacios y fechas. Pero sabemos que están ahí y así nos lo da él a entender. *La realidad y el deseo* es, en cierta manera, una autobiografía literaria; quizás fueran decisivas, en este sentido, las obras de los poetas ingleses que lee durante su estancia en Inglaterra y, especialmente, Donne, Coleridge y Wordsworth. Es indudable que sin esas lecturas la poesía de Cernuda, a partir de *Las nubes*, no hubiera sido lo que es. El eco de la poesía inglesa se encuentra en el tono moral —no moralizador—, en esa voluntad de conocerse a sí mismo pero de manera que aporte o un proyecto, o una lección, o un acorde con el mundo:

“Yo no me hice, y sólo he tratado, como todo hombre, de hallar mi verdad, la mía, que no será ni mejor ni peor que la de los otros, sino sólo diferente”.<sup>18</sup>

El término *deseo* es, en Cernuda, una sustitución del término *amor*,<sup>19</sup> en la medida en que esta palabra aparece gastada para el poeta y llena de connotaciones inoperantes. La utilización del término *deseo* va a dar la primacía a lo que de

18. *Poesía y literatura*, p. 278.

19. Véase ampliamente desarrollada esta cuestión en la obra, ya citada, de Philip Silver.

natural, de impulsivo y de elemental hay en el hecho amoroso. Pero en su tratamiento de lo amoroso, Cernuda no cae nunca en lo circunstancial o en lo anecdótico, y no precisamente porque se trate del hecho amoroso, sino porque, como hemos dicho antes, es un procedimiento general a toda su poesía. Se trata de liberar toda experiencia de sus vínculos con el tiempo y el espacio, que la corroen y destruyen, se trata de dejarla reducida a lo esencial y permanente. Si el amor físico está exaltado es no sólo por el placer en sí, sino, además, por todo lo que de espiritual aporta al hombre: la anulación del tiempo, la identificación con la juventud de la persona amada, la reaparición de la visión total y paradisíaca de la infancia, una fulguración de eternidad que puede luego revivir el poema:

“Al amor no hay que pedirle sino unos instantes, que en verdad equivalen a la eternidad, aquella eternidad profunda a la que se refirió Nietzsche”.<sup>20</sup>

Otra visión del amor o el deseo habría llevado al problema que va implícito en la expresión de toda experiencia excesivamente particularizada: su aislamiento, y en último término, su incomunicabilidad. El mundo de Jean Genet, circunstanciado, anecdótico, plástico —pensamos en *Notre Dame des Fleurs* o en *Le Balcon*— a pesar de su verosimilitud artística, queda extraño, otro: su crítica social nos parece justa pero la sentimos hecha desde otra parte, como si fuera desde otro planeta. Hay una sensación de leer o de contemplar un documento, sobre el que podemos o no tomar posición. Pero es todo. En Cernuda nos encontramos, casi, con la actitud opuesta. Homosexual también, como Genet, el incidente, la experiencia, lo “real” es un mínimo punto de partida, muchas veces ambiguo y traducible en otros términos, para subrayar que los contenidos amorosos son universales con independencia de quién sea o qué sea el objeto de ese amor y que en todo amor, sea cual sea su forma, hay una potencialidad de dignidad y belleza.

Y se podrá preguntar: ¿qué aporta en este caso el particularismo personal de Cernuda? ¿Su insistencia a lo largo de su obra? Aquí la respuesta no es difícil. El amor cernudiano, por su situación marginal, aparece con un carácter



insobornable a todas las categorías coercitivas de la sociedad convencional: matrimonio, familia, jerarquía, trabajo,

“la seguridad, ese insecto  
anida en los volantes de la luz”.<sup>21</sup>

Más de una vez —*La gloria del poeta, La familia*— ha trazado el retrato del infierno de la pareja sin amor, sin urgencias afectivas, el “aguachirle conyugal”, cuya unión se mantiene en función de elementos extraños, de odios y dependencias. Para Cernuda el amor nace y muere, y necesita, para darse, de libertad e igualdad de los participantes. Es decir de todo lo que “la ciudad” no puede dar. Si el amor es auténtico será posible el acorde con el universo, con la naturaleza. El amor es así, a través de su experiencia, amor a las cosas, comprensión sin mediación y de aquí que se identifique con la poesía, puesto que ella puede cifrar ese acorde.

La actitud de Cernuda es nueva y es vieja a la vez. La poesía europea, en último extremo, no ha visto el amor de una manera diferente. Tristán e Isolda, el amor de los poetas provenzales, y más tarde de los italianos y renacentistas, se da, en sus formas más excelsas, en un espacio al margen del espacio convencional, al borde siempre de lo imposible y de lo catastrófico. Lo mismo sucederá con los románticos, a los que hay que sumar, en muchos de ellos, la voluntad de llevar a la práctica situaciones que muchas veces antes no pasaban de actitudes literarias. Y volvemos a encontrar en Cernuda esta actitud romántica, identificar poesía y vida, para que esta sea ejemplar lección de libertad e independencia, frente a todos y a todo, para volver a su ser, Arcadia o Edén, intentar construir. En ese sentido, a pesar de las apariencias extremadas, la actitud de Cernuda se enlaza con una tradición poética y la continúa. De ello tuvo plena conciencia y por eso su poesía está llena de ecos —Garcilaso, Aldana, Bécquer, Holderlin, Donne, Wordsworth— en los que su voz, que sintió clamando en el desierto, encontró a menudo la resonancia que buscaba.

~

UNMSM

# SILENCIO: MALLARME / RODOLFO HINOSTROZA

a M. R.

*Treinta rayos convergen hacia el medio, pero es el vacío central el que hace girar la rueda.*

TAO TE KING

*Y por el poder de una palabra  
recomencé mi vida.*

ELUARD

## *Silencio, sombra, Arcano XXII (El loco)*

I.



L indudable protagonista del mito hebreo de la Torre de Babel es el lenguaje. La palabra adánica ya lo ha nombrado todo en un idioma único y —por tanto— sagrado, y los hombres levantan una gigantesca torre (que es lenguaje), que debe coronarse con el Nombre de Dios. Pero la deidad del monoteísmo es innumerable. Sostiene y estructura la lengua desde arriba, pero es un punto ciego ajeno al mundo. El Tetragrammatón cabalístico, JHVH, las cuatro letras de su nombre, no remite sino a un Verbo tautológico que es representación del Silencio. Dios no habla. El Silencio de Dios es Dios, y en su proximidad la lengua adánica estalla y se multiplica en miles de trozos, se fragmenta en innumerables idiomas tribales. La unidad queda quebrada, y de allí en adelante el mundo se presenta como un vasto archipiélago de lenguas separadas por un infranqueable silencio. La loca empresa se detiene, pues los muchachos ya no comprenden más y todo se convierte en un espantoso galimatías. Como en el Arcano XVI del Tarot (La Torre), donde lo único que queda es un inútil y maravilloso andamiaje (que otros llaman Tractatus), del que caen uno, dos, todos los hombres por no haber sabido sustraerse al atroz pecado de orgullo y haber querido trasgredir los límites de la lengua, aniquilándola.

Si el Dios masculino del monoteísmo carece de nombre, la Gran Diosa ancestral, madre todos los seres, no es, por el contrario, sino Nombre. Pero también este es impronunciable, por infinito, desarticulado y opaco. Se presentaría como una sola e incesante palabra, sin la menor pausa, sin ritmo, sin ruptura, como si todos los fenómenos existentes estuvieran soldados unos con otros, sin aceptar periodicidad alguna susceptible de establecer una ley interna, por mínima que ella fuera. La sílaba OM de los brahmanes tuvo, otrora, la pretensión de ser esta palabra o infinita exhalación de aliento que de un solo golpe excluiría Silencio y Estructura, para posarse como plenitud cósmica que nada significa a fuerza de penetrarlo todo. Pues todo lo que significa no lo hace sino a través del Silencio. Pues el Silencio es, de hecho, el Significado.

---

La plegaria se dirige al Silencio de Dios, y su condición es un no aguardar, y un apenas desear alguna respuesta cualquiera. La Incantación (o bien la Letanía) es más bien un conjunto de invocaciones efectivas, que tienen fuerza de Ley y obligan a la deidad convocada a acudir al llamado y a obedecer al oficiante. A menudo asume la forma de una enorme enumeración cuyo objetivo final sería agotar todos los nombres de la Gran Diosa, los 900 millones de nombres del célebre cuento de Arthur Clarke, que, una vez pronunciados, apagan —o encienden— las estrellas. La Gran Diosa tolera cualquier apelación, insulto, apodo, cuya acumulación la afirme en su condición de puro significante que, de una vez por todas, rechaza todo significado.

---

Entonces, *si* el Silencio se presenta como un estructurante sin materia, el Nombre de la Gran Diosa (que aquí llamaremos OM o simplemente Nombre) lo hace como materia sin estructura.

---

Sin embargo el Silencio y OM no son anteriores al lenguaje, sino posteriores. No existen con independencia de este, y no se manifiestan sino como rastros, vectores fantasmáticos, dentro de una lengua. No puede hablarse de un



origen, de una escena primaria cualquiera, de una hipotética formación del lenguaje a partir del fabuloso encuentro del Silencio y de OM. Lo único que es posible constatar en el lugar de origen es un hiato irrecuperable para el sujeto hablante, el cual empero reaparece vertiginosamente en los momentos de creación como un poder ciego.

Y este es un límite extremo, detrás del cual no hay más lenguaje, ni pensamiento, ni hombre.

---

Por cierto que el Ser es, antes que nada, el *verbo* Ser. Ya que representan la porción más articulada del lenguaje, los verbos emanan del principio de articulación proporcionado por el Silencio, y de entre todos ellos el verbo Ser aparece como el Gran Estructurante que penetra y satura la lengua entera, ya por su ausencia, ya por su presencia avasalladora. Todo, dada su condición de lengua, *es*. Salvo, ciertamente, y de manera fantasmática, el nombre de la Gran Diosa, establecido en una opacidad impenetrable para el Verbo.

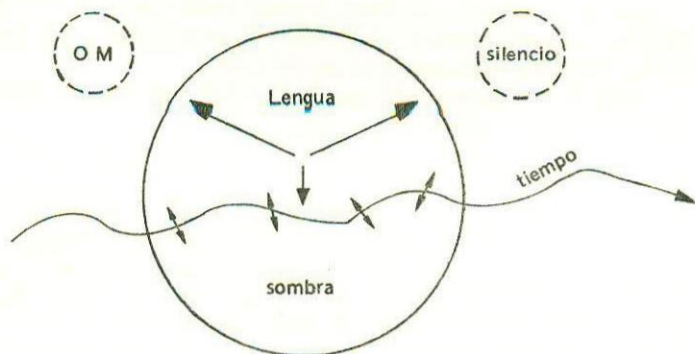
---

El anonimato significa, paradójicamente, tener un nombre, vivir la opacidad del puro significante, el cuerpo como prisión. *Tener* (o hacerse) *un nombre*, no es sino articularlo, hacerlo volverse signo.

---

También crea la lengua una zona de sombra en torno de ella. De entre todos los fonemas y los modos de formación que le pertenecen, sólo una parte tiene sentido, y es **la que llamamos formalmente La Lengua**. Todo el resto yace reducido a la virtualidad, y a partir de allí ejerce una leve y continua presión sobre La Lengua para introducirse en ella y cobrar sentido. La Sombra de La Lengua es una especie de trasfondo del que emergen nuevos significantes, nuevas articulaciones, y hacia el que vuelven las palabras o los giros afectados por el uso o por los cambios de los tiempos. La intensidad de esta circulación se injerta en el tiempo, la sociedad, la historia. Digamos, pues, que La Lengua secreta tres categorías: OM, Silencio y Sombra. Y

que está atravesada de vectores fantasmáticos que la tironean, por así decirlo, hacia cada uno de estos tres puntos:



¿Es posible identificar el predominio de uno (o de varios) vectores en un tema cualquiera? ¿Podrán guiarnos hacia los fantasmas que subyacen a todo empleo de la lengua? He aquí algunos someros ejemplos: una sobre-articulación de la lengua, como podemos encontrarla en Mallarmé, Vallejo o Lacan, significaría que en el tema predomina el vector Silencio. Una simplificación sintáctica, una tendencia al nominalismo, como en Breton, Neruda o Whitman, colocaría al tema sobre el vector OM. En cuanto a la Sombra, esta es fácilmente discernible en las creaciones de palabras de Lewis Carroll y de Joyce, aunque en este último caso mezcladas con el vector OM: HCE, *Here Comes Everybody*, que opera en cuanto nombre de la Gran Diosa.

## II.

El Campo Anal, o CA, se abre con el Silencio de Dios. La tradición cristiana que escamotea el silencio es quebrada por los predicados anales, exaltados por la civilización industrial y su modo de producción. Esta súbita —y masiva— presencia del Silencio es advertida y expresada por Mallarmé y Malevitch quienes, con un paso adelante, inauguran una línea que en nuestra época conocerá un éxito extraordinario. Poco después los hechos habrán de precipi-

tarse y el CA será expresado y consolidado por cientos de creadores que se ubicarán, con algunas variantes, sobre el vector Silencio. Es así que pertenecen al CA el Funcionalismo, la Bauhaus, el Modulor, las Máquinas Deseantes, el Colour Field, lo Monócromo, lo Acromo, el Minimalismo, el Estructuralismo, el Serialismo, los HLM, el Conceptualismo, el Cinetismo, las Unidades Vecinales, los Ready Made, la Poesía Concreta, los desodorantes, el Psicoanálisis y los sillones Colombo. Y, de una manera solapada, el Hiperrealismo, que se propone como la última estética del Silencio.

---

El Silencio del psicoanalista proviene, también él, del CA, y se plantea como estructurante frente a la palabra del paciente. La muy especial calidad de la relación analista/analizado se debe a la presencia ineludible de un silencio abierto que polariza y provoca la emergencia de contenidos inconscientes. En el otro extremo encontramos el atiborramiento de la música de John Cage, que obliga al espectador a ubicarse como estructurante, apelando al Silencio que trae en su interior.

---

El Trauma es un Silencio que no se ha convertido en Lenguaje.

---

La incapacidad del esquizofrénico para crear series significantes vendría a ser muy similar a la elección de los Ready Made en Marcel Duchamp. La calidad buscada en la palabra o el objeto es una cierta opacidad, una cierta capacidad para irradiar en torno suyo un silencio irrecuperable; de esa manera impide la constitución de cualquier cadena articulada. Ya hemos visto que la opacidad podría ser definida como *la expulsión del silencio del seno del objeto*, lo cual hace imposible cualquier articulación con un objeto contiguo. Es esta calidad la que encontramos en Cézanne, en la contigüidad imposible de sus manzanas (o naranjas), y en Giacometti, en sus suertes de bolas de silencio a las que la materia no llega a conferir forma. Y en Beuys, que logra, cada vez, quebrar su espacio por el desplazamiento infinitesimal de una línea, de un objeto.



## III.

Si en el Anagrama hay un Nombre-matriz opaco que busca su articulación, no la alcanza sino apelando a una matriz de Silencio que se mantiene, también ella, oculta. La Poesía no es una simple operación de contabilidad de letras que se anulan una a otra para establecer un equilibrio perfecto. Si es que hay "combustión perfecta", esta se da entre Nombre y Silencio. De hecho la poesía se presenta como el estadio del lenguaje que más Silencio incorpora, al fundarse sobre la abolición del Trauma (del lenguaje) y sobre el error.

---

Es por allí que ella no está estructurada en cuanto discurso, y que todo lo que es mensaje ha sido quemado en ella. Al injertarse en el ritmo, la Poesía absorbe todo lo que este tiene de Silencio. En cuanto al Espacio, en la poesía que lo emplea como realidad física de la página, y no como mera virtualidad, aparece como función del ritmo y se convierte en una especie de puntuación fluida. Aunque, digámoslo, puedan aparecer en medio de una página los rastros de un silencio irrecuperable.

## IV.

Navegando frente a la Isla de Paxi, Thamos el Egipcio escucha unas voces divinas que le dicen: "Thamos, ha muerto el Gran Pan". Al llegar a Palodes anuncia la nueva y, en efecto, Pan muere para el pueblo griego. Siglos más tarde se descubre que en Paxi se mantenía el culto a Tammuz, y que las palabras que el Egipcio había escuchado querían decir en realidad "Ha muerto el Gran Tammuz", y que no eran sino lamentaciones rituales respecto de aquel dios de muerte periódica. Pero hubo error, y Pan murió.

---

La distancia ha producido el error. Hubo aún un hiato en el pasaje, las palabras han cruzado e incorporado el Silencio, y la Poesía ha sido fundada sobre la aniquilación casual y simultánea del Nombre del Padre y del Nombre del Poeta. Thamos ya no puede obedecer ni a un Dios ni a un Amo, ya que estos no conocen su Nombre, y quién sabe

no lo han conocido jamás. (¿Qué escuchó, después de todo, Rilke, una tarde de tormenta en los alrededores del Castillo de Duino?).

---

Los No-tontos yerran, o Los Nombres del Padre. Quienes no se dejan atrapar por el lenguaje —a través de la incorporación del silencio— se instalan en lo Real. Entonces yerran. El movimiento ha terminado, o acaba de comenzar, o ha estado siempre allí, y la vida no es sino un largo error interrumpido a trechos por los sobresaltos de la Ley, y el Loco (la carta no numerada del Tarot) yerra, pues sus ojos a duras penas soportan tanta realidad, y conduce el Silencio al mundo en el interior de sus palabras.

### *El dios de la página en blanco*

*Dios ha muerto*  
NIETZCHE  
*Nietzsche ha muerto*  
Dios (mayo, 68)

#### I.

La muerte de Dios (fin del XIX) es un acontecimiento secreto y catastrófico, cuya principal virtud es eliminar del pensamiento occidental el *horror vacuum* y hacer visible, a partir de allí, la misteriosa banalidad de la página en blanco.

---

¿Pero qué es la página en blanco? ¿Es el Nombre Secreto de Dios, el Significado? ¿Es un espejo en el cual me miro y descubro que no tengo nada que decir, ya que me encuentro frente al Significado, que consiste precisamente en eso, en el Silencio? Y a fin de cuentas ¿de qué estoy hablando cuando hablo del Significado? ¿De la "Imagen Mental" saussuriana, que no es sino un archipiélago de sig-

nificantes, sostenidos por una suerte de *vacío intersticial* que los articula?

---

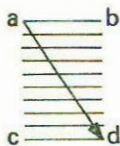
Si la poesía se funda sobre la muerte de un dios, sobre su fagocitación, se sigue de allí que el último acto de la oralidad poética consistirá en asimilar el cuerpo del dios, cuyo reverso es la página en blanco. Y es así como ella desaparece en cuanto pura oralidad, para convertirse en escritura. Porque la poesía no se implanta únicamente como la zona del lenguaje que incorpora la mayor cantidad de silencio, más aún, incorpora todo el silencio de la página en blanco para crear, en "El golpe de Dados", un espacio donde la voz muere, y propone un poema que no puede ser leído en voz alta.

---

La palabra emitida por el Orador se desplaza en un espacio que no es de ninguna manera neutro: en él se aloja el sonido del mundo, y lo hace de manera azarosa, y lábil. El auditor la recibe más o menos intacta, ya que es capaz de distinguirla de la masa de sonido que la envuelve. Pero el espacio que la palabra atraviesa es su condición de realidad, ya que él permite la inscripción del error, por intervención del sonido del mundo, o de una atención distraída, que viene a ser lo mismo.

## II.

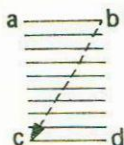
En nuestras lenguas el orden de lectura es de izquierda a derecha, y de arriba hacia abajo:



de modo que si comenzamos en *a* para terminar en *d*, podemos identificar el vector *ad* que expresa la dirección de la lectura. Pero en el acto de leer nuestra mirada recorre alternativamente las líneas vacías y las llenas, trazando una suerte de zigzag. De modo que igualmente podemos vecto-



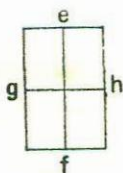
realizar el conjunto de las líneas vacías, lo cual producirá el vector  $bc$ , equivalente del anterior:



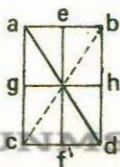
La lectura depende de estos dos grandes vectores que, como fuerzas iguales y contrarias, producen entre ellas zonas de ambigüedad. Digamos que es posible leer en los siguientes sentidos:  $ad$ ,  $bc$ ,  $cb$ , pero jamás remontando el eje  $da$ . Esta imposibilidad determina una ley, y recuerda que la lectura se inscribe en un tiempo llamado lineal.

El vector  $bc$  que llamaremos *Eje vacío*, es la materialización de una ausencia, en torno de la cual Mallarmé construyó el "Golpe de dados". El silencio articulante, el Significado del poema es este Eje vacío, que se realiza únicamente para desaparecer, absorbido por el poema.

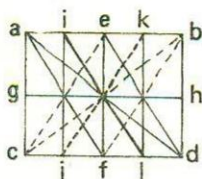
La página en blanco, que es ausencia de sonido, no es empero sino un soporte neutro. Al instituirse como Vacío Estructurante, no comprende únicamente los ejes de lectura sino también, y esto en cuanto superficie limitada frente a un espectador, un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha:



e incluyendo los ejes de lectura:



De modo que las dos páginas abiertas, que comprenden las subdivisiones y las ambigüedades producidas por la separación de las páginas, se presentan más o menos así:



que es el espacio donde va a inscribirse el poema.

### III.

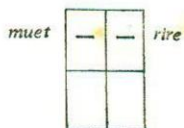
El corte libre sólo existe (como antes el llamado "Verso libre") cuando el verso se plantea como simple masa visual, inscrita en un espacio, que olvida el orden de la lectura.

Las *unidades de corte* son mínimas unidades topológicas formadas por los versos entre ellos, sobre el espacio de la página.

Podemos clasificarlas de la siguiente manera:

—Según los ejes posicionales:

*Horizontal:*

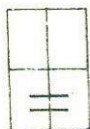


COMME SI

*Marginal:*

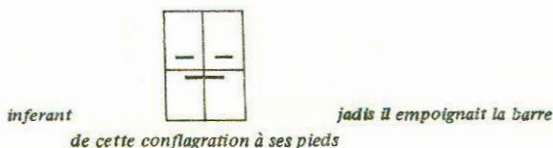


*Central:*



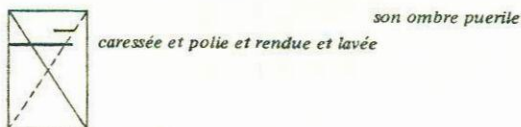
à quelque point dernier qui le sacre  
Toute pensée émet un Coup de Dés

En puente:

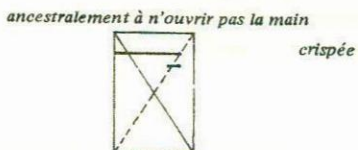


—Y también según los ejes de la lectura:

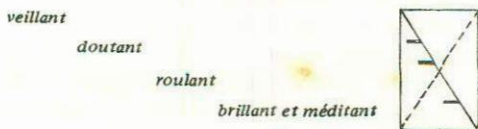
Natural:



Complementario:



Escalonado:

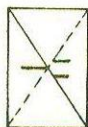


y también:





En horqueta:

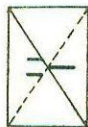


trop

*en opposition au ciel*

*pour ne pas marquer*

Y también:



*quant à lui signalé*

*en général*

*selon telle obliquité par telle déclivité*

La ambigüedad de la lectura se produce en las unidades de corte que sostienen una tensión de dos ejes: las figuras que hemos llamado Puente, Horqueta, y el segundo Escalón. Y el poema se desarrolla en el espacio. Y los dos ejes se cruzan y se anulan en el acto de la lectura.

El lujoso desarrollo del "Golpe de dados" en el espacio, la elaboración de la compleja textura del poema, es posible únicamente gracias al empleo de todas las unidades de corte que son tributarias tanto de los ejes de lectura *ad, cb*, cuanto de los ejes posicionales *ef, gh*.

#### IV.

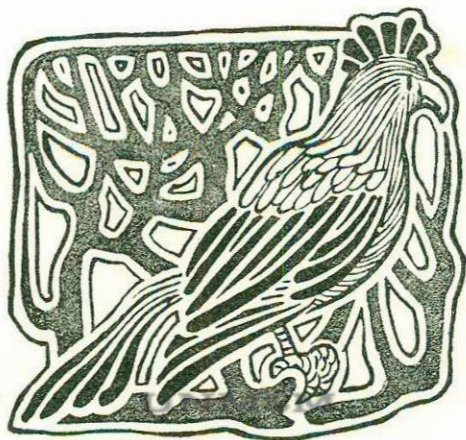
Dos carniceros emplean idénticos cuchillos comprados el mismo día, en la misma ferretería, y los emplean con la misma frecuencia. Sin embargo al cabo de un año uno de los cuchillos está romo, inutilizable, mientras el otro está como nuevo y conserva su filo intacto. El maestro Chuang Tzu explica a sus discípulos que el buen carnicero ha deslizado su cuchillo, sin encontrar mayor resistencia, entre el vacío de las articulaciones, entre los hiatos de un cuerpo, entre los órganos.

La presencia masiva de silencio que trae el Eje vacío permite la desaparición —en "Golpe de dados"— de toda puntuación tradicional, ya que la puntuación no es sino la articulación del silencio en el interior de la lengua.

El espacio servirá de puntuación lábil, fluida, intraducible en términos de temporalidad. Pero ello implica toda una técnica de corte del verso. Según Mitsou Ronat son muy pocos los puntos sintácticos en los que se puede cortar un verso, es decir lugares que sostienen las *marcas* métricas y lingüísticas. Especialmente en la tradición, las "huellas" de las inversiones puntuaban, facultativamente, los cortes. Mientras que la generalización de la dislocación sintáctica en Mallarmé implica el surgimiento de un "sobre-significado", ligado a la invasión masiva del silencio en el seno de la propia sintaxis, tanto de la prosa como de la poesía. (Cf. *Change 29 y Cistre 5*)

---

El Golpe de dados se presenta como la continuación natural del dicho sobre-significado a través del Eje vacío.



## POR QUE NO VIVO EN EL PERU

*Son muchos los creadores y los intelectuales peruanos que han optado por vivir fuera del país. Como quiera que se les juzgue, es obvio que motivos para dejar el Perú proliferan tras cualquier comparación entre nuestro medio y lo que ofrecen otros, mejor equipados y más porosos al quehacer cultural. Pero suponer motivaciones dista mucho de conocer realmente las de quienes emigraron. Con el propósito de contribuir a juntar materiales útiles a una aproximación mejor a un problema que suele tratarse a la ligera, HUESO HÚMERO inicia aquí una indagación que habrá de continuar en números sucesivos.*

### JUAN ACHA

Son de dos clases mis razones para no vivir en el Perú: las de afuera y las de adentro; gravitando más las primeras. Porque sólo abandona su país, quien encuentra en otro las condiciones propicias para desarrollar, en medio del respeto que exige la condición humana, su trabajo profesional. Pero también es empujado a salir de su país por algunas circunstancias personales, factores nacionales negativos o experiencias desagradables en su país; motivaciones todas secundarias en mi caso.

Me refiero en primer término a lo que encontré en México y que obviamente me hacía falta en el Perú:

1. Amplias posibilidades de publicar en diarios y revistas, de colaborar en museos e institutos y de investigar y de enseñar en centros universitarios en mi condición de crítico y teórico de arte dedicado a los problemas latinoamericanos. Y todas estas ocupaciones son remuneradas con dignidad.

2. Libertad de expresión intelectual e intensa circulación de ideas marxistas en libros, revistas y simposios.

3. Prestigio nacional de las artes visuales con apoyo del Estado, intensa política museográfica y de simposios, más facilidades para viajar y entrar en contacto con el arte de otras partes.



4. Mejor enfoque de los problemas artísticos y culturales de nuestra América, por mi parte, dado que en México se dan fenómenos antes que en otros países, por su tamaño demográfico e importancia. Esto aparte de que en la industria editora de México confluyen investigaciones del resto de Latinoamérica.

5. Una identificación cultural más conflictiva y acorde a la realidad concreta de nuestros países. Aprecio de la cultura popular, en la que encuentro semejanzas con el Perú.

En cuanto a las razones secundarias que me empujaron a salir del Perú, bastará señalar tres:

A. El hecho de haber vivido en varias ocasiones fuera del Perú, incluyendo mi formación universitaria y mis trabajos como químico en varios países latinoamericanos. Esto facilitó mi salida y me dió una mejor visión de las virtudes y defectos de mi país.

B. El clima represivo y discriminante que se respira en la capital peruana, por acción y reacción del aristocratismo limeño con su disimulado racismo; aristocratismo que profesan las clases dominantes y nepotistas en complicidad con las medias y con represión de las populares. Ha mejorado este clima, pero todavía nos queda contribuir a destruirlo para bien de la gran mayoría del hombre peruano.

C. Haber sido fichado (1970) como inculpaado de tráfico de drogas, al asistir a una fiesta de artistas jóvenes. Luego haber sido despojado de toda condición humana durante 10 días en El Sexto, por negligencia de un juez, antes de ser declarado inocente en el juicio respectivo. Y quien ha sido fichado, estará a merced de muchas vejaciones.

*México, D.F., Febrero de 1981*

*ALFREDO BRYCE*

Me resulta difícil responder a esta pregunta, por múltiples razones. Y creo que la primera de ellas es por la forma en que ha sido planteada. No sé por qué, aunque no dudo un sólo instante de la buena fe de quienes la pensaron, siento que un peruano que explica en este momento, en el que el Perú atraviesa una espantosa crisis económica, social, y política,

por qué no vive en su país, puede dar lugar a una serie de malas interpretaciones. ¿Huye de algo? ¿No asume sus responsabilidades, en tanto que intelectual? Esto son dos ejemplos entre otros muchos que se me vienen a la mente.

Me resulta también difícil responder, ya que las razones por las que, hace unos dieciséis años, abandoné Lima, no son las mismas o no son exactamente las mismas que hoy me hacen permanecer en el extranjero, y siempre a la búsqueda de algún lugar tranquilo donde escribir. Y las explicaciones se tornan aún más difíciles cuando se van ligando a detalles, problemas o decisiones que sólo conciernen a la vida privada de una persona.

Que mi literatura la he ido creando poco a poco, con pequeñas y grandes dificultades, en el extranjero, no es un secreto para nadie que haya leído alguno de mis libros. Pero las necesidades del escritor que soy, o los requerimientos, para que las cosas sucedan de esta manera, han ido variando con el tiempo y desde el día mismo en que abandoné mi país. Lo hice, para escribir, o mejor dicho para escapar a la oposición —sobre todo paterna, aunque no malintencionada, lo comprendo hoy— familiar. Temí ser aplastado por ciertas durezas, dentro de casa, o por la constante burla e incompreensión de más de algún amigo fuera de casa. Y yo vivía en un medio donde simplemente no existían escritores. No podía esperar pues apoyo por ese lado, tampoco, ya que ese lado *no existía*. Y así me fui.

No pensaba irme por mucho tiempo y no sólo quería escribir sino perfeccionar algunos idiomas que había estudiado en Lima. Así, viví en Francia, primero, y luego en Italia y en Alemania. Al volver a Francia, había empezado ya a escribir y no creo equivocarme al asegurar que en mis declaraciones de aquella época, dije siempre que vivía fuera del Perú porque necesitaba tomar distancia de mis temas, estar lejos de lo narrado, para observarlo con mayor tranquilidad. Hoy pienso que en esas afirmaciones se escondía aún el temor al medio en que me había formado, a su oposición a mi vocación de escritor, dicho en pocas palabras: a que me aplastaran si regresaba al Perú.

Con el tiempo aquel temor ha desaparecido y no creo que ya nadie desee o logre aplastar una vocación que tardó en concretarse. Hoy explico más bien mi necesidad de seguir en Europa (aunque mis viajes a América latina y al Perú son ca-

da vez más frecuentes), por una gran curiosidad. Una gran curiosidad por lo que significa ser extranjero, por los contrastes culturales, etc. Angel Rama lo ha dicho mejor que yo, en un artículo publicado en 1978, en el *Universal* de Caracas. Rama habla de "una nueva exploración que sin abandonar su problemática peruana la esencializa y la proyecta en el ámbito europeo". Siempre fui un gran curioso y hoy creo que esa curiosidad se ha acentuado y a esto se debe creo, que antes que alejarme de lo narrado, hoy necesite insertarme en ello hasta el punto de creer a veces que me pierdo en ello. En todo caso, ya no le tengo miedo a las cercanías y el día en que mis temas y personajes vuelvan a situarse en un ámbito peruano, estaré escribiendo como siempre en algún lugar cuyo nombre estará en el Perú o en Sebastopol. Eso depende de la tranquilidad del lugar. Bastante me intranquilizaron ya mientras traté de ser escritor. Sólo sirvo para eso y a veces para la vida privada (sobre cuyas relaciones con mi ausencia del Perú no voy a hablar), y no quiero morir inservible. En fin, como todos los demás, salvo casos de exilio forzoso, un caso particular el mío, también.

*Montpellier, 1981*

#### SARA CASTRO-KLAREN

Al pensar en una respuesta a la pregunta, la crónica se me deshace como un vidrio roto en mil pedazos. Llevo ya 23 años fuera del país. Toda una vida. Creo que la historia tiene tres episodios: 1) por qué salí del Perú, 2) por qué no regresé entonces y 3) por qué no regreso.

Salí a los 17 años, a estudiar medicina. Para una mujer de origen rural arequipeño y con vocación de intelectual, estudiar, es decir continuar la institucionalización de mis lecturas y preguntas, significaba ingresar a la universidad, hacer amistades, vivir con familiares y todo eso se me hacía imposible de soportar. Ya en el colegio había probado los medios cerrados de la clase media, los perfectos círculos de la clase alta arequipeña. En las fiestas campesinas se presentaba, llana como el pan, la hechura y solidez de los ritos y rituales de sociedades que se mantienen a costa de resistir palabras incisivas. Ya en ese entonces se



me había ocurrido que los contratos sociales eran artificios humanos y que como tales merecían la pasión del cuestionamiento, la curiosidad de rastrearlos y escudriñarlos. Para poder seguir leyendo libros, para poder preguntar y argumentar sin "ofender", sin caer en "herejías" y sin llevar a cuestras una otredad de adjetivos, era necesario romper el/ los círculos y salir.

Después de haber terminado la carrera de antropología y ciencias políticas volver y conseguir trabajo con sólo presentar credenciales era empresa de dementes. Volver cuatro años más tarde con un doctorado planteaba el mismo problema, más el agudizamiento de la conciencia que trabajar en el Perú era quitarle el trabajo a otro. Seguía el mismo desajuste, tan sólo ahora más lúcido. Romper los círculos para entrar al desempleo propio o del prójimo es imposible.

*Hanover, marzo 15-81.*

### JORGE EDUARDO EIELSON

Sin embargo, para mí que nací exiliado y moriré exiliado, porque el exilio es mi estado natural, geográfico, social, afectivo, artístico, sexual, Lima no es una ciudad para vivir sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio. En ningún otro lugar, por mí conocido, la presencia de la muerte es tan palpable y persistente; en ninguna otra ciudad, su mano alhajada nos invita a cada paso, con tanto cinismo, tan exquisita seducción. La población subterránea de Lima es otra invisible metrópoli de huesos que duplica la ciudad visible. Cráneos y esqueletos prehispánicos, a varios metros de profundidad, aderezados de plumas, mantos y collares, soportan el peso de otros cráneos y esqueletos de capa y espada, sayo, sotana y crucifijo. Si bien la muerte, como la gripe de triste memoria, siempre ha sido española, su versión limeña resulta quizás menos filosófica, pero mucho más chistosa y presumida. Nada que hacer tampoco con la muerte mexicana, alegre y bulliciosa, siempre dueña de la fiesta, multicolor, populachera. No. La muerte limeña ¡no faltaría más! es una dama callada, distinguida, dignamente ataviada, aunque muy venida a menos, gracias a la proliferación de los temblores, ase-

sinatos indiscriminados, accidentes de tráfico, que todo lo confunden. Ya no hay religión. Hasta los gallinazos planean alto y los pericotes y la polilla retroceden ante el avance de productos extranjeros que cualquiera puede comprar en la botica. La televisión, además, es una peste en colores, un pequeño ataúd de 22 pulgadas, la muerte catódica para los amantes de la tertulia familiar y los noviazgos a la antigua. En cambio, eso sí, hay de todo, desde caviar danés hasta revistas porno (excepto libros de arte y literatura, naturalmente, que podrían corromper la juventud). Barrios enteros y rascacielos crecen a vista de ojo, sin miedo de terremotos, bancarrotas ni golpes militares. Las arenas movedizas son fascinantes, peligrosas y seguras a un tiempo, porque prometen lo imposible, y si las cosas van mal, no queda nadie para contarlo. Es ya bastante. Pero, en cuanto a arena se refiere, demás está decir que ella es mi aliada, mi única, vieja amiga limeña. Ella ha sido, durante mi breve infancia (casi no la recuerdo) y mi larga adolescencia playera, el gozoso escenario de mis juegos marinos, gimnasio natural de mis primeros músculos, mi primera paja, mis primeros versos (escritos en la arena) que ni las olas ni el tiempo han borrado todavía. Que nunca lograrán borrar.

Si algo añoro de Lima es, pues, ese lado suyo, cálido y salobre como la arena: un calor, una amistad, un precario amor sin olor ni sabor, un estrellado recuerdo de juventud y de lágrimas junto al mar. Sólo más tarde comprendería que esa misma arena —siempre hollada por la planta de mis pies y mis versos de niño— era también un inmenso lienzo tendido sobre la faz dorada de mis antepasados. Todo esto para explicar, a la vez, mi alejamiento y mi secreta pasión por la ciudad: muy grande el primero, subterránea la segunda, en inestable, dolorosa contradicción. A las inútiles, muchas veces cómicas, veleidades de la superficie, a la inconsistente ciudad colonial, opongo la fulgurante majestad subyacente: templos, reinos y ciudades sepultadas bajo una estéril cáscara de polvo, bajo el obtuso oropel hispano, hoy convertido en cemento, harina de pescado, frustración, patética soberbia.

*(Fragmento de una novela inédita)*

## GASTON FERNANDEZ

Pregunta implacable porque eterna, infatigable, salvajemente maternal, a la cual uno podría dar respuesta rápida y categórica en cuatro palabras, o afrontando en diez páginas las dificultades más grandes sin ninguna posibilidad de acuerdo. No conozco, personalmente, a ningún peruano en Europa. Ignoro móviles privados. Y los míos no me interesan porque la pregunta es vana. Quiero decir que, aplicada al régimen político latinoamericano, colocar de otro lado una respuesta sin peso, y en el fondo sin ninguna importancia, al lado del testimonio de un expulsado o de aquel que sabe quizá de la tortura, es indecente. Sin interés por otra parte porque la mezquinería y el escándalo de una civilización *total* y aparentemente podrida para siempre por la maldad universal, y en medio de la cual, en principio al menos, todos nos proclamamos negros, pobres o simplemente extranjeros en el desprecio del poder, no tiene fuerza ni derecho para reducirnos a un territorio. A menos que nos reduzcamos a todos. El resto (incluso derechos legítimos, incluso, sobre todo, el sentimiento nacional) es sin interés.

Bruselas, 1981

## RODOLFO HINOSTROZA

1. Porque vivo en París, y no puedo vivir en dos lugares diferentes al mismo tiempo.
2. Porque no comprendo a la gente que puede pasar toda su vida, ni en un solo país, ni con una misma persona.
3. Porque es más barato vivir en París.
4. Y mucho más elegante.
5. N'est-ce pas?
6. Como todas las preguntas interesantes, ésta también llega demasiado tarde: yo ya no sé por qué no vivo en el Perú.
7. Porque en Lima los burgueses andan sueltos en el medio literario, y es prácticamente imposible evitarlos.
8. Y son los más ignorantes del continente.
9. Y en el Perú hay demasiados psicoanalistas en relación a su PNB.



10. Porque el mundo es un super-market lleno de ladrones (la cajera es políglota y la mercadería magnética).

11. Porque en Lima la gente suele ser frívola, aunque jamás ligera, y esto da lugar a interminables malentendidos.

12. Porque *no se puede* volver a Huaraz.

13. Porque en Lima no existe el anonimato: uno siempre está condenado a ser algo o alguien, y el ejercicio de esta identidad social envejece a la gente prematuramente.

14. Porque en el Perú nadie es ecléctico: todos toman partido, una y otra vez y en todos los terrenos, y solo escapan a esta práctica radical los extranjeros, y los peruanos que viven en el extranjero.

15. Porque yo *siempre* quise vivir en el extranjero (desde que ví "Las Minas del Rey Salomón", con Stewart Granger y Deborah Kerr?).

16. Porque en mi tema astrológico hay una oposición de mi Ascendente Sagitario, contra Júpiter en Géminis, lo cual indica exilio.

17. Porque la gran ciudad se asemeja a la poesía moderna en cuanto a la condensación de sentido. Lo rural, lo periférico, puede ser una opción, pero yo soy fundamentalmente un hombre de ciudad.

18. Porque en la gran ciudad se pueden vivir, alternativamente, muchas vidas, mientras que en Lima sólo una, que es generalmente la más pobre.

19. Porque, ni mi tema literario es mi país, ni practico una literatura descriptiva; lo contrario me incitaría a vivir en el Perú.

20. Porque en la Amazonía hay mariposas gigantes, que traen mala suerte.

21. Porque, después de todo, Lima va a desaparecer del mapa a mediados de agosto, y ¿dónde puede uno vivir, fuera de Lima?

22. Porque vivir en París es como resolver un enorme crucigrama, y yo tengo mucho tiempo que perder.

23. Porque los criollos, tan atrozmente nacionalistas, son sin duda los mismos que aprobaron el desmantelamiento de la República de Indios, a fines del s. XVIII, traicionando un proyecto de Nación, de la cual solo nos dieron una siniestra caricatura.

24. Porque yo no soy nacionalista: cuando muera, algo me dice que no solo voy a perder el Perú, sino también el Mundo.

25. Porque no creo, como L. A. Sánchez, que para *ser* en el Perú, hay que *estar* en el Perú. El siempre estuvo allí, y ya vemos los penosos resultados.

26. Porque no tengo nada que ofrecer a mi país, excepto mi vanidad, que es netamente insuficiente frente a la que se encuentra ya instalada.

27. Porque queda demasiado lejos.

París, Febrero '81

### CARLOS MENESES

Al principio era porque quería conocer Europa y todo el mundo. Porque quería tener nuevas experiencias, captar nuevas ideas, descubrir por mí mismo qué había de diferente o de especial en Londres, en París, en New York. Posteriormente, se sumó un elemento más para seguir fuera: el económico. Resultaba difícil cubrir el gasto que ocasionaba la vuelta. Más tarde, comencé a pensar que mi vuelta me convertiría en un extranjero en mi propio país. Y, finalmente, llegué a la conclusión de que lo que posiblemente me interesaba era visitar el Perú, volver a pasear por las calles de Lima y conversar con mis amigos, pero volver a mi refugio de Mallorca.

No establezco en ningún momento superioridad de un país sobre otro para llegar a esta determinación. Creo que no es eso lo que interesa desentrañar. Y creo, también, que no se trata, en mi caso, de un problema político, ni económico, ni étnico, ni sociológico, sino de una necesidad anímica. Cuando pensé que volver al Perú podía ser mi camino, me planteé dos aspectos: que haría en mi país, y cuánto echaría de menos lo que dejaba. El qué haría no lo llegué a resolver nunca. Posiblemente lo mismo que antes, o sea un alejamiento peligroso de mi vocación literaria. Pero conjuntamente con ese qué haría me hallaba con la seguridad de que nuevamente tendría que actuar como un ciudadano del país, como un peruano más, y ya me había acostumbrado a ser extranjero, ya había saboreado lo riesgoso, duro, pero finalmente agradable, que es ser de otro país. Y aunque pensaba que podría ser un extranjero en mi propia patria, considerando que mucha de la gente amiga ya no estaba, se trataba de otro tipo de extranjero, de desconocido, pero no del hombre que no está regido por las le-

yes del lugar, que despierta determinada curiosidad por su procedencia, etc.

Por otra parte, también gravitaba sobre mí el temor de extrañar en mucho lo que dejaba. Había hilado con algún esfuerzo una vida dentro de un ambiente compensatorio para mí. Tenía mayores y mejores posibilidades de desenvolverme dentro de mi actividad vocacional, etc.

Había casi olvidado —después de veinte años de estancia en Europa— el dilema: seguir fuera o volver al Perú. Era algo adormecido dentro de mí. La idea de hacer una visita breve a Lima, Cusco, Iquitos, la sentía siempre dentro de ese sueño semidiluido en que se había convertido mi inicial fervor de retorno. Además, siempre constataba —y sigo constatando— que era, y que es, mucho lo que me queda por conocer, mucho lo que ofrece el mundo, y que sería un atentado, contra mí mismo, no ir en busca de ese bagaje, y desde el Perú, o hasta el Perú, no suele llegar ese cúmulo de posibilidades tan apetecibles, ya en forma de seres humanos, ya de libros, de diarios, de formas de vida, etc.

A veces pienso que exagero, que este nuevo sueño que comencé hace veinte años, es más bien una droga que me ha enviciado, que me ha hecho su dependiente, y me ha alejado de la otra orilla, de la orilla peruana. Pero la droga es dulce y dominante, es ese precisamente el peligro de las drogas, y yo no supe retirarme a tiempo de esta práctica.

*Febrero de 1981*

## HUGO NEIRA

Para iniciar esta reflexión, arranco una página de mi agenda de viajes: "Octubre, 1980, última noche en Lima, antes de tomar el *charter*, bailo hasta el amanecer en la peña criolla de la señora Valentina, Avenida Iquitos". Horas más tarde, los formidables landós mulatos serán sustituidos por algo que difícilmente presenciarán los limeños de estos días: la exposición de pintura flamenca de los Brueghel, madre de la escuela cuzqueña, en Bruselas. Unas horas después, en París, y siempre en la ruta de retorno a la universidad de St. Etienne, visito el Centro Cultural Beaubourg: una panorámica de Dalí y otra de Picasso. Ya en Lyon, uso mi abono para escuchar



de cuerpo presente a Andrés Segovia. Hace solo 48 horas que he dejado el aeropuerto Jorge Chávez pero el *shock* de retorno es poderoso y así lo comento, por carta. Lima es el lugar de la afectividad, de la "amistosidad" (¿no es cierto, Panchito Guerra, Mathy Caplansky, Mario Razzeto?), pero fiel a su leyenda de horrible, como urbe moderna es la desolación.

Hablaré, ahora, de mi actual trabajo. Soy profesor en una universidad francesa de provincias. La condición de profesor, más si es extranjero, es austera y humilde. Vivo modestísimamente. Pero el oficio de enseñar, pasados los furores de mayo de 1968, con alumnos puntuales, exigentes, serios, reservados, permite organizar el propio quehacer personal. Se trata, por lo demás, de una ocupación sin tensiones: ni aparezco como un mesías intelectual ni para sostenerme debo intervenir en las intrigas del claustro. Estabilidad, regularidad, libertad en el contenido de los cursos, y disponibilidad de tiempo: privilegios casi benedictinos para investigar, reflexionar, viajar.

Así, miembro de una "intelligentzia" que no osa decir su nombre, peregrino del saber —no del poder— sé que se nos convoca al retorno cada vez que se tiene entre manos un proceso de transformación social. Pero sé, también, que cuando aquel se detiene o fracasa, con una alegre irresponsabilidad, se nos olvida y silencia, y volvemos a desparramarnos por el mundo. Entre tanto, se acumulan sobre nuestras espaldas todos los malentendidos. Cada biografía del intelectual, el científico, el creador que parte, es, también, la de la ocasión perdida para el Perú. Algunos volvemos. Otros, hay que ir a buscarlos en los cementerios, como a Vallejo.

Regresemos a un aspecto de la encuesta: las carencias de la cultura peruana. Pienso en esto, cada vez que doy un paso en mi vida cotidiana, al escuchar simplemente la radio y la televisión de estos países, cuando recibo invitaciones para asistir a coloquios, seminarios y congresos que desde Lima me costarían una fortuna (¡si llego a enterarme!) cuando piso una librería, cuando consulto un *dossier* en un pletórico centro de documentación de este lado del mundo, pienso siempre en Lima, con angustia, con furor: en nuestras universidades sin salas de lectura, en la devastada Biblioteca Nacional, en la miseria de la cartelera de cines. El exilio no es ninguna ganga. Europa, amenazada de crisis y de guerra, se crispa, se hace más difícil, pero sigue siendo, pese a todo, una vas-

ta máquina social productora de estímulos intelectuales y estéticos, adecuada a mi avidez.

Hablemos, no obstante, del retorno. Yo distingo tres niveles: el trabajo personal, la red institucional científica y universitaria, y el clima intelectual y artístico de una gran capital que multiplique las ocasiones de pensar. Quien vuelva, y me incluyo, puede hallar, mal que bien, los dos primeros escalones. No el tercero: Lima es un desierto cultural. Alfonso Reyes decía que la América Latina se había habituado a llegar con cien años de retardo al festín de la civilización. Nosotros nos estamos olvidando que ese festín existe. Asunto grave: sin lo que llamaría una "ecología espiritual" se angostan, a mi juicio, todos los esfuerzos individuales, por arduos que estos sean. Hay quienes, y me lo han dicho, creen y con la mejor intención, poder sustraerse a ese naufragio colectivo mediante la entrega apasionada a un oficio íntimo, creador. Lamentablemente olvidan que todo se articula, y que el empobrecimiento generalizado de los significados incide en las formas de expresión personal, orales o escritas. Y se derrumba todo *el orden simbólico*. Se habla (y se vive) como "Pepe del Salto" y "Pepe Lumpen".

Por último, no diría que hay exilio. Exiliado es un señor al que la policía pone en la frontera. Diría que hay diáspora: bella y dramática, esa expresión bíblica invoca la dispersión involuntaria que es nuestro caso, una especie de transversia del desierto, y también la persistencia en la adversidad; yo dejé el país en 1976, en la misma resaca de incompreensión que llevó a Carlos Delgado hasta Mozambique, a la melancolía y al cáncer. No se puede ser extranjero toda la vida. El éxodo nos transforma, nos enseña el amor para siempre de otras tierras, otras literaturas, otras aventuras colectivas. *Transtrerrado*: hombre de "identidad" propia y de "diferencias" enriquecedoras...

¿Europa-América Latina? El dilema persistirá. Las sociedades industriales son ordenadas pero mortalmente tristes. Las nuestras, vitales, pero destructivas, caóticas. El lugar ideal donde se abracen y no se enfrenten la inteligencia y la fiesta, no lo he hallado. No me obliguen, por eso, a elegir. He encontrado la más bella luz del mundo sobre Venecia y en el Cusco. Mozart reverbera en mi alma como en la de un alemán. Todo es de todos. Ser latinoamericano quizá sea esta manera gozosa de negar todos los provincialismos, el europeo



incluido. Yo soy, finalmente, un destino, un individuo, no una especie: curioso, viajero, habría siempre emigrado: en el XII, a Bagdad o Samarkanda; en el XVI, hacia Bolonia o Padua. Yo creo, simultáneamente, en el Deseo y en la Enciclopedia, en Marx y en Bataille. Hijo tardío de la Ilustración, vitalista desesperado, para acceder a la Biblioteca de Babel que confundo como **Borges con el Paraíso**, he renunciado por un tiempo a los landós de mulatas. Hay tardes como ésta, en que eso me pesa, me pesa...

*Lyon, febrero, 1981*

### CARLOS REVILLA

En mi caso, no considero forzado mi "exilio". En el Perú no existe una situación política o social que impida a un individuo expresarse y manifestarse a través de un lenguaje plástico. Esto no significa que la situación sea la más propicia y favorable a un feliz desarrollo; al menos así era cuando dejé Lima a principios de los años 60.

Sabemos todos que el nivel informativo sobre el desarrollo y las múltiples experiencias y tendencias actuales es modesto. Que la clase dirigente y la alta burguesía han, desde siempre, ahogado toda tentativa de un desarrollo cultural autónomo, imponiendo los más mediocres esquemas de la cultura tradicionalista europea y, hoy, estadounidense. Sabemos que no existen museos que permitan el estudio o la visión global y no fragmentaria y desarticulada, como es el caso de nuestro patrimonio plástico. En fin, existe un interés muy limitado del público por todo lo que se refiere a un modo expresivo original, que es el resultado de lo dicho anteriormente. Esto, claro, no justifica plenamente el exilio. Hay, creo, una razón más profunda, que se vincula con una vieja tradición de nomadismo que desde siempre ha hecho viajar a los artistas. ¿Cuál sería entonces la razón que hace viajar a Durero a Alemania, a Holbein a Inglaterra, a Leonardo a Francia, si no la búsqueda de un lenguaje universal que permita vehicular y transmitir con una mayor eficacia la propia cultura y así contribuir a la renovación vital del arte para una mejor y mayor comunicación entre pueblos e individuos?

*Venecia, 1981*



## JOAQUIN ROCA REY

La respuesta para mí es, desde tantos aspectos, casi dolorosa, por razones obvias. Partí hace 18 años y sin embargo, de un lado, no creo haberme alejado nunca y esa es mi defensa vital y, del otro, me parecería estar fuera desde hace una eternidad y que el Perú fuera un sueño; pero como "el sueño de la razón crea monstruos" trato de no dormir y aquí estoy, despierto pero hechizado en Roma, ciudad sensual a la cual amo profundamente y me proporciona tanta alegría de vivir; como amo y podría igualmente disfrutar (no obstante la melancolía que su recuerdo me trae) el Cusco "que fue otra Roma en aquel Imperio" según decir de nuestro Inca Garcilaso, primer y grande exilado del nuevo mundo. Guardando las distancias creo así que nosotros, los ausentes, sin habernos desvinculado nunca, podemos también contar el Perú a nuestro modo contribuyendo a actualizar su imagen en el exterior. Somos carabelas de retorno que aportamos otra fe, nueva cultura e invariable amor; amor por la vida que se da diariamente y en cualquier lugar de este gran crisol que es el mundo. En él, cuando uno tiene las raíces fuertes, puede resultar fructífero y saludable un trasplante. ¿Habría tenido la obra del Inca o de Vallejo —por dar sólo dos nombres— la misma intensidad de haber sido escritas en el Perú? Sin embargo son dos ejemplos clásicos de peruanidad madurada en el exilio. El hecho de estar fuera no quiere decir vivir de espaldas al país (según la idea más o menos establecida) sino, por el contrario, sentirlo, quizá, con más intensidad que quien lo vive y goza (o sufre) todos los días. Los recuerdos se decantan y a la distancia puede verse tal vez con más claridad nuestra propia realidad y esencia abriéndose, además, la posibilidad del enriquecimiento y confrontación del propio bagaje con nuevas imágenes y vivencias. Podemos entonces en otra dimensión, no menor a la de aquellos que producen dentro del territorio, hacer una labor peruanista y trabajar por y para nuestro país. Prueba de ello creo que sean las obras realizadas por todos aquellos que, como yo, sin estar de cuerpo presente, tenemos el alma clavada en el Perú. Queda simplemente la nostalgia de no tener una doble vida para pasar una allá y otra acá.

# LA IDEOLOGÍA DE LA IDENTIDAD NACIONAL / JOSE IGNACIO LOPEZ SORIA

C. Arróspide y otros

PERÚ: IDENTIDAD NACIONAL. Lima, Ed. CEDEP, 1979. 511 pp.

“¿Qué fuimos?, ¿qué somos o, mejor, qué estamos siendo?, ¿qué podemos ser, o acaso, qué deseamos ser?” Estas preguntas iniciales, que sirven de punto de partida de las reflexiones reunidas en *Perú: identidad nacional*, revelan más de lo que sus formuladores suponen. Orientan las reflexiones en función de un sujeto colectivo, “nosotros”, que se supone existente. Lo que en el fondo está aquí en cuestión no es propiamente la identidad nacional como problema, sino la búsqueda de soportes racionales y empíricos para la elaboración y justificación de la *ideología* de la identidad nacional.

No pretendemos en estas páginas presentar el resumen de un libro que reúne ensayos de 16 autores (C. Arróspide, M. de Althaus, A. Escobar, C. Franco, F. Guerra, M. Hernández y F. Saba, J. L. Idígoras, M. M. Marzal, E. Mayer, L. Millones, H. Neira, J. Ortega, D. Ribeyro, J. L. Rouillon, R. Vargas y R. Zamalloa), además de una nota preliminar y de una presentación. Nos interesa más bien descubrir el trasfondo categorial y metodológico de los ensayos y patentizar la función ideológica que desempeña la puesta en primer plano del tema de la identidad nacional.

Es sabido que en las épocas de estabilidad relativa, los diversos componentes de la totalidad social acentúan su autonomía y relativa independencia, y que en las épocas de crisis se robustece la unidad de la diversidad. Este proceso ob-



jetivo suele presentarse invertido en las conciencias. Quienes, por sus condiciones objetivas de existencia, quedan anclados en la inmediatez, ven en las crisis la acentuación de la diversidad y piensan que en las épocas de relativa estabilidad se acentúa la unidad. Por eso es precisamente en las crisis cuando, en determinados sectores sociales, se agudiza la necesidad de buscar la identidad. Piensan estos sectores, especialmente los intelectuales, que las crisis ponen en peligro la compensación establecida de la totalidad, cuando lo que realmente está en juego en ellas es una recompensación que tendencialmente apunta al fortalecimiento de la unidad. No es raro, por tanto, que sea en las épocas de crisis cuando los intelectuales que no se identifican ya con el orden existente pero no se identifican todavía con las fuerzas que apuntan en el proceso histórico, sientan la necesidad grupal de distanciarse de lo establecido y de buscar, por las vías de la reflexión, un camino de salida a la crisis. Esta forma de comportamiento, en la medida en que es característica de los intelectuales aparentemente radicalizados a lo largo de nuestra historia, revela lateralmente una condición objetiva básica de nuestras clases dominantes: su incapacidad para ganarse a lo mejor de su propia intelectualidad. El proceso comenzó con Garcilaso —por referirme a un personaje repetidamente mencionado en los trabajos que comentamos— y llega hoy hasta los exideólogos del velasquismo. A éstos se han sumado, recordando cercanas lealtades, democristianos de viejo cuño, gente de Iglesia e intelectuales —en apariencia— axiológicamente desvinculados.

La voluntad política de los escritos reunidos en *Perú: identidad nacional* se supone que queda manifiesta en un párrafo inicial referido al CEDEP, centro que intenta “contribuir a una nueva lectura de la realidad peruana en la que al mismo tiempo que se descubren nuevos problemas, se ensaya proponer alternativas y cursos de acción orientados a la superación del actual orden social” (p. 7). Guerra insinúa con esta frase los alcances y limitaciones del CEDEP, y consecuentemente de los escritos que comentamos. Se trata de la *lectura* (contemplación) que se pretende orientadora de la acción. Se trata, en definitiva, de una “vanguardia intelectual iluminada” que, como en los días del velasquismo, dice a las “masas” (en abstracto) lo que deben hacer para superar el orden existente. La ideología que resulta de esa lectura no es, pues, fru-



to de la elaboración teórica de las condiciones de existencia social, sino resultado de una contemplación pretendidamente aclasista de la realidad, hecha por intelectuales desligados de las fuerzas realmente capaces de transformar esa realidad. De esta perspectiva teórico-metodológica, que Guerra enuncia y los demás autores —en mayor o menor medida— respetan, se llega a un populismo supuestamente conciliatorio que encuentra en los ensayos de Guerra y de Franco su mejor expresión. Dentro de dicho populismo caben diferencias de matices e incluso opiniones aparentemente contrapuestas (apología o crítica a la labor de la Iglesia, defensa o rechazo del mestizaje, enfatización de lo uno o de lo múltiple, preeminencia del polo de la libertad o del de la necesidad, etc.). Pero lo que ciertamente no cabe es el enfoque de la problemática desde la perspectiva teórico-metodológica —y, consecuentemente, política— de la lucha de clases.

Precisamente el hecho de que esta última perspectiva no esté explícita, tratándose de intelectuales que explicitan sus supuestos, muestra la posición de clase de los autores: su afinamiento en la vacilante situación de las capas medias que confunden su desazón respecto al orden existente con la revolucionariedad. En el fondo se trata, más allá de las declaraciones explícitas de los autores, de una recusación parcial de algunas de las consecuencias del orden existente y no de una oposición total a sus supuestos.

Y no se piense que con esta disquisición aparentemente sólo política nos desviamos de nuestro propósito teórico-metodológico. Porque teórico-metodológicamente no es, por cierto, indiferente el uso o no de categorías como clase, intereses de clase, conciencia de clase, lucha de clases, posibilidad objetiva, conciencia posible, conciencia ideológica etc. La ausencia total de estas categorías en unos o su tímida presencia en otros lleva a los primeros a leer la realidad en los términos tradicionales —aunque remozados— del viejo mestizaje o de la ideología de la “integración nacional”, e induce a los últimos a leerla desde la perspectiva de búsqueda de un populismo conciliatorio que hereda en más de un aspecto los postulados primigenios del aprismo. Lo que no advierten los actuales remozadores de la ideología del mestizaje es que ésta fue elaborada y aireada en los años 30 precisamente por los ideólogos conservadores (Riva-Agüero, Raúl Ferrero, etc.) para encubrir propósitos fascistoides. Y no es ciertamente gratuito

que sean los herederos del último Riva-Agüero —que incluso han cometido el atentado intelectual de podar los escritos del “maestro” en la edición de sus obras completas— quienes sigan hoy día haciendo la apología del mestizaje. Por su parte, los herederos del primer aprismo no advierten —no tienen la posibilidad objetiva de advertirlo— que hoy las clases sociales que fueran ayer abstractamente “antiimperialistas” se han diferenciado objetivamente y polarizado alrededor de posiciones inconciliables. El llamado a la unidad de la diversidad, al que cada uno de los trabajos apunta, es, pues, un postulado utópico, un desideratum de intelectuales que creen poder distanciarse de lo viejo sin identificarse con lo nuevo.

El carácter utópico de dicho postulado se manifiesta metodológicamente en la ausencia de la categoría de sujeto colectivo revolucionario y en la presencia de la categoría de ideología como factor de unificación.

Es evidente para el lector avisado —y repito que no importan a este respecto las afirmaciones declarativas de los autores— que el problema de la identidad está planteado fundamentalmente en términos ideológicos. Ello se advierte, en primer lugar, en que la categoría de identidad se entiende como opuesta a la de diversidad o multiplicidad, pero no se habla para nada de contradicción ni de síntesis de contrarios. Y esto supone teórico-metodológicamente que los miembros del término multiplicidad son, sin más, identificables. Lo importante radica entonces en elaborar una *ideología* que abra la posibilidad de esa identificación. Naturalmente dicha ideología tiene que cuidarse de no relieves e incluso de ocultar las contradicciones antagónicas. En la medida, pues, en que la lectura de la realidad oculta el carácter objetivo de las contradicciones, ella es ideología en el sentido de expresión de la conciencia falsa. Pero hay más. Este conjunto de “profesores universitarios e investigadores en ciencias sociales” entiende la ideología como una substantividad en sí misma, por eso —para decirlo más oscuramente— su historia de la filosofía no es una filosofía de la historia. Buena parte de los autores comienza su estudio haciendo la historia del problema. Esta metodología parecería apuntar a la relación entre ideología y totalidad social, pero luego se advierte que la historia del problema por ellos trazada flota sobre la realidad. Es decir, la ideología para estos intelectuales tiene su propia historia, que es no sólo relativamente autónoma sino totalmente ajena



a la realidad que expresa. Ocurre entonces que no se entiende ni la función de la ideología en la totalidad ni, consecuentemente, su carácter de objetivación. Porque la objetivación de un componente de la totalidad no está dada por su positividad (es decir, por su inmediato manifestarse) sino por la función que dicho componente desempeña dentro de la totalidad. **Nuestros autores ni siquiera han barruntado que es la totalidad la única que tiene la capacidad de objetivación.**

Las consecuencias, en cuanto al contenido, de estas carencias formales se expresan de la manera más clara en los intentos por borrar los límites entre Haya y Mariátegui y entre éstos y Velasco y en la concepción de la "izquierda" como una suma sincrética de todo lo que haya significado protesta. Cuando el problema se plantea en el nivel meramente ideológico —más concretamente, en la positividad de la ideología— no es difícil encontrar frases, siempre y sólo frases, para apoyar el aserto que enuncia la quasi-identificación entre Haya y Mariátegui. Muy otro sería el resultado de la lectura si teórico-metodológicamente el análisis estuviese afincado en el carácter de clase de la ideología, es decir, si se hubiese entendido la objetivación ideológica como expresión en la conciencia de las condiciones materiales de existencia o —lo que es lo mismo, pero dicho de otra manera— como resultado de la elaboración teórica de la experiencia histórica de las diversas clases sociales. Se vería entonces que la obra intelectual de Mariátegui es, tendencialmente, una elaboración teórica de la experiencia histórica peruana desde la posición de los intereses de clase de las clases potencialmente revolucionarias. La de Haya es también elaboración de la experiencia histórica peruana —y, en ello está su mérito y su éxito—, pero hecha desde la posición de clases que no tenían la *posibilidad objetiva* de llegar a ser el sujeto colectivo de la revolución. Esta diferencia, a nuestro juicio absolutamente esencial, es precisamente la que determina en última instancia la *conciencia posible* de la que es manifestación o expresión la ideología.

Y entramos así a otra de las carencias medulares de los ideólogos de la identidad nacional: la no determinación del sujeto colectivo revolucionario. Prácticamente todos coinciden en la suposición de la no existencia de integración nacional y en la búsqueda del camino hacia ella por las vías de la proposición de una ideología que la haga posible. Además del ingenuo optimismo socrático y del evidente idealismo que



esta creencia implica, se supone que la ideología nace ya adulta de la cabeza de los ideólogos y que después se pone en práctica, no se sabe cómo ni por quién. Se acaba así el problema —no desconozco que estoy simplificando— cuando la ideología de la unidad de la diversidad sea aceptada por todos los miembros de nuestra desarticulada sociedad. Pero qué tipo de articulación es el que se busca y, más concretamente, qué clase social tiene la posibilidad objetiva de articularla, son preguntas que ni siquiera implícitamente se plantean nuestros ideólogos. ¿Conciencia falsa o falsedad de la conciencia? Conociendo la honradez intelectual de los autores, tengo que atribuir estas carencias teórico-metodológicas a la conciencia falsa. ¡Lástima, sin embargo, que la honradez intelectual no sea suficiente para aproximarse a la verdad! Sus planteamientos quedan sí como elocuentes testimonios de una oscilante posición de clase que, como hemos dicho antes, trata de distanciarse de lo establecido pero no llega a identificarse con las clases potencialmente revolucionarias. Llamamos a esta posición “populismo pretendidamente conciliatorio” porque intenta ubicarse por encima de la lucha de clases para proponer un modelo de conciliación (es igual que se llame de “identificación” o de “integración”, porque el término “identidad” cuando no supone la unidad de los contrarios realizada por uno de ellos tiene el mismo significado que “integración” y “conciliación”). Otro problema es que dicho modelo termine por no contentar ni a tirios ni a troyanos. Poco importa, en el fondo, que la conciliación se proponga en los términos de un mestizaje remozado, de una renovada integración nacional o de la ideología de la unidad de la diversidad. Lo fundante, como hemos anotado, es que ni se precisa el carácter de la ansiada articulación ni se señala el sujeto colectivo capaz de realizarla. Porque si se determinase el sujeto agente del proceso de articulación se estaría lógicamente determinando el carácter de ésta en función de los intereses de clase de aquél. Pero esto exigiría hablar en términos de clase, de contradicción entre intereses de clase, de posibilidad objetiva de una clase determinada para convertirse de hecho y de derecho en dirigente y dominante, etc. Y ya hemos dicho que el marco conceptual que ello supone está básicamente ausente de los ensayos que comentamos. Por eso sería, hablando en sencillo, pedirle peras al olmo.

Identificar epistemológicamente el sujeto colectivo de la revolución no es lo mismo que confesar públicamente la adhesión a la política de una clase. Cuando hablamos de determinación del sujeto revolucionario nos referimos a una operación epistemológica que tiene por objeto identificar la clase o clases que tienen la posibilidad objetiva (posibilidad que no deviene mecánicamente en actualidad como quisiera el marxismo vulgar) de convertirse en sujeto colectivo de la revolución. (Hablamos de revolución y no de articulación, conciliación, integración o identidad nacional, porque pensamos que en el proceso revolucionario —y no como presupuesto de él— el sujeto colectivo va cumpliendo las tareas que incumbieron en su día a las burguesías forjadoras de la realidad nación). Sabemos, por otra parte, que esa operación epistemológica no flota en el aire, está trascendida por la posición de clase. Lo que queremos decir, aunque sea más oscuramente, es que la posición de clase es condición necesaria de esa identificación pero no es condición suficiente.

La aludida identificación del sujeto colectivo de la revolución supone que se ha aclarado el problema teórico-metodológico (problema que no aparece ni como barrunto en los ensayos de *Perú: identidad nacional*) de la dialéctica particularidad-universalidad. Por su carácter de particularidad oclusa a lo universal, las clases tradicionalmente dominantes en nuestro país se han visto forzadas a imponer como universalidad su propia particularidad recortada. Y como esto no es objetivamente posible por el camino del convencimiento ideológico, es decir, ganando el consenso espontáneo de los demás grupos sociales, las clases dominantes tienen que acudir a las vías de la represión directa (Aparato Represivo de Estado) o de la indirecta (Aparatos Ideológicos de Estado trascendidos, en nuestro caso, de represividad). Cuando usan el segundo camino piensan poder ocultar sus propósitos represivos bajo velos ideológicos (ideología del mestizaje, de la "integración nacional" etc.). La ideología de la "identidad nacional", cuando es planteada por las capas medias y como expresión de su propia particularidad (caso de los ensayos que comentamos), cumple una función semejante pero a través de un velo más sutil. No se trata en este caso de imponer una particularidad concreta sino de conciliar o integrar particularidades contrapuestas e incluso antagónicas (claro que no se las califica de tales) bajo la fórmula —en este caso, totalmente abstracta—



de "la unidad de la diversidad". Y la abstracción de la fórmula se debe a un supuesto implícito: que no existe la posibilidad del paso de lo particular a lo universal, es decir, que no hay una clase que pueda legítimamente convertirse en universal. De ahí la necesidad de elaborar la ideología de la conciliación que apunta a la coexistencia pacífica, a la coexistencia de "pares inter pares".

Y no deja de ser significativo que nuestros autores no definan el carácter de la pretendida unidad ni se preocupen de determinar los tipos y caracteres de los miembros del conjunto "diversidad". Para hacerlo en serio y no a través de un descriptivismo anecdótico habría que hablar en términos de clase, lo que obligaría a nuestros ensayistas a reescribir totalmente sus trabajos. Ya lo hemos dicho. La pregunta que interroga por la clase que tiene la posibilidad objetiva de constituirse en tronco que articule alrededor de sí a las otras particularidades, no aparece en las 511 páginas de *Perú: identidad nacional*. Sin embargo, en la búsqueda de respuesta a esa pregunta estaría el meollo de la labor teórica de los intelectuales. Su ausencia indica a las claras, si se sabe leer no sólo lo dicho sino lo omitido, que el "Perú" de nuestros ideólogos es, para decirlo filosóficamente, un ente de razón sin fundamento *in re*, por más que nuestros estudiosos se esfuerzen por delimitarlo a través de datos aparentemente concretos (geografía, clima, límites políticos, razas, lengua, religión, arte, conciencia de pertenencia, etc.). Tales concreciones son, paradójicamente, puras abstracciones cuando ellas son atendidas fuera de la totalidad de la que son componentes, una totalidad histórico-social cuyos componentes básicos son las clases sociales. También aquí hay una dialéctica de lo abstracto y lo concreto que escapa a nuestros autores. No advierten que lo concreto es tal por su relación al todo, y que separado del todo lo que se considera concreto es pura abstracción. Baste un ejemplo. Casi todos los autores, aunque cada uno a su modo, recurren a la "conciencia de pertenencia" para caracterizar la identidad. En realidad, de una u otra manera, están hablando de la "conciencia nacional", categoría abstracta que no tiene referente alguno y que, de paso pero no tan de paso, cumple la función de enmascarar la conciencia de clase.

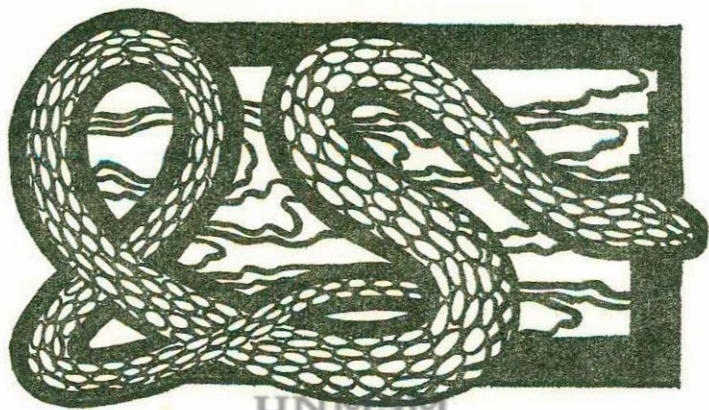
Dijimos que nuestra intención no era dar cuenta del contenido del libro sino más bien criticar la metodología y la estructura conceptual subyacentes a los trabajos. Al no hacer



alusiones precisas a cada autor parecería que estuviésemos incurriendo en una generalización grátuita. No desconocemos la diversidad en los contenidos, pero nos reafirmamos en la semejanza teórico-metodológica. Hay también evidentes diferencias de estilo y de forma de exposición. Y hay, finalmente, manifiestas contradicciones con respecto al juicio sobre problemas concretos. La unidad de los trabajos no está por tanto en el andamiaje externo de los mismos ni en el significado inmediato de los contenidos, sino en la estructura teórico-metodológica, en la matriz del pensamiento que subyace al discurso y, consecuentemente, en el significado mediato de los ensayos. Y distingo aquí entre mediatez e inmediatez porque me parece que la crítica de la ideología no puede detenerse en el significado inmediato de los términos. Tiene que llegar hasta la estructura categorial y, partiendo de ella y sólo de ella, revelar el significado mediato de las proposiciones. Nada de esto, sin embargo, nos acerca metodológicamente al análisis semiológico de tipo tradicional, porque para nosotros las categorías tienen como sustrato ontológico el ser, las condiciones de existencia. Lo que quiere decir que la crítica de la ideología no se queda en el descubrimiento de la estructura categorial, sino que trata de explicar los métodos y contenidos en base a la función que ellos desempeñan en la totalidad social. Por eso hemos insistido tercamente en que la ideología de la identidad nacional, tal y como se presenta en los ensayos que comentamos, apunta a la conciliación de las clases sociales que componen la totalidad peruana. Los autores revelan, yo diría que pesar de sí mismos, su posición de clase media, de una inteligencia relativamente radicalizada que no comulga ya con lo viejo pero que no se identifica todavía con lo nuevo. La unidad que nos proponen de lo viejo y lo nuevo es una suma sincrética de ambos y no una síntesis en la que lo viejo quede negado-superado en lo nuevo. Y esta posición, que objetivamente no consigue alcanzar el fin implícitamente pretendido (conciliar sin fricciones), desempeña, sin embargo, para el grupo en cuestión y otros similares una función de primera importancia: consigue mantener la ilusión del distanciamiento con respecto a lo viejo y, paralela e inconscientemente, sirve para purificarse de la mala conciencia. En base a esta ilusión el grupo en cuestión puede presentarse como conciliador. Posición que es socialmente conveniente no sólo para el grupo sino para el orden establecido, pues

to que permite a la clase dominante acudir, cuando le sea necesario, a su "ejército de reserva" política para instalarlo en el poder y esperar luego a que la balanza de la conciliación se incline nuevamente en su propio beneficio.

No creo que nada de esto sea conscientemente pretendido por los ideólogos del velasquismo y quienes se les suman. Pero lo importante aquí no son las intenciones explícitas sino lo implícito. Y lo que ciertamente advierto como implícito en *Perú: identidad nacional* es el intento de elaboración de una ideología que concilie intereses diversos e incluso antagónicos sin lucha de clases, sin revolución. Podría decirse, resumiendo, que, más allá de la intención consciente de los autores, la ideología de la "identidad nacional" es una ideología de la transformación sin revolución.



BIBLIOGRAFÍAS / POESÍA PERUANA DEL  
SIGLO XX (II. 1921-1930)\* /  
MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA

1922

MENDOZA, FRANCISCO. *Oro: luz y ensueño; poesías.* (\*). Barcelona, Imprenta Fernando García, 1922 50 p.

[126]

1921

ALVA MAÚRTUA, Abelardo V. *Inodoras; versos.* Chincha, Imprenta Comercial, 1921. 251 p.

[127]

BARRANTES CASTRO, P. *Ritmo-Iris; terruño, amor, dolor, vida, infancia.* Cajamarca, Imp. "El Ferrocarril", 1921. 209-[3] p. "Erratas importantes": p. [212].

Contiene: Primera parte: Terruño.— Segunda parte: Amor.— Tercera parte: Dolor.— Cuarta parte: Vida.— Quinta parte: Infancia.

[128]

CASTRO DE GONZÁLEZ, Delia. *Sin rumbo; poesías y cuentos.* Lima, Tip. y Fábrica de Sellos M. E. Terrones & Co., 1921. 80 p. "A manera de Prólogo. Pseudo elegía. A Delia Castro de González. Con motivo de la falsa noticia de su muerte", poesía por José Santos Chocano: pp. [3-4].

"Poesías": pp. [5]-54.

[129]

CISNEROS, Luis Fernán. *Mi poeta favorito y un poeta más. Conferencia ofrecida al Instituto Nacional del Panamá la noche del 2 de noviembre de 1921.* [Lima?], Tipografía Henry, 1921.

\* Ver la primera parte de esta bibliografía y la introducción general a la misma en HUESO HÚMERO Nº 7.



Se incluyen poesías de Luis Benjamín y Luis Fernán Cisneros. *Contiene: Mi poeta favorito* [Luis Benjamín Cisneros].— *Un poeta más* [Luis Fernán Cisneros].

[130]

CHOINO, José. *Flores artificiales*. Lima, Casa editora Ernesto R. Villarán, MCMXXI. 112 p.

[131]

CHIRINOS, J. Abraham. *El centenario del Perú en quince cantos, al cumplimiento de la primer centuria de su independencia*. Arequipa, [1921]. 86 p.

[132]

DELGADO, Luis H. *El poema triunfal*. París [i.e., Le Havre, Imprimerie du XXe siècle], 1921. [26] p.

[133]

———. *Preludios. Con una introducción del autor*. Le Havre, Imprimerie du XXe siècle, 1921. 159 p.

[134]

GILLÉN, Alberto. *Deucalión. Prólogo de Ventura García Calderon*. [2a. ed.] Madrid, Editorial Nosotros, 1921. 132 p. "Prólogo": pp. 9-16. "Epílogo" por Raúl Porras Barrenechea: pp. 125-132.

[135]

JARA, Luis de la. *Espigas. (°)*. Madrid, Imprenta Maroto, 1921. 108 p.

[136]

NAVA, Carlos Dante. *Báquica febril*. Puno, Tip. Fournier, 1921. XII-95 p. "Erratas notables: p. 92.

*Contiene: [Prólogo por] Emilio Armaza (pp. VII-XII).— Sonetos.— Horas de muerte.— Otros poemas.*

[137]

RUZO, Daniel. *Así ha cantado la naturaleza. Paisaje de estas tierras. Lima, MCMXVIII-MCMXIX. Prólogo de Javier Prado*. [2ª. ed.] Lima, Sanmartí y Cía., 1921. 163 p.

*Contiene: Introducción.— Alboradas.— Paisajes.— Crepúsculos.— Nocturnos.— Marinas.*

[138]

———. *Madrigales*. Lima, Imprenta "La Opinión Nacional", MCMXXI. 60 p.

[139]

SILVA, Remigio B. *La Independencia, por... Callao*, Imp. de "El Callao", [1921?] 14 p.

"Fragmentos de un poema".

[140]

VALLE, Félix del. *Prosas poemáticas*. Lima, Librería e Imprenta Gil, 1921. 118-[1] p.

Véase, "Discurso pronunciado en el sepelio de los restos de Abraham Valdelomar": pp. 97-101. En la sección "Algunos juicios

emitidos en anteriores ocasiones sobre el autor de este libro" (pp. 111-119) incluye: Oscar Miró-Quesada, Luis Fernán Cisneros, Clemente Palma, Gastón Roger, Felipe Rotaldo, Marcial Helguero y Paz-Soldán (Marlocci), Don Quijote, Abraham Valdelomar, C. Alzamora, y R. Saavedra Pinón.

[141]

**YEROVI, Leonidas N.** *Poesías líricas*. Lima, Talleres gráficos, imprenta y encuadernación de la Penitenciaría, 1921. III-100 p. "Prólogo" por Ricardo Palma: pp. [I]-III. (Su *Obras*, I). Existe una segunda edición este mismo año (\*): Lima, Imprenta Malatesta-Rivas Berrio, 1921. XII-104 p. (Incluye prólogo de Ricardo Palma.)

[142]

**ZULETA, Alberto de.** *Polifónicas (Poemas), de... , marqués de Heredia*. Lima, Imp. del Teatro, 1921. [130] p. "Errata notable": p. [129].

[143]

## 1922

**BOLAÑOS, Federico.** *Atalaya*. Ciudad de los Reyes, Imp. P. Berrio, 1922. XI-160-11 p. "Erratas": p. [169] p.

*Contiene:* Prólogo, [por] José Gálvez (pp. V-XII).— De las sierras.— Aletazos.— Del amor.— Con los ojos tristes.— Motivos múltiples.— Cavando en lo obscuro.— Hacia el Gólgota.

[144]

**COLMENARES HERRERA, Delia.** *Iniciación; versos*. Ciudad de los Reyes, Librería Francesa Científica y Casa Editorial E. Rosay, F. y E. Rosay, 1922. 167 p. "Prosa sincera" por Abraham Valdelomar: pp. 149-167.

[145]

**CHÁVEZ, J. Mario.** *Alma... Arequipa*, Talleres de la Editorial Urquieta, 1922. 78 p.

[146]

**CHIOINO, José.** *Fuegos fatuos*. Lima, Cada editora imprenta La Opinión Nacional, [MCM]XXII. 44 p.

[147]

**HIDALGO, Alberto.** *Tu libro*. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1922. 129 p.

*Contiene:* Prefacio, por Enrique González Martínez (pp. 7-13).— Prólogo.— Intermedio.— Epílogo.

[148]

**MAC-LEAN Y ESTENÓS, Roberto.** *Alma errante*. Lima, Imp. "Lux" de E. L. Castro, 1922. 137 p.

*Contiene:* Primavera.— Verano.— Otoño.— Invierno.— Arpegios finales.

[149]

- MEZA VÉLEZ, Carlos. *Playas tranquilas (Poesías)*. [Lima, Imp. "Sud-América", 1922]. 100-9-1 p. [150]
- [P.B.L.] *Conversión de San Agustín por las lágrimas de su madre Santa Mónica (Poema)*. Lima, Imp. El Progreso Editorial, 1922. 15 p.  
Antes del título: A las madres cristianas.  
Poema firmado: San Agustín-enero 1923. [151]
- PITA Y ARMAS, Abelardo. *Las huellas en la ruta; cantos de amor, dolor, y rebelión. Elogio epistolar de José Santos Chocano. Ilustraciones del dibujante español Tolsac y del chiclayano Sr. Laca*. Chiclayo, Empresa Tipográfica "El Tiempo", MCMXXII. [XXIV]-85 p.  
*Contiene*: Elogio epistolar del poeta continental José Santos Chocano (pp. X-XIV).— Opinión de la notable escritora americana Sra. Amalia Puga de Losada (pp. XVI-XX).— Del amor.— Del dolor.— De la rebelión.— Luces al futuro (De mi libros próximos). [152]
- RUZO, Daniel. *El atrio de las lámparas. Ilustraciones de José Sabogal*. Madrid, Editorial "Mundo Latino", 1922. 223 p.  
*Contiene*: Sed (1916-1917).— Naturaleza (1918-1919).— Misterio (1920).— Amor (1920).— Alma (1920-1921).— Silencio (1921).— Luz (1917-1921). [153]
- SOLARI, Humberto. *Bronce y cristal. Palabras liminares de Clemente Palma*. Lima, Casa editora imprenta La Opinión Nacional, 1922. [XII]-77 p.  
*Contiene*: [Prólogo por] Clemente Palma (pp. V-VII).— Bronce.— Cristal.— Colofón, [poesía] por Clodo Aldo. [154]
- VALLEJO, César. *Trilce*. Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922. XVI-121 p. "Prólogo de Antenor Orrego": pp. [I]-XVI. [155]
- VILLARÁN, Acisclo. *Nieblas y auroras; rimas*. Lima, Tipografía El Escritorio, 1922. 117 p. [156]
- 1923
- CISNEROS, Luis Fernán. *Todo, todo es amor; versos de...* Buenos Aires, M. Gleizer, Editor, MCMXXIII. 237-3 p. "Erratas notables": p. [240].  
*Contiene*: Paisajes ingenuos.— Luces temblorosas.— Daguerrotipos.— Mater dolorosa.— Vitrina limeña. [157]



- CHÁVEZ, J. Mario. *El silbar del payaso. Prólogo de Miguel A. Urquieta*. Arequipa, Talleres tipográficos de la Editorial Urquieta, 1923. 127p. "Tarjeta" por Miguel A. Urquieta: p. [9]. "De José Medina a Mario Chávez": pp. [1-12]. [158]
- CHIOINO, José. *La canción azul; poemas de... Decoraciones de Carlos Romero*. Lima, "La Opinión Nacional", [MCM]XXIII. [42] p.  
Prosa poética [159]
- . *Fuegos fatuos. Segunda edición*. Lima, Casa Editorial E. Rosay, F. y E. Rosay, [MCM]XXIII. 64 p.  
Incluye "Juicios críticos de la prensa de Lima sobre *Fuegos fatuos*" (pp. 5-18): José Gálvez en *El Comercio*, Luis Alberto Sánchez en *Mundial*, Ladislao F. Meza en *El Tiempo*, y *Variedades*. [160]
- CHIRIF, José Carlos. *Vida y camino por... Jauja*, Lib. Tip. Sanguinetti, 1923. 100 p. Incluye en hoja aparte "Errores notables".  
*Contiene*: Sendero inútil.— Cárgolas.— Pasional.— El credo del caminante. [161]
- CHOCANO, José Santos. *Los cantos del Pacífico*. París, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1923. 241 p.  
"Poesías selectas" [162]
- FERNÁNDEZ PRADA, Carlos. *Poemas absurdos*. [Lima, 1923]. XXIII-87 p. "Liminar" por Ladislao F. Meza: pp. [I]-XIX.  
*Contiene*: Poemas blancos.— Poemas rojos. [163]
- HIDALGO, Alberto. *química del espíritu. prólogo del más grande de los grandes ramones de España: valle inclán, pérez de ayala y gómez de la serna*. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1923. 103 p.  
*Contiene*: prólogo, por Ramón Gómez de la Serna (pp. 7-12).— poemas propios.— poemas de la vida múltiple.— poemas suramericanos. [164]
- LOZANO Y LOZANO, Juan. *Horario primaveral. Versos de... Lima*, "La Opinión Nacional", [MCM]XXIII. [48] p. [165]
- MAC LEAN ESTENÓS, Roberto. *Gesta magna*. (\*). Lima, Imp. Caballero, 1923.  
Poema premiado en los Juegos Florales del Cusco. [166]
- . *Piedras filosóficas*. Ciudad de los Reyes, Imp. "Lux" de E. L. Castro, 1923. 67 p.  
En la p. 7 incluye un juicio de José Santos Chocano sobre el autor. En la sección "Notas marginales" (pp. 57-67) también se

incluyen juicios de diarios de Locumba y Moquegua, así como de José Santos Chocano, Luis Varela y Orbegoso, José Gabriel Cosío, Max Daireaux, Carlos Gonzales Prada, Ramiro Pérez Reinoso, Abelardo Camarra, Joaquín Valmar, El príncipe Istar, C. de B., Bradomín, Percy Mac-Lean, y J.A.L.

———. *Tríptico indiano*. (°). Lima, Imp. La Opinión Nacional, 1923. Poema premiado en los Juegos Florales de Lima en 1923.

MIRÓ QUESADA, OSCAR (RACSO). *Anima triste*. Lima, Imprenta E. Moreno, 1923. 174-[1] p. "Fe de erratas": p. [175].  
*Contiene*: I. Anima triste.— II. Hacia el ideal.— III. Sensaciones.— IV. Intimas.— V. Todo en broma.

PÉREZ REINOSO, RAMIRO. *Pandora de los momentos (Poemas)*. Lima, Imp. "Lux" de E. L. Castro, MCMXXIII. 188 p.

RIVERA Y DE PIÉROLA, ALBERTO. *El libro de la Sierra. Prólogo de don Acisclo Villarán*. Lima, Librería Francesa Científica y Casa Editorial E. Rosay, F. y E. Rosay, 1923. XVI-111 p. "Prólogo": pp. [IV]-XI. "Pórtico", poesía por José Carlos Chirif: p. XIII.

SASSONE, FELIPE. *Sus mejores poemas. Prólogo de Angel Lázaro*. Madrid, 1923. 78 p.

## 1924

CÁCERES SANTILLANA, CÉSAR. *Alba gris. Prólogo de R. Cansinos-Assens*. Madrid, Imprenta de la Viuda de A. G. Izquierdo, 1924. XII-90-[3] p. "Prólogo": pp. IX-XII. "Fe de erratas": p. [93].

CISNEROS, LUIS FERNÁN. *Todo, todo es amor, 2ª. ed. Versos de...* (°). Buenos Aires, M. Gleizer, 1924. 235 p.

*La coronación de José Santos Chocano*. [Lima, 1924]. 187 p.

En la sección "La fiesta de los poetas" se incluyen composiciones dedicadas a Chocano de los siguientes autores: Enrique Bustamante y Ballivián, Modesto Molina, José Fiansón, Roger Luján Ripoll, José María Eguren, Delia Castro de González, Percy Gibson, José Chioino, Clodo Aldo, Humberto Solari, Federico Bolaños, Ramiro Pérez Reinoso, Ricardo Chirre Danós, Pablo Bustamante Basagoitia, Ricardo Walter Stubbs, Roberto Mac Lean y Estenós, y Pedro Arenas y Aranda. Los "Poemas de Chocano" se encuentran en las pp. 97-143. José Gálvez leyó en el teatro Forero un soneto a Chocano, el que se incluye en las pp. 61-62. *Contiene*: La coronación [5 de noviembre de 1922].— La consa-

gración.— Reseña de la consagración.— La fiesta de los poetas.—  
Poemas de Chocano.— Apéndice.— Post-coronación.

[175]

CHOCANO, José Santos. *Alma América; poemas indo-españoles*. París-México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1924. XII-300 p.  
“Preludio”, poesía por Rubén Darío: pp. [IX]-X.

[176]

—, *El Hombre-Sol; trazo de una epopeya panteísta. Canto IV. Ayacucho y los Andes*. Lima, 1924. [186] p.  
Incluye una carta de Augusto B. Leguía (p. 5), y un “Resumen de los siete cantos de “El Hombre-Sol”; trazo de una epopeya panteísta” (pp. 9-16.)

[177]

EDWARDS UGAZ, J. Fernando. *Mensajes líricos. Prólogo de Alberto Ureta.* (\*). Callao, Talleres gráficos de La Industria, 1924. 176-IV p.

[178]

GÁLVEZ, José. *Canto a España. La colectividad española hizo esta edición gratulatoria en la Ciudad de los Reyes del Perú en MCMXXIV*. Lima, Litografía y Tip. Carlos Fabbri, 1924. 20 p.  
“Poesía premiada con la flor natural en los Juegos Florales de Lima, el 29 de julio de 1909, y con medalla de oro por el Casino Español”.

[179]

CONZÁLEZ CÁCEDA, Ezequiel. *Virutas.* (\*). Huacho, Imprenta La Industria, 1924. 206 p.  
Artículos y poesías.

[180]

HURWITZ, Jacobo. *De la fuente del silencio*. Lima, Librería Francesa Científica y Casa Editorial E. Rosay, F. y E. Rosay, 1924. [172] p.

[181]

MAC LEAN ESTENÓS, Roberto. *Bronce de epopeya.* (\*). Lima, Imp. Garcilaso, 1924.  
Poema premiado en el Concurso Internacional Latinoamericano con motivo del Centenario de la Batalla de Ayacucho.

[182]

MERCADO, Gmo. *Oro del alma*. Arequipa, Tip. Quiroz Perea, 1924. 104 p.

[183]

NEGRÓN UGARTE, María. *Versos de ayer y de hoy. Trujillo (Perú)-1923*. Madrid, Imprenta de Mario Anguiano, 1924. IV-87 p.

[184]

PEÑA BARRENECHEA, Ricardo. *Floración*. Ciudad de los Reyes, Imp. Lux de E. L. Castro, 1924. 43 p.  
*Contiene: Poesías líricas.— Nocturnos.*

[185]



- TORRES DE VIDAURRE, José. *El amor infinito (Poemas)*. (\*). Madrid, Talleres gráficos de Lacalle y Del Rey, 1924. 86 p. [186]
- URETA, Alberto. *Poemas. Rumor de almas y El dolor pensativo*. (Segunda edición). Lima, Editorial M. Lorenzo & Rego, 1924. 209 p. "Pórtico", poesía por José Gálvez: pp. 7-8. En la sección "Comentarios" (pp. 147-209) incluye juicios de Víctor Andrés Belaúnde, J. de la Riva-Agüero, Ventura García Calderón, Clemente Palma, Julio Cejador y Frauca, Raymundo Morales de la Torre, Enrique A. Carrillo, Clovis, M. Iberico y Rodríguez, Alberto Ulloa Sotomayor, Aurelio Martínez Mutis, Fernando de la Vega, Medardo Angel Silva, Gustavo Adolfo Otero, Leonidas N. Yerovi, Felipe Barreda y Laos, Luis Alayza Paz-Soldán, J. L. Madueño, José Gabriel Cosío, Luis Góngora, y Diego Camacho. [187]
- VELARDE, Héctor. *En passant...* (\*). Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1924. 63 p. Texto en francés [188]
- VELÁZQUEZ, Juan Luis. *El perfil de frente*. Lima, Imprenta "Garcilaso", 1924. 88 pp. [189]

## 1925

- BAZÁN, Armando. *La urbe doliente*. Lima, Imp. "Lux" de E. L. Castro, 1925. 79-[4] p. "Erratas notables": p. [83]. [190]
- BRINGAS, César F. *Cáliz; poesía de ...* Trujillo, Tipografía "Olaya", 1925. 146-[5] p. "Erratas notables": p. [151]. [191]
- CHIOINO, José. *Gemas de pecado*. (\*). Lima. La Opinión Nacional, 1925. [ ] p. [192]
- CHÁVEZ Y ALIAGA, Nazario. *Vértice; poesías de ...* Cajamarca. [Imp. y Encuadernación "El Perú"], 1925. 107 p. [193]
- GUILLÉN, Alberto. *Laureles*. Lima, Talleres de la Imprenta Luce-ro, 1925. [88] p. *Contiene:* Inicial, [poesía por] Héctor Cuenca (pp. 7-9).— Laureles.— Virgiliana.— Madrigal frustrado.— Oda a Bolívar.— Final, poesía por José Gálvez (pp. 85-86).— La sección "Laureles" es prosa. [194]
- HIDALGO, Alberto. *Simplismo; poemas inventados por...* Buenos Aires, Editorial El Inca, MCMXXV. 125 p.

Incluye un texto en prosa, "Invitación a la vida poética": pp. 5-37.

[195]

LORA, Juan José. *Diánidas. Dársenas líricas. El collar de Empe. Confetti fotogénico*. Lima, Imprenta Rivas Berrio, 1925. XXXVIII p.

[196]

MAC LEAN Y ESTENÓS, Roberto. *Quimera salvaje*. Lima, Imp. de E. L. Castro, 1925. 103 p.

Incluye juicios de Francisco Villaespesa y José Santos Chocano en las pp. 5 y 6, respectivamente. En la sección "La poesía de Mac-Lean" (pp. 85-103) se citan juicios de André Wurmser, revista *España y América*, de Cádiz, R. de Azevedo, *Excelsior*, de México, Enrique Estefanini, Bernardo González Anili, Manuel Cestero, Luis A. Baralt, Rafael Heliodoro Valle, Carlos Fernández Mora, Francisco Chiriboga, Clovis, José Gabriel Cosío, Raúl Porras Barrenechea, José Gálvez, revista *Mundial*, Urashima, *El Comercio*, revista *Varietades*, *La Reforma*, de Lima, J. C. P., y D. De la Cruz.

[197]

MARTÍNEZ DE LA TORRE, Ricardo. *Lámpara de oro. Prólogo de Alberto Ureta*. Barcelona, Editorial B. Bauzá, [1925?]. X-XVI p. "Prólogo": pp. [VII]-X.

En la sección final "El poeta Ricardo Martínez de la Torre y la opinión de la Prensa antes de su primer libro" (pp. I-XVI) incluye juicios sobre su obra de los diarios *La Crónica*, *Sudamérica*, *El Perú*, y de Roberto Mac-Lean y Estenós; también una poesía dedicada al autor por J. M. Amesquita.

[198]

PARRA DEL RIEGO, Juan. *Blanca Luz (Poemas)*. Montevideo, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1925. 83 p.

[199]

———. *Himnos del cielo y de los ferrocarriles*. Montevideo, Tip. Morales, 1925. 157 p.

[200]

ROSSO, Abraham José del. *Religión y patria; poesías de... Prólogo de Acisclo Villarán*. Lima, Tip. "La Moderna", 1925. 263 p. "Prólogo": pp. [5]-9. "Una página de luto", poesía por Cosme D'Arrigo: pp. [10]-11. "Rectificación": p. 258. "Obra póstuma".

En la sección "Remembranzas" (pp. 247-257, se incluyen juicios y poesías sobre el autor: A. Steiert, María Consuelo Eufrosina Villarán, Javier M. Astudillo Peña, *Floreccillas de San Antonio*, *La Prensa*, de Lima.

[201]

SASSONE, Felipe. *La canción del bohemio e ¡Italia de mi raza, Italia mía!* Lima, Tip. "La Voce d'Italia", 1925. 12 p.

[202]

ULLOA, Gonzalo. *Bandada, por... Prologó Luis del Prado. Ilustró Victor Morey.* Lima, Talleres de Litografía, Imprenta, Rayado, Encuadernación, Fotograbados T. Scheuch, 1925. XIII-161 p. 'Prólogo': pp. [I]-XIII.

[203]

## 1926

ARMAZA, Emilio. *Falo.* Puno Perú América del Sur, Tipografía "Comercial", MCMXXVI. [44] p.

Antes del título: síntesis del imaginador emilio armaza.

[204]

BRUM DE PARRA DEL RIEGO, Blanca Luz. *Poemas.* Lima, Editorial Minerva, 1926. 80 p.

En la cubierta: *Levante.*

[205]

BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique. *Epopeia do trópico. Poema ao Rio de Janeiro. Trad. de Silva Lobato. (\*)*. Rio de Janeiro. Editora Lux, 1926. 55 p.

Edición bilingüe, español-portugués.

[206]

CISNEROS VDA. DE BENVENUTO, Isabel. *"No me leas" o cien composiciones en verso por...* Tomo I. (\*). Lima. Casa Editora La Opinión Nacional, 1926.

[207]

COLMENARES, Delia. *Meteoros; versos.* Lima, Lit. Tip. T. Scheuch, 1926. 188-[4] p. "Erratas": p. [192].

En la sección "La poetisa. Elogio de la obra intelectual de Delia Colmenares" (pp. 9-42) incluye juicios: José Santos Chocano, Guillermo Valencia, Medardo Angel Silva, Rosina Storchio, A. Valdelomar, A. Kuan Veng, José de J. Nyñez y Domínguez, Jorge Zawadzky, Pedro Ruiz Bravo, Bernardo Uribe Muñoz, Julio Martínez Acosta, revista *Ideal*, de Arequipa, Emilio Calvo Carcía, Guillermo E. Maldonado, Wagner, Felipe Medina, revista *Actualidades*, revista *Ciencia y Letras*, de Colombia, Paul de Blanco Gutiérrez, Juan Lozano y Lozano, Elvira García y García, Oscar Casas, *El Tiempo*, *La Crónica*, Silvio Amazónico, Alfredo Gómez Díaz, revista *Cultura Peruana*, revista *Mundial*, *La República*, de Bogotá, Gastón Lepour, Raúl Méndez, Manón y Margarita, Teresa Serrador, Juan Ivanoff, Diego Camacho, Juan Meléndez Risso, *La Crónica*, y Francisco Villaespesa.



CHABES, Mario. *Coca*. Buenos Aires, Talleres gráficos "El Inca", MCMXXVI. 77 p.

(El autor es el mismo que firma como J. Mario Chávez; en esta oportunidad, por un alarde de novedad propio de la época, alteró dos letras de su apellido.)

[209]

LECCA L., María Rosa. *Primeras flores. (Poemas libres). De 13 a los 18 años*. [Pisco, Imp. de "El Imparcial", 1927]. 321 p. *Contiene*: I. Pensamientos y violetas.— II. Rayos de sol.— III. Mariposa azul.— IV. Golondrinas.— V. Pétalos de amor.— VI. Botón de oro.— VII. Siempre vivas.— VIII. Alma y corazón.— IX. Reflejos de luna— X. Perlas y corales.— XI. Enredadera de esmeraldas.— XII. "Mimosas".— XIII. Opales.— XIV. "Dios y mundo".— XV. "No me olvides".

[210]

MANCO CAMPOS, Alejandro. *Primeras rosas; poesías inéditas*. Lima, Imp. "Lux" de E. L. Castro, 1926. 78-[2] p. 'Erratas': p. [79].

[211]

MOSTAJO, Alberto. *Cosmos*. Puno, Casa Editora Tipografía Comercial, [1926]. [58] p.

[212]

PAREDES, L. Diógenes. ¡*Saludo al Hombre!* Lima, Imp. Americana, 1926. [4] p.  
"Pedro José Rada y Gamio".

[213]

PEÑA BARRENECHEA, Enrique. *El aroma en la sombra y otros poemas*. Ciudad de los Reyes del Perú, Talleres Gráficos de la Penitenciaría, [1926]. [150] p. 'Un soneto de Percy Gibson': pp. [25-27].

Incluye "Juegos florales universitarios. Convocados por Manuel A. Seoane, Presidente de la Federación de Estudiantes del Perú. 1924. Fragmento del fallo del Jurado Percy Gibson, Luis Alberto Sánchez, Manuel Beltroy, Manuel Beingolea, José Carlos Mariátegui (pp. [9-13]). Además, juicios sobre el autor: Percy Gibson, Luis Alberto Sánchez, Pedro E. Muñiz, Manuel A. Seoane, Manuel A. Bedoya, revista *Mundial*, revista *Ariel*.

[214]

PERALTA, Alejandro. *Ande*. Puno, Perú-Suramérica, Editorial Titicaca, 1926. [46] p.

Antes del título: poemas de alejandro peralta i grabados en maderas del pintor inkaiko domingo pantigoso

[215]

PÉREZ REINOSO, Ramiro. *La imitación de la luz; poemas de...* Lima, Imp. "Lux" de E. L. Castro, 1926. 119 p.

[216]

RODRÍGUEZ, César A. *La torre de las paradojas; poesías*. Buenos Aires, Ediciones de "Nuestra América", MCMXXXVI. 176 p. Incluye en hoja aparte "Correcciones imprescindibles".  
*Contiene:* Nota del editor.— Sonatas y sonatinas.— Tedium vitae.— Sonetos pictóricos y amorosos.— Fantasías.— Estereotipias.— Pizzicatos.

[217]

SPELUCÍN, Alcides. *El libro de la nave dorada (Poemas). Prólogo de Antenor Orrego. Ornamentaciones de Essquerriloff*. Trujillo, Editorial "El Norte", MCMXXXVI. 225 p.

"... fue escrito, casi totalmente, en el seno de la isla de Cuba, donde el autor vivió días esforzados y gozosos...".

*Contiene:* Palabras prolongales, [por] Antenor Orrego (pp. 13-24).— El libro de la nave dorada.— Aguasfuentes portuarias.— El libro de las aguasfuentes.— El poema de las horas.— La dulce voz.— El volatín adorable.— Fiestas de luz.— Otros poemas.— Blasón lírico, [poesía por] Enrique Zepa.

[218]

## 1927

ABRIL DE VIVERO, Pablo. *Ausencia; poemas. Prólogo de D. Ramón Pérez de Ayala*. París, Editorial París-América, [1927]. XVI-62 p.

*Contiene:* Prólogo, por Ramón Pérez de Ayala (pp. VII-XVI).— Nocturnos.— Paisajes románticos.

[219]

BARRETO, Federico. *Aroma de mujer (Poesías)*. Lima, Imprenta César A. Castrillón, 1927. VIII-102 p. "A manera de prólogo" por Aurelio Arnao: pp. III-VIII.

[220]

BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique. *Antipoemas*. México-Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, MCMXXVII. 76 p.

[221]

———. *Odas vulgares*. Montevideo, Editorial La Cruz del Sur, 1927. 66-1 p.

Poesías escritas en Lima, en 1912-1913.

*Contiene:* Coloquio de las bestias.— Coloquio de los hombres.— Coloquio de la noche.

[222]

CISNERS VDA. DE BENVENUTO, Isabel "No me leas" o cien composiciones en verso por... Tomo II. Lima, Empresa Editorial "Cervantes", [1927]. 196-[1] p. "Erratas notables": p. (197).

[223]

CHÁVEZ Y ALIAGA, Nazario. *Huerto de lilas; poemas*. Cajamarca, Tip. y Encuadernación "El Perú", MCMXXVII. 93 p.

[224]

- GONZÁLEZ, Carlos Alberto. *El poema de los cinco sentidos. Forro de Jorge Basadre*. Lima, Editorial Minerva, MCMXXVII. 159 p. "Forro": pp. [7-18]. [225]
- MAC LEAN ESTENÓS, Roberto. *Cosmópolis llega*. (\*). Lima, Casa Editora Caballero, 1927. 142 p. Prosa poética. [226]
- OQUENDO DE AMAT, Carlos. *5 metros de poemas*. Lima, Editorial Minerva, 1927. 24 h. plegables. [227]
- PORTAL, Magda. *Una esperanza i el mar (Varios poemas a la misma distancia)*. Lima, Editorial Minerva, 1927. 92 p. [228]
- PORTUGAL, José Z. *Los poemas humildes, por...* Juliaca, Editorial Kvntvr, MCMXXXVII. 89-[1]-19 p. En la sección "Opiniones" (pp. 1-19) incluye: César Cáceres Santillana, Abelardo M. Gamarra, Miguel Angel Urquieta, Juan de la Sierra, César Guillermo Corzo, Manuel Gallegos Sanz, *El Nacional*, del Cusco, *El Comercio*, del Cusco, *El Imparcial*, de Abancay, *La Verdad*, de Sicuani, Calle Zúñiga, Alejandro Peralta, José Gabriel Cosio, Gamaliel Churata, Luis de Rodrigo, Emilio Armaza, F. Sánchez Gamarra, y J. Guillermo Guevara. *Contiene*: De la madre.— De la novia.— Del corazón.— Del camino.— Opiniones. [229]
- PUGA, Amalia. [Poesías de] *Amalia Puga*. (\*). Barcelona, Editorial Cervantes, [1927]. 77 p. [230]
- SERAFÍN DELMAR. *radiogramas del pacífico. grabados de germán baltra*. Lima, Editorial Minerva, 1927. 96 p. Serafín Delmar es seudónimo de Reynaldo Bolaños. [231]
- TORRES DE VIDAURRE, José. *Los cometas mártires*. (\*). Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1927. 107 p. [232]
- VALLÉS, V., Juan. *Prisma; poesías por... Filosofía— Religión— Libertad — Amor — Matrimonio — Arte — Historia — Siluetas — Dedicatorias — Necrológicas, etc...* Lema: *Trabaja y piensa. Lectura para todos*. Lima, Librería Francesa Científica y Casa Editorial E. Rosay, F. y E. Rosay, 1927. VIII-190 p. "Erratas notables": p. III. [233]
- Incluye una carta de Pedro Barrantes Castro (p. VIII).
- VÁSQUEZ DÍAZ, Enrique. *Rosas y diamantes; poemas escogidos*. Lima, Imprenta Rivas Berrio, 1927. 74-[5] p.



Incluye "Comentarios breves de *Preludio poético*" por El abate Faria, publicado en *La Prensa* (febrero de 1927): pp. [75-76]; y el artículo "*Preludio poético* de Enrique Vásquez Díaz" por G.G.R., aparecido en *El Comercio*: pp. [78-79].

[234]

1928

ARAUCO ALIAGA, Daniel. *Ensayos literarios* (\*). Huancayo, Sánchez Muñoz Hnos., Editor, 1928. 151 p.  
"Poesías": pp. 7-86.

[235]

CAMPOS, Germán. *Otoño. Portada de Bonilla del Valle*. Lima, Talleres Gráficos de la Penitenciaría, 1928. 118 p.

[236]

CHÁVEZ y ALIAGA, Nazario. *Parábolas del Ande*. Cajamarca, Imp. y Encuadernación "El Perú", 1928. 126 p. "Portada de Camilo Blas".  
Prosa poética.

[237]

C[ONZÁLEZ] PRADA, Manuel. *Minúsculas. Tercera edición*. Lima, Librería e Imprenta "El Inca", 1928. 103 p.

[238]

———. *Presbiterianas. Segunda edición*. Lima, Librería e Imprenta "El Inca", 1928. 107 p.

[239]

HIDALGO, Alberto. *Descripción del cielo; poemas de varios lados*. Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1928 [6] p. más 12 h. plegables.  
Incluye 12 poemas.

[240]

KARR y CORONA, Eugenio. *Lágrimas; versos tristes por... Prólogo de Eloy Rodríguez Picón*. Iquitos, Imprenta "La Hormiga", de A. Gutiérrez y Cía., 1928. XVII-82 p. "Prólogo": pp. [IX]-XVII.  
*Contiene*: Sonetos.— Madrigales.— Florilegio.

[241]

MERCADO, Guillermo. *Un chullo de poemas*. Sicuani, Editorial Kvntr, MCMXXVIII. 95 p.

Incluye "Montaña de Ernesto Rodríguez Olcay" (p. 7); "Montaña de Arturo Peralta" (p. 9); "Montaña de Sabat Ercasty" (p. 11); "Montaña de Rafael Méndez Dorich" (p. 13); y "Montaña de José Ramón Luna" (p. 15). Véase, "Breve charla de Guillermo Mercado antes del desenchullamiento de sus Poemas": pp. 17-23.

[242]

MOSTAJO, Alberto. *Canción infinita (Libro de versos)*. Puno, "Tipografía Comercial", 1928. 9-[64] p.

[243]

- ORDÓÑEZ CHÁVEZ, César. *Pétalos de oro (Poesías)*. Lima, 1928. [7]-85 p. [244]
- ORMEÑO, Alberto. *Los rumores del silencio (Prosas)*. (\*). Sicuani, Editorial Kunter, 1928. 95 p. [245]
- PUNTE ARNAO, Ernesto. *Oración al amor. Prólogo de Jorge A. Rivarola*. (\*). Lima, 1928. 24 p. [246]
- SEGUR, Román. *Camino de emoción*. Arequipa, Tip. Quiroz Perea, 1928. 69 p.  
*Contiene:* Romerías sentimentales.— Romerías galantes.— Visión de los romeros. [247]
- VARA LLANOS, José. *el hombre del ande que asesinó su esperanza. poemas unilaterales*. Lima, Editorial Minerva, 1928. [86] p. [248]
- VILLARÁN DE OTERO, María Aglae. *Notas del alma; poesías de...* Lima, [Imp. C. F. Southwell], 1928. 51 p. "Notas del alma" por Consuelo M. Eufrosina Villarán: pp. [3]-5. "Rasgos biográficos de la señora María Aglae Villarán de Otero" por Eduardo G. Lara: pp [5]-10. "Pensamiento", poesía por Consuelo Rivera y Piérola: p. 15. "A mi hija María Aglae", poesía por Acisclo Villarán: p. 16. [249]

## 1929

- COLLANTES ARANA, Oscar. *La jaula dorada; poemas por...* Cajamarca, Imprenta "El Día", 1929. 71 p. [250]
- CUENTAS, J. Alberto. *Rumores del Titikaka. Poemas.— Cuentos.— Crónicas*. Puno [i.e., Lima, Casa Editora "La Opinión Nacional"], 1929. [113] p.  
 Véase, "Poemas del campo": pp. [45-66]. [251]
- CHIOINO, José. *Sinfonía en Yo; poemas*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1929. 98 p.  
 Incluye "Juicios críticos de la prensa de Lima, Perú, sobre los poemas de José Chioino, a la publicación de su libro *Fuegos fatuos*" (pp. 97-98): José Gálvez, Luis Alberto Sánchez, Ladislao Meza, Luis Varela Orbegoso (Clovis), y César A. Elguera.  
*Contiene:* Sonatas.— Nocturnos.— Scherzos.— Motivos.— Melodías.— Autorretrato. [252]
- CHOCANO, Eugenio. *Plintos; cantos patrióticos, poemas vernáculos y estrofas de la vida civil*. Lima, Imp. Edo. Rávago, 1929. VIII-

- 155 p. "Nota marginal" por Humberto Borja García y U.: pp. VI-VIII. [253]
- EGUREN, José M. *Poesías*. Lima, Biblioteca "Amauta", 1929. 240 p. *Contiene*: Simbólicas.— La canción de las figuras.— Sombra.— Rondinelas. [254]
- FRISANCHO, José. *Hondazos*. Cuzco, Imp. E. R. Pastor, 1929. 132 p. [255]
- GONZÁLEZ, Carlos Alberto. *Vértabras iluminadas; poemas de...* Indoeamérica [La Paz], Editorial "Boliviana", MCMXXIX. [76] p. [256]
- GUILLÉN, Alberto. *Epigramas*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1929. 61 p. [257]
- JULIÁN PETROVICK. *Naípe adverso*. Santiago de Chile, Ediciones "Ande", 1929. 85 p.  
Julián Petrovick es seudónimo de Oscar Bolaños. [258]
- LANDAURO, Lorenzo H. (Hugo Fernelly). *La lira del Ande*. Cerro de Pasco, Editado en los Talleres Tipográficos de T. C. Lizárraga P., 1929. 86-[4] p. "Apreciaciones" por A. Quintana Gurt: pp. 5-6. "Al leer su libro": pp. [7]-8. "Erratas notables": p. [89]. [259]
- LORA, Juan José. *Lydia*. (\*). Trujillo, 1929. [260]
- MIRÓ, César. *Cantos del arado y de las hélices*. (\*). Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1929. [261]
- SERAFÍN DELMAR. *El hombre de estos años*. México, Ediciones de la Alianza Popular Revolucionaria Americana, A.P.R.A., 1929. 51 p. En una hoja suelta se incluyen "Erratas".  
Texto al pie de la portada: "Gimnasia de poemas humanos. El hombre solamente es justo, cuando hace de su patria la tierra entera. El nacionalismo estético es la máscara de la picardía. Nosotros somos la Justicia, por eso somos ciudadanos del mundo, i sabremos vencer".  
Serafín Delmar es seudónimo de Reynaldo Bolaños. [262]
- VILLARÁN R., Luis F. *La epopeya titánica y triunfal*. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1929. 15 p.  
Antes del título: Al Sr. Augusto B. Leguía.  
Poema. [263]
- ZÁRATE, Fidel A. *Bella inutilidad, en verso*. Lima, 1929. 137 pp. "Íntimas".



*Contiene:* Helenismo contemporáneo.— Lux-eudemonia.— Acero y espíritu.— El alma de las cosas.— El cuerpo de las almas.

[264]

1930

BUSTAMANTE Y BALLIVÍAN, Enrique. *Junín. Dibujos de Julia Codesido*. Lima, Imprenta "La Revista", 1930. 71-[7] p.

Incluye un "Vocabulario" de lengua quechua: pp. [77-78].

[265]

CÁCERES SANTILLANA, César. *Cuarto creciente. Pórtico de Rufino Blanco-Fombona*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, 1930. 71-[1] p. "Pórtico": pp. 7-8.

[266]

CARRILLO, Francisco A. *Apice; poesías escogidas*. Lima, Librería e Imprenta Gil, 1930. 52 p.

[267]

CONCHA BOY, Carlos. *Anhelos de redención; poesías*. Callao, Empresa Periodística, Hnos. Faura, 1930. 198 p.

Incluye "Datos biográficos" (pp. 187-188), y cartas dirigidas al autor por Gastón Figueira (de Montevideo) y A. Clavijo Tri-seur (de Santiago de Chile).

[268]

GONZÁLEZ CÁCEDA, Ezequiel. *Simplezas*. (\*). Huacho, Imprenta El Amigo del Pueblo, 1930. 191-XVII-XIII p.

[269]

HINOJOSA DE LA PIEDRA, Luis. *Ayacucho; poema histórico. Segunda edición. Publicada con motivo del Centenario de la muerte del Gran Mariscal Don José De La Mar acaecida en Costa Rica el 11 de octubre de 1830*. Lima, Imp. "El Ideal", 1930. LVII-84-39 p.

Incluye juicios sobre el autor: Carlos Gabriel Saco, A. Rivera y de Piérola, El amigo Fritz (Oscar Friz), Juan Richardson, Manuel Eduardo Injoque. En la sección final véase, "Oración fúnebre que en las exequias del Gran Mariscal D. José de La Mar, hechas con motivo de la traslación de sus restos, de Costa Rica al Perú, pronunció en 4 de marzo de 1847 en la iglesia catedral de Lima el Dr. D. Pedro José Tordoya...": pp. 1-39.

[270]

LLONA, María Teresa. *Celajes. (Viñetas de Romero Escacena)*. Madrid, Talleres Poligráficos, 1930. 109 p.

En una hoja suelta se incluyen "Erratas"

*Contiene:* Remembranzas. I. Lejanías. II. Plegarias. III. Sole-dad. IV. Inquietud. V. Sombras.— *Impresiones de viaje*. I. Acuarelas. II. Voces del pasado. III. La ciudad evocadora.

[271]

PINILLA S. C., A. *El palacio del sueño*. Lima [i.e., Lorca, Imprenta Mínguez], 1930. 60 p. "El niño poeta" por Miguel Gimeno Castellar: pp. 7-10.

[272]

VALLEJO, César. *Trilce*. (Segunda edición). *Prólogo de José Bergamín y Salutación de Gerardo Diego*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, MCMXXX. 206 p. "Noticia" por José Bergamín: pp. [7]-17. "Valle Vallejo", poesía por Gerardo Diego: pp. 19-21.

[273]

XAMMAR, Luis Fabio. *Pensativamente (Poemas)*. *Prólogo del Dr. Alberto Ureta*. Lima, Talleres Gráficos, Carlos Vásquez L., 1930. 104 p.

Contiene: Prólogo, por Alberto Ureta (pp. 6-10).— Horizontes.— Místicas.— Madrigales.— Aguasfuertes.— Comentario, por José A. Hernández (pp. 99-101).

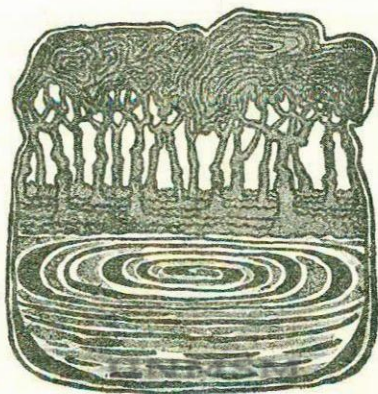
[274]

ZÁRATE, Fidel A. *La escuela lírica*. (\*). Lima, 1930.

[275]

ZULEN, Pedro S. *El olmo incierto de la nevada; poemas*. Lima, Imp. J. E. Chenyck, 1930. 65 p. "La ofrenda" por Dora Mayer de Zulen: pp. 5-8.

[276]



## EN ESTE NÚMERO

De los tres narradores peruanos que colaboran en este número solo CARLOS E. ZAVALETA tiene hecha una carrera literaria, de la que dan cuenta sus novelas, libros de cuentos y trabajos críticos. Zavaleta se ha reincorporado al país tras muchos años de ausencia. Su libro más reciente es *Un día en muchas partes del mundo* (Madrid, 1979). De los otros dos, ninguno ha dado todavía un libro a las prensas. GUILLERMO NIÑO DE GUZMÁN (Lima, 1955), ha traducido a Hemingway para Tusquets Editor, colabora en revistas locales y ha seguido estudios de Literatura en la Universidad Católica de Lima. En la misma universidad estuvo GASTÓN FERNÁNDEZ (Lima, 1940) en la especialidad de Derecho, que abandonó para estudiar Historia del Arte en Lovaina. Ahora enseña esa disciplina, y también Estética, en institutos de estudios superiores de Bélgica, país donde reside desde 1970. Pese a la madurez y al talento que releva su "Relato aparente", Fernández solo había publicado hasta ahora una sola vez, en la revista *Humboldt* (Nº 57, diciembre, 1975).

Dentro de la obra de JAVIER SOLOGUREN los poemas largos no abundan. "La hora", solo comparable en magnitud a su memorable "Recinto", resulta así excepcional dentro de su ejercicio poético, cada vez más depurado y ceñido en los últimos años. En cambio, en la poesía de RODOLFO HINOSTROZA es más bien habitual el poema extenso. Y los silencios largos: nada nuevo de él se había leído después de *Contra natura*, (libro con que obtuvo el Premio Maldoror, internacionalmente convocado en 1970 por Barral Editores) excepto "Aria verde", publicado en *Lettres Nouvelles*, en 1972. Sobre *Carpe diem*, libro de poemas de MARCO MARTOS (vid. *Hueso húmero* Nº 1) apareció un artículo en la cuarta entrega de nuestra revista. IDA VITALE, una de las poetas más notables hoy en castellano, reside en México, donde acaba de publicar un nuevo conjunto de poemas. Uruguayo y exilado como ella, y en México también, ENRIQUE FIERRO trabaja en los Cuadernos de *Marcha*, editados en ese país por un grupo de quienes hacían, antes de que se exacerbara la represión en Uruguay, el célebre semanario de Montevideo.

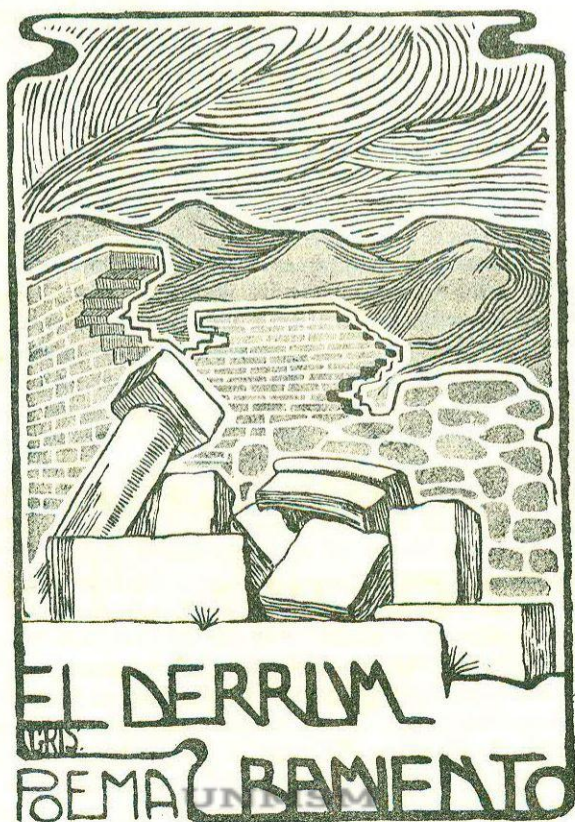


El texto de ALBERTO MARIO CIRESE integra sus *Ensayos sobre las culturas subalternas*, sin duda uno de los más interesantes aportes al tema producidos en los últimos años. Italiano, antropólogo, Cirese realiza, desde una perspectiva radical, la crítica de algunas concepciones de Gramsci y Della Volpe. En castellano, los *Ensayos...* han circulado restringidamente en México (Nº 24 de los Cuadernos de la Casa Chata), en una edición no venal autorizada por el autor para el manejo de estudiosos. La traducción la hizo Luis Barjau.

Cerrado ya este número, llegaron varias respuestas más a la pregunta que formulamos a escritores y artistas peruanos con prolongada residencia en el exterior. Aparecerán, con otras que todavía esperamos, en nuestro número próximo. Sólo uno se ha negado tajantemente hasta ahora a respondernos. Lo expresó así: "Quienes deberían decir por qué viven en el Perú, que es lo incomprendible, son ustedes". Esta es, sin duda, una respuesta y el humor no disminuye en nada su ejemplar sinceridad. Pero no estamos autorizados a incluirla entre las otras ni a descubrir a su autor. Lo citamos no obstante —escondido y anónimo— casi infidentes. Pero recogeremos el guante; es decir, no tardaremos en dar un rápido muestreo de por qué, pudiendo vivir fuera, hay quienes se empeñan en actuar y escribir en el Perú.

De los 10 autores cuyas respuestas publicamos, JUAN ACHA y ALFREDO BRYCE han figurado antes en esta sección (Nº 2 y 4, respectivamente) y de otros nos hemos ocupado más arriba. Terminaremos, pues, con unos breves datos de quienes aparecen por primera vez en nuestras páginas: SARA CASTRO-KLAREN, de quien el Instituto de Estudios Peruanos publicó en 1973 *El mundo mágico de José María Arguedas*, está ahora organizando un simposio sobre poesía joven de América Latina, en el Darmouth College, Hanover, New Hampshire, de cuyo Departamento de Lenguas Romances y Literatura es profesora; el poeta JORGE EDUARDO EIELSON (cuya novela *El cuerpo de Giulia* no está por salir en francés) acaba de realizar una muestra de sus trabajos plásticos en Caracas y de pasar brevemente por Lima; CARLOS MENESES, quien publicó *Tránsito de Oquendo de Amat* en Las Palmas de la Gran Canaria en 1973, concluye una novela, tras escribir una obra de teatro y una colección de cuentos; HUGO NEIRA trabaja

como profesor en la Universidad de Saint-Etienne, Francia, luego de haber ejercido el periodismo en España; CARLOS REVILLA, pintor de larga y exitosa trayectoria en Europa, proyecta una nueva muestra en Lima; y JOAQUIN ROCA REY exhibe en estos días (del 13 de marzo al 30 de abril) un grupo de sus notables esculturas en la Galería La Borgognona, en Roma.





EDICIONES CODE  
PETROLEOS  
DEL PERU

está agotándose  
la edición facsimilar que  
reproduce en todo a la original

5  
metros  
de poemas  
de  
Carlos Oquendo de Amat

y esta semana  
en las librerías más importantes

premio copé  
de cuento - 1979

que recoge lo mejor de la narrativa  
peruana contemporánea

UNMSM



# DEBATE

SUMARIO DEL Nº 7

Entrevista a MANUEL MOREYRA

El Programa Económico del Gabinete Ulloa

FOLKE KAFKA, FERNANDO SANCHEZ ALBAVERA y DANIEL SCHYDLOWSKY / ¿Hay alternativas a la actual Política Económica?

RAUL GONZALES / 1978 - 1981, APRA: Crónica de un Conflicto.

ALBERTO BOREA y CARLOS ROCA / Dos versiones de la Crisis del APRA.

PATRICIO RICKETTS REY DE CASTRO / Defensa de la Democracia.

SINESIO LOPEZ / Democracia y Terrorismo.

FREDERICK COOPER / Alegato en favor de la Cultura.

AUGUSTO ORTIZ DE ZEVALLOS / Sobre poder, arquitectura, democracia y flats.

MIRKO LAUER / Pintores y pintura en el Perú, 1920 - 1950.

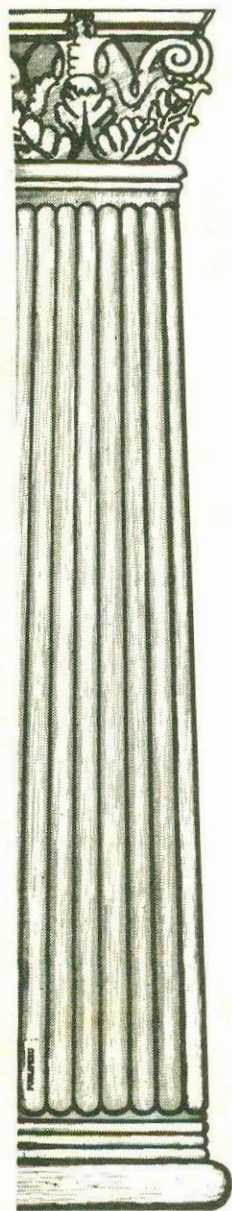
RESEÑA DE LIBROS : **La Huelga en el Perú**, de Jorge Santistevan y Angel Delgado / **Crisis y Recuperación**, de Felipe Portocarrero / **La Moneda Colonial en el Perú**, de Manuel Moreyra Paz Soldán.

APOYO S. A. La Paz 1538, Lima 18. Perú

Dirección Postal: Apartado 671

Teléfono: 469868

UNMSM



*TAMBIEN  
ESTAMOS PRESENTES  
EN EL FOMENTO  
DE LA RIQUEZA  
CULTURAL DEL PAIS.*



**Riqueza que crea progreso.**



CENTRO DE ESTUDIOS  
PARA EL DESARROLLO  
Y LA PARTICIPACION  
(CEDEP).

# socialismo y participación 13

## EN ESTE NUMERO

### **Editorial**

Los desaciertos del belaudismo en el manejo de la economía nacional agravan la crisis.

### **Alberto Pontoni**

El petróleo peruano: un presente para las transnacionales.

### **Carbonetto y Martínez**

La economía peruana: análisis y propuesta de un modelo racional

### **Guido Pennano**

¿Qué pasó y qué pasa en la Cuba de hoy?

Textos inéditos de los poetas:

**Antonio Cisneros y César Calvo**

Son algunos de los temas que ofrece

**Socialismo y Participación No. 13**,  
revista político-social y de arte.

## **PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES**

6 de agosto 425

Jesús María — Tel. 234423

Apartado 1 — Lima 4

## **EN VENTA:**

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

UNMSM





**Apoyamos el desarrollo  
y la difusión de la  
Cultura Peruana**

**UNMSM**

# UNIVERSIDAD DE INNOVACION

publicaciones recientes

- METODOLOGIA DEL ANALISIS SEMIOTICO  
D. Blanco - R. Bueno
- GASTOS MILITARES Y DESARROLLO EN  
AMERICA DEL SUR  
CIESUL
- BARROCO, ARTE DE CONQUISTA  
Hèctor Velarde
- ANTROPOLOGIA  
Fernando Silva Santisteban
- Revista SCIENTIA ET PRAXIS  
No. 14 : Comunicación



Distribuye: **LIBRERIA STUDIUM**



**LIBRERIA STUDIUM S. A.**

*Una contribución permanente  
con la educación, la filosofía,  
la ciencia, los Artes y los valores  
auténticamente nacionales.*

Rufino Torrico 1164 - Lima

UNMSM

**VOLVO DEL PERU S.A.**

**hace industria  
para  
transportar progreso**

**VOLVO**

UNMSM





*GALERIA FORUM*

*Av. Larco 1150 – Sótano – Miraflores*



**GALERIA IVONNE BRICEÑO**

**Leoncio Villanueva**

*19 de mayo  
a  
6 de junio*

Raymundo Morales de la Torre 132, San Isidro

**EN EL  
BANCO  
CENTRAL  
HIPOTECARIO  
OBTENGA  
USTED:**

**63%**

**DE RENDIMIENTO ANUAL\***

*POR SUS AHORROS  
NO RETIRADOS EN EL  
TRANCURSO DE UN AÑO*

Manteniendo sus depósitos en ahorros sin retirar, por espacio de un año, su dinero crece en un **63%** anual de la siguiente forma:

Gana el **52%** de interés anual<sup>1</sup> por sus ahorros, suma que le es abonada automáticamente en su cuenta cada trimestre.

Estos intereses a su vez, generan intereses, de modo tal que al término de un año, su dinero le rendirá un **63%** de ganancia líquida, siempre y cuando no haya efectuado usted ningún retiro antes del plazo fijado.

Ahorrando en el BANCO CENTRAL HIPOTECARIO su dinero no se desvaloriza y además, con el **63%** de ganancia anual líquida obtiene una segura forma de combatir la inflación.

MODELO DE CRECIMIENTO ANUAL DE DEPÓSITOS EN AHORROS			
DEPÓSITO INICIAL	S/ 100.000		
INTERESES ABONADOS			
1er. TRIMESTRE	S/ 13.000	S/ 113.000	
2do. TRIMESTRE	S/ 14.000	S/ 127.000	
3er. TRIMESTRE	S/ 17.000	S/ 144.000	
4to. TRIMESTRE	S/ 19.000	S/ 163.000	
	S/ 63.000		
TOTAL RENDIMIENTO ANUAL POR DEPÓSITOS SIN RETIRAR S/ 63.000 - (63% sobre el depósito inicial)			



**BANCO  
CENTRAL  
HIPOTECARIO  
DEL PERÚ**

<sup>1</sup>Libre de impuestos

**AHORRE EN EL BANCO CENTRAL HIPOTECARIO DONDE LE PAGAMOS INTERESES HASTA POR UN DIA DE DEPÓSITO.**

**UNMSM**

Los dos próximos números de ALLPANCHIS estarán dedicados a una discusión sobre la situación de la cultura andina contemporánea y al análisis del cristianismo en el mundo andino. En LA CULTURA ANDINA nos proponemos indagar qué ha cambiado y qué persiste en la cultura popular peruana, en el trascurso de los últimos cincuenta años, como consecuencia de todos los cambios generados por el desarrollo del capitalismo (diferenciación campesina, tecnología, proletarianización, migraciones). En este contexto la cultura andina semeja una cultura a la "defensiva", asediada por el mundo occidental, sin que signifique que necesariamente esté condenada a desaparecer. En función de estas cuestiones nos interesa recoger los aportes de antropólogos, lingüistas, historiadores. . . EN EL CRISTIANISMO EN EL MUNDO ANDINO queremos alejarnos de las rutas tradicionales que al ocuparse del cristianismo en el Perú se han limitado a un recuento institucional (la iglesia y las órdenes religiosas) o a describir las normas que debían sujetar el culto religioso. Nos interesará incidir específicamente en la manera cómo ese cristianismo fue vivido en el país, en la praxis concreta y cotidiana, es decir, más que en la religión en la religiosidad. ALLPANCHIS publica dos números cada año. **Suscripciones:** Instituto de Pastoral Andina Apartado 1018, Cusco, PERU.

**ALLPANCHIS**

**la revista**

**AHORA**

**CADA 2 MESES**

**UNMSM**





# HORARIO DE INVIERNO

**EL BANCO  
DE LA NACION**

comunica al público  
en general su Horario  
de atención a partir del  
1o. de Abril en

**LIMA Y PROVINCIAS**

**DE LUNES A VIERNES DE:**

**8:30 a 12:45**

**NOTA:**

En las zonas del País donde por dispositivos legales específicos los Horarios de Trabajo son diferentes, las Oficinas del Banco de la Nación se adecuarán a ellos.

Of. de R.R.P.P.

**BANCO DE LA NACION**



# SOCIEDAD Y POLITICA

Quijano

GUERRA Y POLITICA / POLITICA Y GUERRA

Germaná

LA POLITICA EDUCACIONAL DE BELAUDE

López Soria

LA TEORIA EN EL MOVIMIENTO REVOLUCIONARIO  
PERUANO

Goggs

GRAMSCI vs LA DEMOCRACIA BURGUESA

Rocha

POLONIA: LA OPOSICION DE LOS INTELLECTUALES

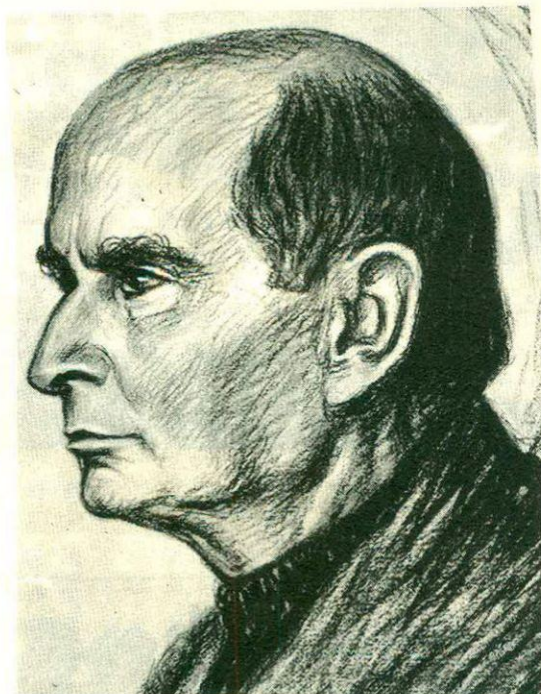
Magdoff

REAGAN Y LA INFLACION INEVITABLE

esto y más en su número **11**

Pronto en kioskos y librerías

UNMSM



PROXIMAMENTE EN LIBRERIAS

# LA VIDA Y LA HISTORIA

de  
JORGE BASADRE

Segunda edición, aumentada y corregida por  
el autor.

Impresores: INDUSTRIALgráfica S.A.

**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

# apuntes 1-10 indices

revista de ciencias sociales  
Centro de Investigación  
Universidad del Pacífico  
Av. Salaverry 2020 - Jesús María  
Lima (11).  
Telf. 762277

UNMSM



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

**GOOD  YEAR**

UNMSM

De próxima aparición

# VESTIDO TRADICIONAL DEL PERU

por Luisa Castañeda León



Edición bilingüe castellano/inglés, ilustrada  
con 69 láminas a todo color y 130 viñetas en  
blanco y negro. Formato: 34 x 24 cms.

200 páginas.

Publicación del  
MUSEO NACIONAL DE LA  
CULTURA PERUANA

Impresores: INDUSTRIALgráfica S.A.



# hueso húmero

comunica a librerías y distribuidores  
que se encuentran  
**AGOTADOS**  
sus números 1, 2, 3 y 4

# hueso húmero ediciones

anuncia la próxima aparición  
de su primer libro

## LITERATURA Y SOCIEDAD EN EL PERU

donde debaten Antonio Cornejo Polar,  
Washington Delgado, Mirko Lauer, Marco Martos  
y Abelardo Oquendo  
Moderador: Mario Montalbetti

PEDIDOS

Conquistadores 1130, San Isidro

Tlfn. 415988

UNMSM

**LAS ARTES VISUALES**  
en el Perú son prácticamente  
**INVISIBLES.**

Aquí no solo la posesión de obras de arte  
sino su contemplación misma  
son privilegio exclusivo de un reducidísimo  
sector social.

Nuestras pinacotecas públicas son, cuando más,  
colecciones azarasas, incompletas y primarias,  
sin capacidad alguna, ni intención,  
de propiciar que las artes plásticas  
reivindiquen su vocación  
de experiencia vital colectiva.

Se ha dicho que una solución  
a este defecto, cuya trascendencia cultural  
ningún gobierno hasta ahora ha sido  
capaz de percibir, sería fundar un  
**MUSEO DE ARTE MODERNO.**

Sí, un museo que abra a todos  
la posibilidad de apreciar  
la producción y el desenvolvimiento de  
las artes plásticas en el Perú contemporáneo  
resulta indispensable.

**ES MAS: HAY QUE EXIGIRLO.**

**PERO**

decir museo de arte moderno es decir poco,  
**CASI NADA**

si antes no se debate y define qué debe ser,  
qué debe hacer una entidad semejante  
en un país como el Perú.

**A ESE DEBATE INVITAMOS**