

textual

Revista de Artes y letras ■ Instituto Nacional de Cultura. Lima, Perú

Situación de la nueva novela peruana: textos y declaraciones de Bryce, González Viaña, Urteaga Cabrera ■ Poesía de Pablo Guevara, Enrique Lihn, Mirko Lauer. Ensayos de Francisco Urondo, Georg Lukacs, Stefano Varese. Dibujos de Aquino.



Urteaga
Cabrera

González
Viaña

BRYCE

1

textual

Revista de Artes y letras ■ Instituto Nacional de Cultura. Lima, Perú

número uno JUNIO 1971

leonidas cevallos

tulio mora

alonso alegría, eduardo

gonzález viaña, pablo guevara

leslie lee, luis guillermo lumbreras,

julio ortega, josé miguel oviedo,

jesús ruiz durand, stefano varese

felipe degregori

claudie dieterich

jesús ruiz durand

instituto nacional de cultura
jr. ancash 390 casilla 5247 lima

precio del ejemplar: 30 soles

suscripciones en el Perú: 120 soles

suscripciones en el extranjero: 5 dólares

DIRECTOR

SECRETARIO DE REDACCION

CONSEJO DE REDACCION

COORDINACION

CARATULA

DISEÑO GRAFICO

REDACCION Y

ADMINISTRACION

VENTA Y

SUSCRIPCIONES

cada trabajo expresa la opinión
de su autor, no se devuelven las
colaboraciones no solicitadas

5 ALFREDO BRYCE / necesito estar lejos de lo que cuento

8 ALFREDO BRYCE / yo soy el rey

15 EDUARDO GONZALEZ VIAÑA / creación equivale a alquimia

17 EDUARDO GONZALEZ VIAÑA / despertó en una memoria oscura

21 LUIS URTEAGA CABRERA / la novela un arma de subversión

26 LUIS URTEAGA CABRERA / una voz en el viento

29 PABLO GUEVARA / poemas

33 ENRIQUE LIHN / poemas

36 MIRKO LAUER / poemas

38 FRANCISCO URONDO / las nuevas escrituras en américa latina

43 GEORG LUKACS / solzhenitsin

48 STEFANO VARESE / consideraciones de antropología utópica

51 DECLARACION DE BARBADOS / documento

54 SUPUESTOS SOBRE LOS "ZORROS" DE ARGUEDAS / tulio mora

56 ¿PINTURA ENTENDIBLE O DESENTENDIDA? / augusto ortiz de zevallos

58 QUEIMADA: REFLEXIONES SOBRE LOS CINES DEL TERCER MUNDO / pablo
guevara

60 NOTAS AL MARGEN — AUTORES

\$ 10.00

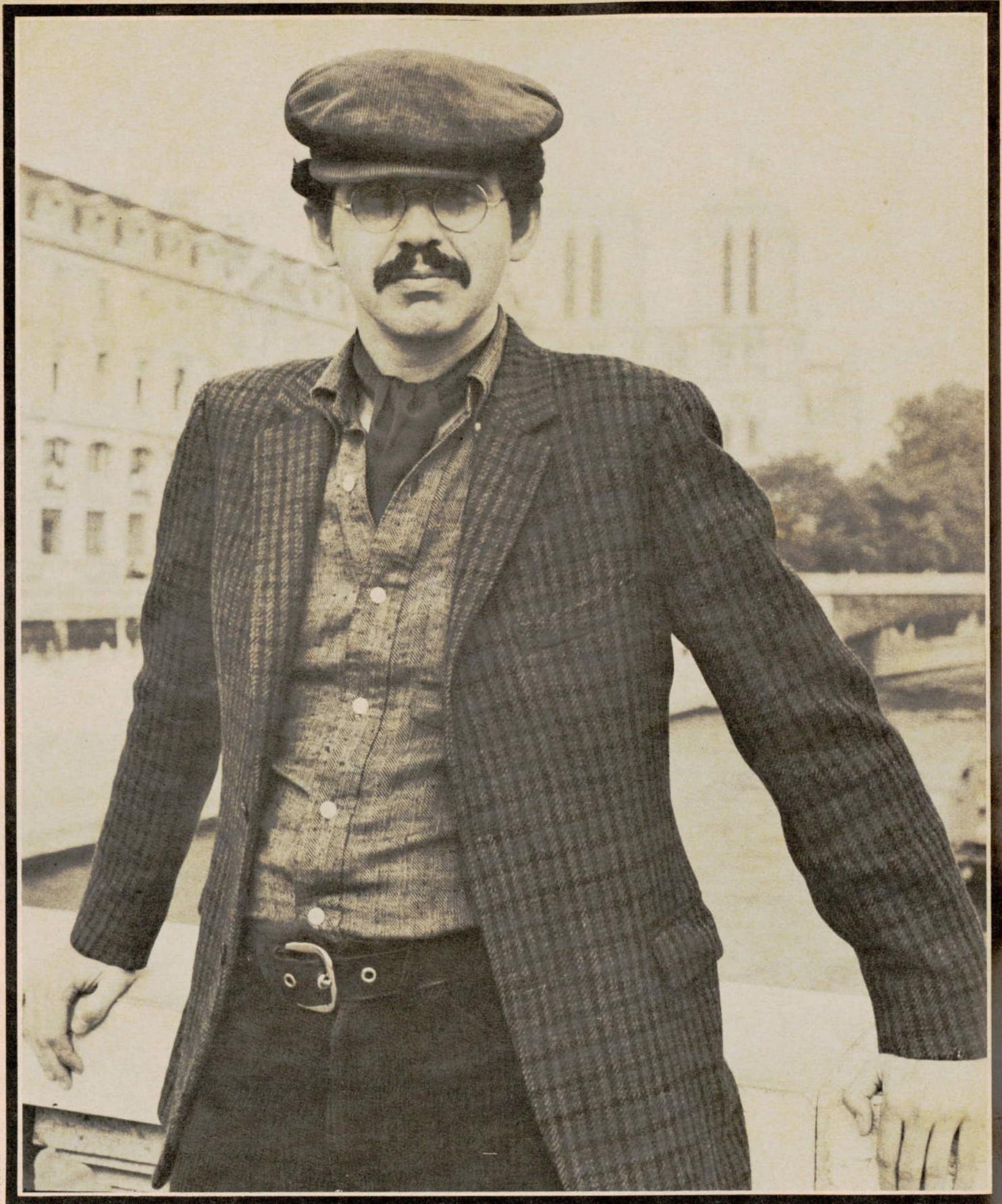
U. N. M. S. M.
BIBLIOTECA CENTRAL
HEMEROTECA
FONDO ANTIGUO

DONACION

Con **textual** queremos desarrollar una experiencia cuyo signo sea el de la juventud. Pero deseamos precisar que nuestra concepción de la juventud no se limita al número de años, sino que designa una actitud general vital frente a la literatura y al arte, a la creación. Esta revista se propone mostrar, en la medida de lo posible, el proceso creativo de los jóvenes del Perú y de toda América Latina, a los que esperamos dar la oportunidad de buscar y hallar, a través del apasionante panorama de transformaciones sociales y culturales que viven nuestros pueblos, principalmente los del tercer mundo, las ideas, las formas y los signos que mejor nos interpreten. Sólo debatiendo el sentido que en estos momentos tiene para nosotros la creación literaria, artística y sociológica, podremos entablar un diálogo verdaderamente útil con las ideas y mecanismos expresivos más dinámicos que nos ofrece el panorama cultural actual. De esta capacidad de cuestionamiento, de estas posibilidades de diálogo, depende no sólo la orientación, sino la vida de esta revista.

11-06-14
12/02/14
Cant. 5/12/03/01/14
Mrs. Marys Cooney

LA POESIA EN
EL PERU ESTA VIVA,
ACTUANTE, DIFUNDIENDOSE IN-
TENSAMENTE EN REVISTAS, EN ACTOS PU-
BLICOS, EN EDICIONES PERSONALES Y ANTOLOGIAS
NUMEROSAS. NO PUEDE DECIRSE LO MISMO DE LA NARRACION.
SIN EMBARGO, PESE A LA CASI TOTAL INEXISTENCIA DE ESTIMULOS
(REVISTAS ESPECIALIZADAS, CONCURSOS, SOBRE TODO EDITORIALES) DENTRO
DEL PAIS, LA NOVELA PERUANA, CON LA OBRA DE ALGUNOS NARRADORES JOVENES
ESTA COBRANDO UNA IMPORTANCIA QUE PERMITE HABLAR DE UNA NUEVA CORRIENTE
LITERARIA POSTERIOR A LA OBRA DE LOS YA CONOCIDOS JULIO RAMON RIBEYRO, OSWALDO
REYNOSO, MARIO VARGAS LLOSA. ES NECESARIO PRECISAR QUE LA MAYOR PARTE DE ESTOS
NUEVOS NARRADORES HA PUBLICADO SUS LIBROS FUERA DEL PERU (BRYCE, GONZALEZ VIANA), O HA
MERECIDO PREMIOS LITERARIOS INTERNACIONALES (URTEAGA CABRERA, HIGA). CONCIENTES DE ESTA
CARENCIA DE ESTIMULOS EN EL PAIS, QUE SE HACE PARADOJICAMENTE AUN MAS NOTORIA POR EL AUGE
QUE ACTUALMENTE CONOCE EL GENERO EN LATINOAMERICA, TEXTUAL QUIERE DEDICAR SU PRIMER NUME-
RO A LA NUEVA NARRATIVA PERUANA, A TRAVES DE LOS TEXTOS Y LAS DECLARACIONES DE TRES AUTORES:
ALFREDO BRYCE, EDUARDO GONZALEZ VIANA Y LUIS URTEAGA CABRERA. ES EVIDENTE QUE NO TENEMOS LA
INTENCION DE AGOTAR EL TEMA. LA PRESENTE ES SOLAMENTE UNA MUESTRA, SIN SENTIDO ANTOLOGI-
CO, DE LAS POSIBILIDADES DEL GENERO NARRATIVO EN TRES AUTORES QUE, POR OTRA PARTE, NO
TIENEN MAS VINCULOS ENTRE SI QUE EL TRATAR, POR VIAS DISTINTAS, A VECES OPUESTAS, DE
REFLEJAR SU EXPERIENCIA Y, A TRAVES DE ELLA, SU REALIDAD. TAL VEZ, ESO SI, CON
ESTA PRIMERA MUESTRA, Y CON OTRAS QUE LA REVISTA ESPERA PODER OFRECER EN
EL FUTURO, MOSTRANDO EJEMPLOS AISLADOS O, COMO EN ESTE CASO, A VA-
RIOS AUTORES, ABARCANDO ESCRITORES COMO MIGUEL GUTIERREZ, JULIO
ORTEGA, JOSE ADOLPH, JUAN MORILLO, JOSE HIGA, Y OTROS, TODAVIA
INEDITOS, EL LECTOR PUEDE HACER UN BALANCE, FORMAN-
DOSE UNA IDEA MAS AMPLIA, MAS COMPLETA, DE
LAS POSIBILIDADES Y PROBLEMAS QUE
ACTUALMENTE PLANTEA EL
OFICIO DE NARRAR
EN EL PERU.



B. Pestana

Algunos escritores peruanos que viven en el extranjero piensan que escribir fuera del Perú les da una perspectiva que les permite captar lo esencial de la realidad peruana. ¿Es este su caso?

Y

o no creo que el retirarse, el tomar distancia frente a la ciudad o al país en que uno ha vivido, resulte perjudicial para nadie, sobre todo si uno se acerca a su nueva realidad con coraje, con humildad, con inteligencia. Esta nueva experiencia, si es que realmente la vivimos con intensidad y honestidad, nos permitirá comparar lo que estamos viviendo con aquel pasado que algunos, juzgando con ligereza, creen que uno ha dejado atrás por completo al abandonar su patria. Nadie sabe hasta qué punto viven algunas personas en constante comunicación con su país cuando están fuera de él. Esta comunicación se da a distintos niveles. La información es uno de los más importantes y, créame, París es una ciudad en la cual uno puede informarse muy bien sobre lo que ocurre actualmente en el Brasil, por ejemplo. Este distanciamiento, pues, favorece a muchos, y los escritores no son los únicos que resultan beneficiados con él.

En cuanto a éstos, no quiero generalizar. Creo que cada caso es un caso particular. Mi caso es bastante simple. Como miles de otros estudiantes post-graduados, vine a seguir cursos de perfeccionamiento a París, y con una idea poco menos que vaga de lo que podía ser la vida de un escritor. Vine, eso sí, cargado de mitos sobre esta ciudad y acepté el reto que significa enfrentarse a una realidad bastante dura, que empieza a golpearlo a uno desde el primer momento, en una suerte de traumatizante aventura desmitificadora. París no es una fiesta. Y todo el amor que Hemingway pudo sentir por esta ciudad, no debe impedir a ningún lector atento darse cuenta de las frases (y son muchas) con que este autor nos dice que nada es fácil en esta ciudad ("... ni la pobreza, ni la súbita riqueza... ni siquiera la respiración del ser amado bajo la luz de la luna").

De cualquier manera París me ha permitido escribir dos libros sobre el Perú. A mí no me corresponde juzgar sobre la calidad de ellos. Pero créame que en Lima no los habría escrito nunca. Claro que esto se debe, en parte, a un proceso de maduración que ha venido con la edad (yo siempre llego tarde a todas las edades) y que pudo haber ocurrido en Lima también, de haberme quedado. Esto lo acepto. Pero creo que de ninguna manera excluye otro hecho más importante: yo necesito estar lejos de lo que cuento; de-
testo escribir sobre algo que no he meditado, digerido y, sobre todo, que aún me despierta a medianoche. La Lima que yo narro en mis primeras obras estaba plagada de seres que yo veía constantemente por la calle. En París, al cabo de algunos años y mezclados

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE NECESITO ESTAR LEJOS DE LO QUE CUENTO

Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939) estudió abogacía y letras en la Universidad de San Marcos, donde escribió —para graduarse como Bachiller en letras— una tesis sobre la narrativa de Ernest Hemingway. En 1964 viajó a París, donde vive en la actualidad; allí estudió literatura francesa clásica y contemporánea y terminó una tesis doctoral sobre el teatro de Henri de Montherlant. Actualmente, trabaja como lector de español en la Facultad de Nanterre. Ha vivido algunos meses en Italia, Alemania, Holanda, Grecia y España.

Bryce ha publicado un libro de cuentos, Huerto Cerrado (Casa de las Américas, 1968, algunos de los cuales han aparecido en antologías del cuento peruano; una de ellas, la de Wolfgang Luchting, lleva el título de uno de sus cuentos: Mit Jimmy in Paracas, Hans Erdman Verlag Basel & Tübingen) y una novela, Un Mundo Para Julius (Barral Editores, 1971) próxima a aparecer en Francia (Calmann-Lévy) y en curso de traducción en Alemania, Inglaterra y E.E.U.U.

El cuento que presentamos, "Yo soy el rey", pertenece al libro Huerto Cerrado.

con otras experiencias y confrontados con otros seres, aquellos seres fueron "desapareciendo", ya no me afligian. Entonces pude yo tomar la ciudad de Lima como escenario ya vacío, muy bien iluminado, con una iluminación tan buena que me permitía ver rincones que hasta entonces nunca había creído importantes, y entonces pude también colocar en ella a los personajes que experiencia, distancia, información e imaginación me permitían colocar sin tener que apelar al último tropezón del día con alguien por la calle, tropezón éste que da personas y recuerdos, pero no personajes que son miles de personas y "olvidos", si se me permite usar esta expresión.

Y así, cuando escribo sobre Barcelona me vengo a París y cuando escribo sobre París me voy a Italia y algún día, cuando tenga que escribir tomando uno o más países europeos como escenario, volveré al Perú. Y esto no sólo por lo que digo, sino también porque no sólo los personajes que viven "cien años de soledad" sucumben ante las trampas de la nostalgia: también las personas. Además yo soy muy viajero y siempre querré irme...

¿Qué opina de la actual narrativa latinoamericana?

¿Cómo ubica su obra dentro de este proceso?

Esta pregunta ya me la han hecho varias veces. Mi respuesta se está automatizando, está perdiendo emoción y eso me molesta bastante. Sin embargo, hoy trataré de agregar unas palabras nuevas. En primer lugar hay este asunto del "boom". Tulio Halperin Donghi utiliza esta palabra a cada rato en su *Historia Contemporánea de América Latina*. Y la utiliza ligada a una serie de fenómenos económicos que acentúan o acompañan la penetración imperialista británica y norteamericana en nuestros países, desde la independencia. Tal vez por eso me resulta tan odiosa. Definitivamente algo me predispone contra ella. A mí francamente me suena a nombre de detergente y algo que detestaría es ver la foto del gran Carpentier, por ejemplo, en un paquete de "Ace". Y ya que he citado a Carpentier añadiré que lo que se denomina "boom" tiene fronteras poco precisas, ya que si bien algunos consideran al escritor cubano como un precursor de este fenómeno, otros lo consideran integrante del grupo. Nada de esto me interesa mucho, sin embargo. Lo único que me da rabia es que mientras algunos escritores que no se lo merecen gozan de una reputación enorme, hay otros que, al parecer de muchos lectores, tienen enorme calidad y pasan desapercibidos (o casi), por circunstancias muchas veces extraliterarias. A la palabra "boom" le debo lo siguiente (la verdad es que le debo bastante): el haber conocido a autores como García Márquez, como Carpentier, como Vargas Llosa. Yo he leído relativamente poca narrativa latinoameri-

cana. Hubiera leído menos, tal vez, si la palabra esa no existiera, hasta aquí, gracias. Pero más allá, ya no. Mucho tramposo, mucha pose, demasiada "simpatía". Pura publicidad, promoción, como se llame. Y bien torpes muchas veces los publicitarios porque sin que ellos me lo hayan indicado yo he descubierto a autores tan extraordinarios como Rulfo, Onetti, Ribeyro. En fin, nada de esto es muy importante ni tampoco grave. El éxito no puede ser el fin de una obra literaria, es un resultado accesorio y nada más. El tiempo pasará y sólo la calidad perdurará. Y la calidad, a mi entender, la tienen los escritores que he citado. De ellos (y de algunos otros que he olvidado en este momento, o que aún no he descubierto) es la novela latinoamericana de hoy. Esa novela total con que sueña Vargas Llosa, y a la cual ya más de uno le ha pegado su aguaitón genial.

También hay otros que ya no aceptan este tipo de novelas y dicen sobre la literatura un montón de cosas muy interesantes que uno siempre encuentra dos semanas más tarde en una revista de crítica o eso. Algunos de estos señores han logrado libros muy buenos porque han sido muy sinceros cuando han querido jugar (ya hemos visto que muchas veces lo que empieza en juego termina en trompeadera). Leí con verdadero interés la experiencia muy interesante de José Emilio Pacheco. Su libro *Morirás lejos* me gustó mucho y me interesó más. Ese señor encarna sus teorías. Le salen de las entrañas como a Joyce y sueñan a buena moneda. Cuando Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* se zambulle en su nostalgia y nos va entregando las historias de la Estrella (*Ella cantaba Boleros*) su libro no se puede soltar, pero cuando empieza a jugar con la inteligencia del autor uno sigue avanzando con dificultad y tan sólo movido por la esperanza de que la Estrella vuelva a ser evocada, y el libro resulta teniendo ciento cuarenta páginas de más. Se debe llegar "biográficamente" a la innovación. Lo nuevo tiene que descubrirlo uno por necesidad íntima, aunque ya haya sido utilizado por otro. Hay que escribir con mucha soledad y con muy pocos manuales críticos o recuerdos de lecturas. Hay que escribir desde adentro y descubrirlo todo cada vez. Por lo menos, intentarlo. La verdad es que más vale decir algo que está bien dicho y que suena a verdadero dos o tres veces que tratar de ser el gran innovador y serlo mediocrementemente, artificiosamente, astutamente. Yo no sé dónde entro a tallar en este proceso. Tampoco creo haber descrito muy bien ningún proceso. Creo que más bien he lanzado algunas ideas muy personales que tal vez bien podrían servir para que otro me ubicara al describir el proceso. Aunque de antemano, por algunas de las ideas expuestas, me siento destinado a una situación algo insular.

¿Usted se ha formado dentro de la tradición narrativa latinoamericana? o, ¿más bien dentro de una tradición europea o norteamericana?

Greo que soy el resultado de una mezcla terrible. Para empezar yo nunca leí un libro hasta los 15 años. Si hay alguien que se ha aburrido con la literatura soy yo, hasta esa edad. Un día, en cuarto de media, cayó en mis manos *La Vida de don Quijote* y *Sancho*, de Unamuno, y hasta hoy... No tengo, pues, literatura infantil. Ni Salgari ni Verne ni Dickens ni etc. a Marck Twain lo leí a los 23 años. De chico yo inventaba tantas historias que nunca necesité un libro. Como nadie me las creía esperé hasta ser más grande para escribirlas en vez de contarlas. Ahora todo el mundo me las cree y, en el fondo, son las mismas. Nada de ello impide que en cuanto pueda arranque con *Moby Dick* y *David Copperfield*. Por lo pronto ya empecé a leer historietas y en cuanto den una serial en París allí estaré yo.

En cuanto a la mezcla, ella es fruto de mi docilidad. Cada profesor quería darme algo distinto a conocer y yo dale con aceptar. Total: tesis de Bachillerato sobre Hemingway y tesis de doctoral sobre Montherlant. Aparte de su común afición por los toros, ¿puede usted imaginarse autores más distintos? Pero todo esto es útil. En mi casa la que leía era mi madre y por ella conocí a más de un autor francés. Con mi inolvidable profesora de idiomas conocí a otros tantos autores franceses y a los inolvidables Manzoni y Pirandello. Con ella leí a Dante. El resto del tiempo lo pasaba con mis amigos (que odiaban la literatura) o leyendo libros de historia universal en las bibliotecas de San Marcos o Nacional. Leía mucho pero nunca opté por nada. De repente leía un libro peruano genial: *La Casa de Cartón*, por ejemplo. Pero en el parque universitario había unos puestos donde vendían libros de escritores jóvenes peruanos y yo los miraba casi con ironía. Después estudié latín y alemán y la mezcla se enriqueció con lecturas y traducciones de Virgilio o Tomas Mann. Increíble. Dale y dale. Por fin un día me vine a Europa y, es verdad aunque usted no lo crea, descubrí la literatura peruana y latinoamericana, en general. Ya ve, no siempre hace daño alejarse. En Lima jamás frecuenté un medio literario, simplemente no tuve la ocasión o la suerte y, a lo mejor, si me quedo encerrado en San Isidro nunca hubiera llegado a conocer a todos esos autores valiosos. "Los frutos de la educación". Mi única suerte distinta a lo que debió ser mi suerte por esos años fue mi ingreso a San Marcos. Si hay gente que recuerdo con cariño es a algunos profesores del departamento o Instituto de Literatura de aquel entonces. La única lástima es que los autores más jóvenes, los que escribían por aquella época, no estaban aún en los programas.

Como le decía, en Europa descubrí a Vargas Llosa, a Ribeyro, a Arguedas, Onetti, Carpentier. Los descubrí en la época en que ya la literatura francesa actual (con excepción de Le Clézio) me empezaba a dar jaqueca, y como no eran los ojos los que me fallaban, llegue a la conclusión de que eran los libros que leía. Toditos los premios y con una docilidad... ¡Qué jaquecas! Un sólo genio aún no conocido en mis épocas en Lima: Céline. ¡Céline! Lo leí, lo estudié, lo releí. Pero la mezcla seguía. Los rusos. Recuerdo que cuando viví en Italia me dio por los rusos. Y, por supuesto, que desde lo de Hemingway andaba al día con los de la otra potencia: Salinger, Cheever, Mc. Cullers, Bourroughs, Baldwin, etc. Ahora es Musil y al relectura de Carpentier. Y también ahora me ha dado otra vez por la historia de nuestros países...

Mi formación literaria, de la cual no me quejo, ha sido pues desordenada y hasta aparentemente disparatada. Aparentemente, digo, porque si bien he sido dócil nunca fui servil. Todo me ha servido. Casi todo, pensándolo bien.

¿Qué prepara actualmente?

No me gusta hablar sobre mis proyectos literarios, sobre todo porque a menudo resultan muy distintos a lo que me propuse al iniciarlos. *Un mundo para Julius* empezó siendo un cuento y terminó siendo una novela de casi 600 páginas. Sólo puedo decirle que he empezado un libro de cuentos con el inmenso temor de que alguno de esos cuentos se convierta en novela. Después sí escribiré una novela. Pero ahí hay para rato. Yo escribo despacio y pocos meses al año y descanso mucho entre un libro y otro. Viajo, generalmente. Además, como le digo, escribo despacio porque generalmente ya no vuelvo a corregir. Tengo muchos proyectos, muchos títulos cruzan mi mente, pero la cosa está en escribir esos libros. Últimamente me he ejercitado un poco en algo nuevo pero aún sin resultados positivos; consiste en poner un título (un refrán, una frase que me guste, un insulto, el nombre de una persona) y escribir sobre eso partiendo de la nada. Pero por ahora nada, también.



Yo soy el Rey

Escuchaba la música que venía desde el salón. Bailaban, y el piso de madera crujía bajo sus pies, mientras Manolo trataba de imitar los pasos de un bolero: "dos hacia la derecha; dos hacia la izquierda". Vestía un viejo saco de corduroy marrón, y sentía que bajo su pantalón de franela gris, las cosas no marchaban como era de esperarse. Se esforzaba por recordar, por "ver" las fotografías de unas artistas desnudas, en una revista pornográfica que le habían prestado. Tenía que verlas. Pero la Nylon se lo impedía: lo apretaba: sobaba su barriga contra la suya, y le imponía su ritmo de bolero arrabalero, burdelero, chuchumequero.

"Agua pal cuatro", chilló la Nylon. El cuatro era un pequeño cuarto íntegramente pintado de celeste. En un rincón estaba la cama, vieja, usada, con una mesa de noche al lado, vieja, descharolada. Del techo muy alto de casa antigua, colgaba una bombilla eléctrica que iluminaba a medias la habitación. En la pared, sobre la cama, alguien había pegado la fotografía de una Miss Universo de tres años atrás. Había también una pequeña estampa, pero Manolo no sabía qué santo era.

"El agua", chilló una voz histérica, desde el corredor. La Nylon abrió la puerta, y un ser increíble le entregó una vasija blanca y desportillada. "Toma la toalla y el jabón", agregó, mientras Manolo lo miraba asombrado. Un ser increíble. La caricatura de un bailarín de flamenco. Grotesca, goyesca. El más cadavérico de todos los bailarines de flamenco. Vestía íntegramente de negro, y tenía los dientes superiores inmensos y salidos. Jamás podría cerrar la boca. Jamás podría quitarse los pantalones, tan apretados los llevaba. No tenía caderas, y quería tener caderas. El cuello de la camisa abierto, dejaba entrever una piel excesivamente blanca, excesivamente seca; un pellejo que anunciaba los huesos. Hubiera querido tener senos. Pálido como si se fuera a morir, y con los ojos tan inmensos, tan saltados, y con una expresión tal de angustia, que parecía que se iba a volver loco en cualquier momento. "Búscate un zambo", le dijo la Nylon, riéndose histéricamente a carcajadas. Cerró la puerta, pero a Manolo le parecía que aún estuviera allí. "Otro boleracho", dijo la Nylon, y Manolo se esforzó por recordar a las artistas desnudas de la revista pornográfica.

ALFREDO BRYCE
ECHENIQUE



Bailaban. Lo había cogido por el cuello, y lo besaba sin cesar. Cada beso era como si le aplicara una ventosa. Luego, le metía la lengua entre la boca, y la sacudía rápidamente hacia ambos lados. Manolo sentía un extraño cosquilleo cerca de los oídos. La Nylon sacaba la lengua, pasaba saliva, y le aplicaba otra ventosa. Manolo le amasaba las nalgas (lo había visto hacer en el salón, al entrar al burdel). La pellizcaba, subía las manos para cogerle los senos, y las bajaba nuevamente para amasarle las nalgas. Repetía este movimiento con regularidad. No "veía" a las artistas desnudas. No lo dejaba. Giraban, vientre contra vientre, fuertemente apretados. No lograba "ver" a las artistas. Giraban. Trataba de concentrarse. No la miraba. Las paredes celestes, casi desnudas, parecían girar lentamente alrededor suyo. "Las artistas", pensó. Miss Universo y la estampa era todo lo que lograba ver.

—¿Qué te pasa? —preguntó la Nylon—. ¿La tienes muy chiquita? —Soltó una carcajada histérica.

—Tengo suspensorio— respondió Manolo, creyendo que se había salvado.

—Se te va a quebrar, ja ja ja ja... Te va a salir un callo, ja ja ja ja ja ja.

—Ja ja.— pero se sentía perdido.

—Al catre.

—Al catre.

Se desvestían. Manolo no sabía a cuál de los dos mirar: al santo desconocido, o a Miss Universo. Cada uno, a su manera, podía ayudarlo. "El infierno", pensó, mientras se bajaba el pantalón y veía cómo temblaban sus piernas. Había colgado el saco de corduroy en una percha de madera. "Ya pues carajo, dijo la Nylon, termina de calatearte. Es sábado, y no pienso pasarme la noche contigo. Hoy me como kilómetros de pinga, ja ja ja ja ja... Era muy tarde para escaparse. Volteó. "Cecilia" (era su enamorada) pensó, mientras golpeaban sus ojos las dos tetas de la Nylon que colgaban inmensas. Fue cosa de un instante. "Pezones. Chupones". Se había afeitado el sexo, pero tenía pelos como cerdas en los sobacos. Perfume de chuchumeca. Perfume y sobaco, y la Nylon avanzaba lentamente hacia la cama, se dejaba caer, y se incorporaba nuevamente: "nada de cojudeces conmigo, pinga muerta, dijo. ¿No tendrás chancro? Déjame ver". Y Manolo sentía mientras la dejaba ver, y todo le temblaba porque las piernas le temblaban, y Miss Universo ya no podía ayudarlo, ni tampoco el santo. Quería

robarse la estampa, pero las putas también rezan y tienen su corazoncito. "¿Qué pensarán los curas de las putas? Dios" Era un muñeco, y ya no pensaba encontrar una excusa. Escuchaba la música que venía desde el salón. No. No podría quejarse de la Nylon. Era, probablemente, una buena puta. Lo había bailado bonito, pero él no se la había punteado. Y allí estaba bajo su cuerpo, como una máquina recién enchufada que empieza a funcionar. Y él no hacía nada por no aplastarla torpemente. El no existía. "Auuu", gimió la mujer, y Manolo tuvo su pequeña satisfacción. "Si en vez de zamparme el codo...", y Manolo empezaba a subir y a bajar. Miraba a Miss Universo, y recordaba los sucesos que acompañaron a ese concurso, y miraba al santo, y sentía un poco de miedo porque el santo lo estaba mirando, y la Nylon trabajaba bien, y él la sentía removerse como una culebra y la cama crujía y él subía, y sentía que le sobaba el pene con ambas manos, y ahora con una, así, así, más rápido assii, asssiiii, asssiiiiii, y casi asssssiiiiiiii, pero nada en el mundo, ni Miss Universo, ni nada en el mundo esa noche, ese sábado por la noche, y la Nylon empezaba a hartarse, y era como una batidora recién desenchufada, y se movía cada vez menos, y Manolo subía y bajaba cada vez más lentamente, hasta que ya no volvió a sentir que se elevaba, y la cama dejó de crujir... —Más muerta que mi abuelita que en paz descansa— dijo la Nylon, echándole el aliento en la cara.

—Vamos a lavarnos.

—Eso de lavar muertos, ja ja ja ja ja... ¿Estas enfermo?

—No pasa nada— respondió Manolo, pero era como si estuviera viendo chupones, navajas, sobacos de osos, cordones umbilicales, sangre. Pensaba en su enamorada, y se crispaba. Resonaban en sus oídos "calatear, cojudeces, chancro, gonorrea, seborrea, diarrea", y otras palabras como apellidos vascos, que le habían clavado el puntillazo. "No pasa nada", repitió, mientras sentía el agua tibia que le salpicaba entre las piernas.

Se vestían. Observaba cómo todo en el cuerpo de la Nylon regresaba a su lugar, conforme se iba vistiendo. Nuevamente parecía una mujer y hasta podría pasearse por la calle. "Por donde se pasearían las putas". Se equivocó de pierna al ponerse el pantalón y estuvo a punto de caerse. Trataba de apresurarse, pues veía que la Nylon iba a terminar antes que él. "Qué tal práctica", pensó. Se ponía la corbata, mientras ella sacaba un pequeño espejo de su cartera, y empezaba a pintarse los labios. Instintivamente, Manolo se pasó el brazo por la boca. Lo miró: se le había manchado de rojo. Lo volvió a pasar, dos y tres veces, mientras ella continuaba pintándose los labios, y la habitación empezaba a oler a rouge barato. Y ahora, con gran habilidad, la Nylon se arreglaba las cejas, mientras Manolo no lograba hacerse el nudo de la corbata. "¿Y si le pido el espejo?" se preguntó, pero hacía demasiado rato que estaban en silencio. La Nylon lo miró: "ja ja ja... Toma el espejo". "Gracias", pero no sabía dónde colgarlo, y seguía sin hacerse el nudo, hasta que ella cogió el espejo riéndose histéricamente, y pudo amarrarse muy mal la corbata. "La lana", le dijo, mientras Manolo se ponía el saco. Introdujo la mano en uno de los bolsillos, y extrajo un billete de 50 soles que traía preparado. Estaban listos. Le hubiera gustado conversar un poco, ahora que ya estaba vestida. Le hubiera gustado conversar un poco, pero la Nylon abrió la puerta que daba a uno de los corredores: "vamos", dijo.

Avanzaban por el corredor que llevaba hasta el salón. Un negro pasó inmenso a su lado, y la Nylon trató de cogerlo por el brazo, pero el negro, sin mirarla, hizo un quite y siguió de largo. Entraron en el salón, Manolo se detuvo, y la vió perderse entre las parejas que bailaban a media luz.

Era una habitación bastante grande, y cuadrada. Al frente, estaba la puerta que daba a la avenida Colonial. Un hombre miraba por una pequeña ventanilla, cada vez que alguien tocaba, y según eso, abría o no la puerta. Al lado derecho del salón, estaba la radiola tragamonedas, y al lado izquierdo, el bar. Rudy, un inmenso rubio, dueño o encargado del burdel, servía el licor. Las llamaba. Las putas venían. Les decía algo al oído. Lo obedecían. Se acercaban a las mesas pegadas a las paredes, y se sentaban a beber con los hombres. Los hombres encendían un cigarrillo, brindaban, y las jalaban a bailar. A ambos lados del salón, estaban los corredores con numerosas puertas: eran los cuartos. Todo esto teñido de un color rojizo, deprimente, decadente. Impregnado de un olor nuevo para Manolo. Noapestaba. La gente soportaba ese olor. Parecían estar acostumbrados a ese olor. Oía a placeres rebajados. A mezclas viejas de placeres. A años de placeres. A excesos. Oía a vicio y a humedad. Era como si alguien hubiera vomitado, pero no oía a vómito. No daba con el olor. En un desvencijado sofá de terciopelo azul, un hombre manoseaba a una prostituta somnolienta. El hombre miraba a otra prostituta, y la mujer no miraba a ninguna parte. El negro inmenso introdujo una moneda en la radiola, y dio media vuelta para dirigirse al bar. Caminaba entre las parejas que bailaban, sin topar con ninguna, y Manolo veía cómo su cabeza sobresalía entre todos. Se detuvo frente al mostrador, y Rudy le puso una cerveza delante, sin que se la pidiera. Luego le alcanzó un vaso. No se hablaban, pero parecía que entre ellos hubiera un silencioso acuerdo. "¿A qué hora saldrán?" se preguntaba Manolo, pensando en sus dos amigos. Habían venido con él; lo habían traído, y luego se habían marchado con dos mujeres. Los esperaba impaciente, y no sabía qué hacer. Veía a los hombres pasar a su lado, y caminar por los corredores. "Buscan una a su gusto", se dijo, y decidió mirar un poco. Iba de puerta en puerta. Algunas estaban cerradas, y adentro se escuchaban risas y gemidos. Otras, abiertas, pero la habitación vacía y a oscuras. Al fondo del corredor, un hombre miraba sonriente hacia una de las habitaciones. Manolo se acercó. Miró. Iba a dar media vuelta, pero alguien le estaba hablando:

—Es una institución— dijo el desconocido.

—Humm...

—Fue la puta más famosa del burdel, en sus tiempos.

—¿Y ahora?— preguntó Manolo con desgano y conasco. Quería marcharse.

—Está vieja—respondió—. Tiene una cicatriz en la cara. Sólo le queda el culo. Deja la puerta entreabierta, y exhibe el culo. Siempre está de espaldas. Hábiale.

—Acabo de salir—dijo Manolo. La conversación se le hacía intolerable. Tenía que marcharse.

—Fue un gran culo—dijo el desconocido, palpándolo como si no fuera de nadie.

Pero Manolo se alejaba y no volteó a contestarle. Pensaba que podía ser un degenerado, y que era mejor regresar al bar. Frente al mostrador, el negro continuaba inmenso y bebiendo su cerveza. Permanecía mudo. La Nylon se le

acercó, y trató nuevamente de llevarlo del brazo, pero el negro, imperturbable, repitió el quite y la Nylon se marchó en silencio. Hubiera querido invitarla a una cerveza, pero no se atrevió a llamarla: "¿Y si les cuenta a Leonidas y a Sixto?" Nada podía hacer. Tenía que dejarlo a la suerte, lo mejor era pedir una cerveza, y esperar tranquilamente a sus amigos. "Una cerveza", dijo. No se atrevió a decir por favor. Rudy destapó la botella, y la puso delante suyo, sobre el mostrador. Le alcanzó un vaso. Manolo lo llenó. Escuchaba una voz conocida en la radiola: "claro. Es Carlos Gardel. Leonidas le llama Carlitos. Ya es hora de que salgan". Y en la radiola:

Deliciosas criaturas perfumadas

Quiero el beso de sus boquitas pintadas...

Era Gardel. Inconfundible. Volteó a mirar al negro: inmenso, imperturbable, iba ya por su segunda cerveza, y el vaso desaparecía en su mano cada vez que lo cogía. Llevaba puesta una camisa blanca, impecable, y se la había remangado. Ese brazo le hacía recordar el brazo de una escultura; una de esas inmensas esculturas de bronce que uno ve en los museos, y que nunca se explica cómo pudieron cargarla hasta allí. Cada vez que el negro llevaba el vaso a sus labios, Manolo veía como se movían sus músculos. No lograba verle el otro brazo. Nuevamente un tango en la radiola, y dio media vuelta para mirar a los que bailaban. Una sola pareja. Sabían bailar. Seguía con sus ojos los arabescos que dibujaban en el piso. Se enlazaban, parecía que se iban a tropezar, pero un quite del hombre, un movimiento de la mujer, y nuevamente dibujaban un arabesco. Perfecto. Se llevaban perfectamente, y en sus ojos se veía que ése era el último baile; esos ojos buscaban al animal detrás del baile. El negro no había volteado a mirarlos.

Llenó nuevamente su vaso, pero aún le quedaba media botella y hubiera preferido compartirla con sus amigos. Detrás suyo, las parejas bailaban nuevamente, y Manolo escuchaba las carcajadas histéricas de las prostitutas. "A qué hora saldrán". Volteó. En la radiola, la voz de Bienvenido Granda:

Ooyeméeee mammáa

Tarán pam pam

Qué sabroso estáa

para ra ra ra ra ra ra ra

Este nuevo ritmo

Que se llama cha cha chaaa...

Y cada vez que pronunciaba "mammáa", los hombres que bailaban ponían cara de arrechos. Volteó nuevamente para beber un trago, y vio que Rudy le servía la tercera botella al negro. Era como si hubiera telepatía entre ambos: no se hablaban, el negro nunca pedía nada, pero tenía siempre su cerveza a tiempo. Manolo observaba a Rudy: muy grande, tan grande como el negro inmenso, llevaba puesta una camisa verde de manga corta, y sus brazos, un poco gordos, y demasiado blancos, eran los brazos de un hombre muy fuerte pero no muy ágil.

—¡Negro ladrón!— gritó una mujer. Manolo volteó rápidamente. No había visto moverse al negro, y, sin embargo, lo encontró de espaldas al mostrador, y mirando fijamente a la mujer.

—¡Negro ladrón!— volvió a gritar la mujer.

—¡Callate China!— ordenó Rudy—. Estás borracha.

—¡Negro hijo de puta! Anda a robarle a tu madre.

—... (El negro imperturbable)



—¡Cállate!— gritó Rudy.

—¡Mi plata! — chilló la mujer—. Ha querido robarme mi plata.

—...

—¡Hijo de puta!

—La plata se te ha caído del escote, y ha rodado hasta sus pies— dijo Rudy, con voz serena.

—¡Mentira! ¡Negro concha tu madre!

—¡Cállate borracha! ¡Llévesela! —ordenó Rudy—. ¡Vete! Pero nadie intervenía. Nadie quería intervenir, y todos miraban al negro como si esperaran una reacción. El negro, inmenso, continuaba imperturbable, y Manolo observó que mantenía la mano izquierda en el bolsillo del pantalón. La puta seguía gritando, pero no se le acercaba, y el negro la miraba fijamente, sin que Manolo lograra captar la expresión de sus ojos.

—¡Mi cabrón te va a sacar la mierda, negro mano muerta!

—...

—¡Rosquete, contesta!

—...

—¡Contesta, concha tu madre!

—...

—¡Habla, mierda! ¡Ladrón!

—...

—¡Mano muerta!— chilló, con voz llorosa.

—...

—¡Haaaablaaaaaa! —fue un alarido que se convirtió en llanto.

El negro, no le quitaba los ojos de encima, y la puta había escondido la cara entre sus manos. Lloraba a gritos. Nadie se había movido, hasta que Rudy se acercó, y la cogió por la espalda: "vamos, China", dijo, conduciéndola hacia uno de los corredores. Desaparecieron, pero aún se escuchaban los sollozos. "¡Negro mano muerta!", gritó desde el fondo del corredor. Luego, un portazo. Y en la radiola:

Cuatro puertas hay abiertas
pal que no tiene dinero:
el hospital y la cárcel,
la iglesia y el cementerio

Era Daniel Santos, y se bailaba nuevamente. Manolo observó al negro dar media vuelta y coger su vaso. El brazo izquierdo no era como el brazo de una escultura, y la mano izquierda la llevaba siempre en el bolsillo. Bebía imperturbable cuando Rudy regresó, y le ofreció otra cerveza, sin decir una sola palabra. Sus rostros permanecían inalterables, y todo era como si nada hubiera pasado.

Manolo llenó nuevamente su vaso. Pensaba que si Leonidas y Sixto no terminaban pronto, tendría que pedir otra cerveza. Estaba cansado de esperarlos, y no se explicaba por qué se demoraban tanto. "Son unos burdeleros", se dijo. Y en la radiola, Bienvenido Granda:

Esas palabras tan duuuullcess
que brotan de un corazón sin fe...

Cada vez eran menos los que bailaban. En las mesas, los hombres que no tenían una mujer, cabeceaban semi-borrachos frente a las botellas de cerveza. Un hombre dormía en el sofá. En los corredores, casi todos los cuartos estaban ocupados. La música era música lenta.

—¿Quién la dejó abierta?— preguntó Rudy, mirando hacia la puerta de entrada.

Manolo volteó. La puerta estaba abierta de par en par, y un cholo borracho se tambaleaba en la entrada del salón. Su corbata colgaba de una de sus manos, y al mover-

se la arrastraba por el suelo. Unas cerdas negras, brillantes, y grasientas, le chorreaban sobre la frente. La mirada extraviada. Rudy lo observaba.

—¡La Nylon! —gritó el cholo.— ¿Donde está la puta esa?

—Te callas, cholo —dijo Rudy, midiendo sus palabras.

—¡Es mi mujer!

—Ya te he dicho que no vengas por aquí. ¿Quién lo dejó entrar?

—¡Es mi mujer! ¡Carajo! —gritó el cholo, alzando el brazo con el puño cerrado, y tambaleándose como si el peso de ese puño lo arrastrara consigo.

—Mejor te callas, cholo —dijo Rudy, imperturbable. Cogió unos vasos, y empezó a secarlos.

—¡Esa chuchumeca va a ver quién soy yo! gritó el cholo. Cruzó el salón, y se detuvo al llegar a uno de los corredores. “En el cuarto está la Nylon”, pensó Manolo, mientras lo observaba tambalearse.

—¡Soy tu patrón! —gritó, a punto de caerse. Rudy lo seguía con la mirada, pero continuaba secando tranquilamente los vasos.

—¡Sal pa' que veas a tu patrón!

En ese instante se abrió una puerta al fondo del corredor, y se escuchó la voz de la Nylon. Rudy dejó de secar.

—¡Cholo rosquete! —gritó. ¡Ven pa' que conozcas a mi cabrón!

—Ya vas a ver quién es tu cabrón —gritó el cholo, mientras avanzaba apoyándose en las paredes del corredor. Rudy dejó caer el secador. Manolo miró al negro: bebía su cerveza imperturbable.

—¡Carajo! ¡Ya vas a ver que en este burdel yo soy el rey! —gritó el cholo, se había detenido a unos tres metros de la Nylon.

—¡Calla cholo rosquete!

—¡Soy el rey carajo! —gritó abalanzándose sobre la Nylon.

Rodaron por el suelo, y Manolo no alcanzaba a ver lo que estaba pasando. Escuchó un gemido, pero luego Rudy se le interpuso. “¡Yo soy el rey!” gritaba el cholo. “¡Rosquete!” gritaba la Nylon, y Manolo escuchó una voz que no era la de Rudy: “te vas a joder conmigo, cholo de mierda”. Era el hombre que había estado en el cuarto con la Nylon. “¡Soy el rey!” gritaba el cholo, mientras Rudy lo arrastraba por el corredor. “¡Rosquete!” chillaba la Nylon. “¡Yo soy el rey!” “¡Soy el rey, carajo!” Manolo alcanzó a verle la cara mientras Rudy lo arrastraba a través del salón, con dirección a la puerta. Era la cara de un loco, y sus cerdas brillantes y grasientas colgaban hasta el suelo. En ese momento, el negro dejó su vaso sobre el mostrador, y volteó ligeramente para mirar al cholo. Fue una mirada de desprecio. Cosa de segundos. Luego cogió nuevamente su vaso, y bebió un sorbo. Rudy regresaba al mostrador. Había arrojado al rey a la calle, pero aún se escuchaban sus gritos: “¡Soy el rey!” “¡Soy el rey!” Y se iban perdiendo: “¡Soy el rey... carajo, rey!”, mientras el negro bebía inmenso su cerveza. Y en la radiola:

Por siempre se me ve
Tomando en esta barra
Tratando de olvidarla
Por mucho que la amé...

Manolo sintió que le palmeaban el hombro.

—¡Al fin! hombre.

—¿Cuántas te has tomado? —preguntó Leonidas.

—Una. Pero ya era hora.

—Y, ¿qué tal la Nylon?

—Bien. Bien.

—¿Se dió cuenta?

—No lo creo.

—¿Le dijiste que habías estado en otros burdeles?

—No le dije nada, pero no se dió cuenta.

—Ya viene Sixto. Lo vi despidiéndose.

—Voy a pagar —dijo Manolo, extrayendo el dinero de uno de sus bolsillos. ¿Quieres terminar la botella?

—Bueno, gracias —dijo Leonidas. Y añadió en voz muy baja—: qué tal brazo el del negro.

—Rudy también es una bestia —dijo Manolo, cuidando de que sólo lo oyera su amigo.

—Es uno de los pocos rosquetes a quién nadie puede darse el lujo de decírselo —añadió Leonidas—. Te parte en cuatro.

Pero Manolo no le creyó lo de rosquete. Nuevamente sintió que le palpaban el hombro.

—Mira el brazo del negro Sixto.

—Ya lo conozco. Pero tiene la otra mano muerta.

—Vamos —dijo Manolo.

—Vamos.

Salieron. Lloviznaba. Serían las 3 de la madrugada, y la avenida Colonial estaba desierta. Sixto había parqueado el automóvil de su padre a dos cuadras más allá del burdel, por temor a que alguien lo viera.

—Apúrense —dijo Leonidas—. Hace frío.

—¿Y Manolo? —preguntó Sixto.

—Bien —respondió, echándose a correr con dirección al automóvil.

—Tenía miedo de que me hubieran robado los vasos —dijo Sixto, que había corrido detrás—. Me hubiera jodido con mi padre.

—Vas a tener que pasarle una franela —añadió Manolo, mientras abría una de las puertas—. Se ha mojado con la lluvia.

—Sí, hombre. Y me caigo de sueño, pero, si no, mi padre se va a dar cuenta de que me lo he tirado. Saca los limpiabrisas de la guantera.

—No es necesario —dijo Leonidas. Ya casi no llueve. ¿Nunca se ha dado cuenta?

—Hace años que me lo robo todos los sábados —respondió Sixto, mientras encendía los faros.

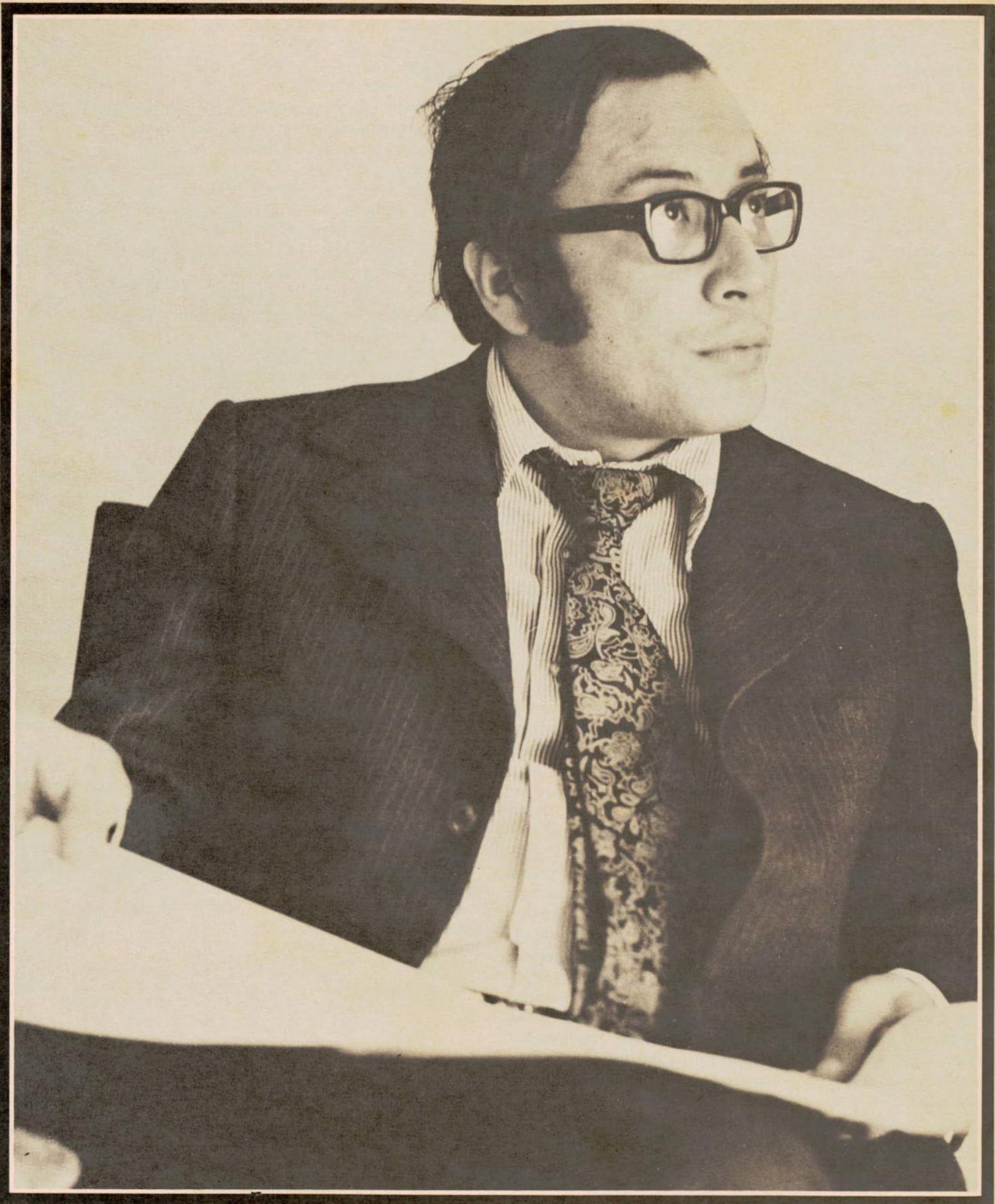
—Mira ese borracho tirado en la tierra —dijo Leonidas—. Está todo buitreado.

—Es el rey —dijo Manolo.

—¿Qué?

—Nada. Vamos...





Fernando La Rosa

R

esponder cuestionarios trascendentes y elaborar hábiles declaraciones se está convirtiendo en un género literario que resulta muy difícil de eludir.

Los aprietos en que me he hallado para tratar de absolver las preguntas que me formuló este cuestionario me hacen pensar que debe haber sido tanto o más difícil que preparar el viaje a la Luna, inventar la frase célebre que pronunció Neil Armstrong al pisar, por primera vez, nuestro satélite.

La mayoría de los interrogatorios versan casi siempre sobre los mismos conceptos: Arte y Sociedad, Intimidad del autor, Proceso de creación, Antecedentes y preferencias, y etc.

Debo *confesar* (comienzo a caer en la trampa) que me resulta terriblemente difícil iniciar una declaración. Lo mismo me ha ocurrido en el amor: me he pasado diez años enamorado de una chica sin llegar a declararle lo que sentía (Comencé a hablar de mi intimidad). Eso casi frustró mi adolescencia. Lo que no me atrevía a decir oralmente, lo escribía (¿nacería así mi vocación?), y, todas las noches, quemaba los papeles reveladores: no fuera a sorprenderme la muerte y todos se enteraran del asunto.

(¿Es buena la cinta? ¿Estará grabando?). Hablaba de los cuestionarios. Debo admitir que si las preguntas son casi siempre las mismas, lo que varía es su intención. Los encuestadores inteligentes y honrados buscan del autor una respuesta seria que ilumine la comprensión de sus textos. Para ser sincero, exaspera un poco que los propios textos no sirvan del todo para comprender a su inventor.

Otros, inquisidores, tratan de que uno diga exactamente lo que ellos se proponen escuchar. Si no se les contesta de acuerdo a la respuesta, que también llevan apuntada, se corre el riesgo de ser declarado reaccionario. Estos curiosos interlocutores hacen su aparición después de los recitales o las conferencias. Les aseguro que siempre me han aburrido los catequistas. Y creo que decir estas cosas ya me va ubicando un tanto. Terminaré por decir que soy un incurable hereje y que no quepo en las instituciones establecidas. Por esta misma razón, debo parecer contradictorio. A la gente le gusta encerrar en casillas a sus congéneres, y un hereje está en todas, y en ninguna.

Me halagan todos los comentarios que se han hecho sobre mi obra, y los agradezco. Sin embargo, pienso que un defecto profesional de los interpretadores de textos es buscar siempre la identidad del autor con otro autor o con una determinada corriente. Como los detectives de las novelas policiales, suelen buscar al mayordomo. Cuando se les agota el repertorio de los posibles orígenes (porque la obra es demasiado solitaria o porque está contaminada de todo), se les da por decir que el texto narrativo es poético o quizás mágico. A decir verdad, no creo que esos adjetivos puedan clasificar lo in-

CREACION EQUIVALE A ALQUIMIA

EDUARDO
GONZALEZ
VIAÑA

Eduardo González Viaña (Chepén, 1941) hizo estudios de letras y derecho en la Universidad de San Marcos y en la Universidad de Trujillo, pero sólo ejerció durante cuarenta días la carrera de abogado. Ha trabajado, sobre todo, como profesor universitario (en las Universidades de Cajamarca y La Cantuta) y actualmente trabaja como periodista. Ha viajado por casi toda América Latina, y por Francia, Alemania, Bélgica, España y Checoslovaquia. González Viaña ha publicado dos colecciones de cuentos: Los peces muertos (Trujillo, 1964) y Batalla de Felipe en la casa de pa'omas, Premio Nacional Ricardo Palma 1969 (Losada 1970). Acaba de terminar su primera novela: Casa de nuestra alegría, de la cual publicamos un fragmento unitario. Ha publicado cuentos en varias revistas (Amaru, Casa de las Américas, etc.) y antologías (Diez peruanos cuentan, Arca; Narradores peruanos, Monte Avila).

clasificable. Por favor, no es pedantería, sencillamente me resisto a dejarme meter en una casilla. Tampoco es una crítica contra la crítica pues admiro su misión orientadora y la respeto.

Diré a modo de autocrítica, que quisiera hablar cada vez más claro pero para eso no es necesario que yo deje de ser yo mismo. ¿Se entiende? Naturalmente, quiero llegar a muchísimos lectores. La tarea de escribir supone, por cierto, un diálogo con ellos. El contacto entre el escritor y el lector a través del libro constituye una prueba más de esa milagrosa confraternidad humana que, a cada uno, lo hace sentirse menos sólo.

Creación equivale a alquimia. Muchas desgarradas autodestrucciones se transmutan en la obra: la tortura propia o ajena puede trastocarse en alegría; la alegría, en funestas tramas, y el pasado recordable en un indefinido presente. La obra ya terminada es una prueba de que la idea de la Salvación puede ser más que una idea.

Al llegar a esta parte, compruebo que no tengo a la mano el cuestionario. Y que probablemente estoy respondiendo a las preguntas que a mí me hubiera gustado responder. Puede ser también que la cinta de la grabadora no funcione. No importa, no voy a tratar de comprobar todo esto. Mejor lo dejamos así.



Despertó en una Memoria Oscura

EDUARDO GONZALEZ
VIAÑA

Despertó en una memoria oscura, y no sabía si estaba ciega o deslumbrada; acaso ya había muerto para el recuerdo de todos y ese recuerdo la había metido en una alacena ambarina, pues de ese tono es el color de los recuerdos de un verano ya pasado. Se estuvo quieta tratando de descubrir la verdad. Ningún mosquito zumbaba porque, a esa altura del año, todos mueren. Estaba segura de que luego comenzarían a dibujarse formas y objetos conocidos, pero no estaba segura del todo. Por un momento temió que los objetos que aparecerían podrían ser ajenos, fabricados por algún recuerdo extraño y, probablemente, obscuro o cariñoso. Se tocó para averiguar si la memoria de los demás la había dibujado por completo, palpó las sábanas para convencerse que no se estaba mintiendo y que el mundo había comenzado a aparecer, y no encontró las sábanas bien dispuestas: señal de que su existencia o su presencia en ese lugar era rigurosamente exacta. Pero así puede suceder también con los difuntos en el caso de que ellos tomen conciencia de todo lo que rodea a su dejar de ser. De todos modos, el pensar en eso la convenció de que no era una difunta; además, no zumbaba en el aire ni en sus oídos ese olor

de agua florida, clásico en los entierros de todas las personas queridas que ella había visto morir. Comenzó a darse cuenta que algo flotaba en el aire más cercano, quizás el humo de un cigarrillo hacía un rato apagado; le preocupó no estar escuchando aquel sonido de marchas triunfales que punza el oído durante la soledad más completa. —Debe ser —se dijo— que todo ha acabado— pero no terminó de formularse esta paradoja cuando ya habían comenzado a manifestarse algunos rugidos lejanos y mansedumbres particulares de la noche. Le llegó la idea de que aquellas sábanas no significaban necesariamente que se hallara reposando sobre un lecho bien dispuesto; podía haber sido asaltada y muerta durante la noche anterior, acaso estaba agonizando y, de costumbre, durante esos momentos a uno se le viene todo; tal vez había sido alcoholizada o drogada por unos canallas (según informan los diarios) y la habían estado baboseando durante toda la noche; si esto había ocurrido, no se explicaba por qué no recordaba los más próximos acontecimientos, aunque el breve tiempo desde su despertar, de todos modos, no se lo habría permitido; no mediaban ni unos segundos desde que, probablemente despertó en una memoria o en una cámara oscura; no podía haber espacio para recordarlo todo; se dijo que

los muertos tienen suerte porque no necesitan hacerse todas esas preguntas, se abandonan a la imaginación de los demás. En todos los velorios que le había tocado presenciar, el difunto yacía de lo más tranquilo mientras sus familiares y los extraños narraban chistes y anécdotas sobre la bondad de su vida terrenal; a nadie salvo a Iñigo de Loyola se le hubiera ocurrido aproximarse hasta el cadáver para requerirle por algunos aspectos de su existencia. Bueno, no tanto como que a nadie, se da el caso de los monjes tibetanos que se acercan al lecho mortuario para dar algunas recomendaciones al viajero. Eso lo había leído no sabía dónde. El monje dice algo al oído del difunto como que se cuide de algunas luces y colores trascendentes que finalmente no son sino un engaño, pues si al muerto se le ocurriera acogerse a ellos, no tardaría en caer nuevamente en la rueda de las encarnaciones. Hacía calor en el lugar y un zancudo comenzó un acaso eterno chillido que no acababa de comenzar en los oídos de ella para quien, naturalmente resultaba molesto ese chillido; los zancudos chillan en los ambientes cálidos, cerca de los que todavía están calientes; maldita sea, si ella hubiera comenzado a decir una sola palabra de las muchas que problemente estaba por decir en el caso de que pensara en voz alta, no hubiera podido musitar el sonido inicial de una palabra; el tiempo transcurrido desde su despertar lo hubiera impedido; eso sí, estaba segura de que cerca, un gallo comenzaría a resoplar en menos de un instante; sería un gallo tan grande como un hombre o tal vez más que eso; ella deseaba ya escucharlo para saberse viva y presente en algún presente que todavía le resultaba desconocido y fatal. Tan incierto como el lugar donde fatalmente ha de llegar una mariposa ciega de aquellas que vuelan hacia remotos lugares sin percatarse de lo que están haciendo ni de la velocidad con que ejecutan su acto prodigioso; aquellas mariposas no residen en ningún territorio como el que no sea la copiosa memoria de algún naturalista, historiador y ciego, perdido en el recuerdo de las velocidades durante alguna tarde de lluvia. Se preguntó si, de veras, se estaba haciendo todas esas preguntas o si la memoria oscura que la contenía y diseñaba no le había dejado una cavidad en el tiempo para figurarse tantas cosas, y necesariamente se hallaba en el comienzo de la formulación de la primera pregunta que necesariamente debe hacerse una persona que despierta bruscamente en una cámara oscura o en la conjetura de varias personas que se reúnen habitualmente para comentar los posibles viajes de una ausente. Cuando se regresa de un viaje se quiere recordar dónde uno ha estado, pero eso cuando uno naturalmente está despierto del todo; ella acababa de despertar, luego todos los pensamientos que se le vinieran tendrían que resultar fragmentarios y veloces, por aquello de que ni siquiera podrían haber llegado al inicio de su génesis. Probablemente había comenzado a querer recordar. Una aguja o cualquier reloj o un objeto perdido que no se vuelve a encontrar se parece a un ser humano cuando despierta sacudido por la certeza de que existe, pero no dispone todavía de un segundo prudencial para advertirse enteramente— eso quiso pensar más adelante. Si; probablemente, había comenzado a querer recordar y eso está bueno, quiso decirse, porque querer recordar ya es una decisión valiente que puede acabar con un ciclo de comienzos frustrados por la permanencia

infalible de un tiempo que no transcurre si uno no ha comenzado a querer recordar.

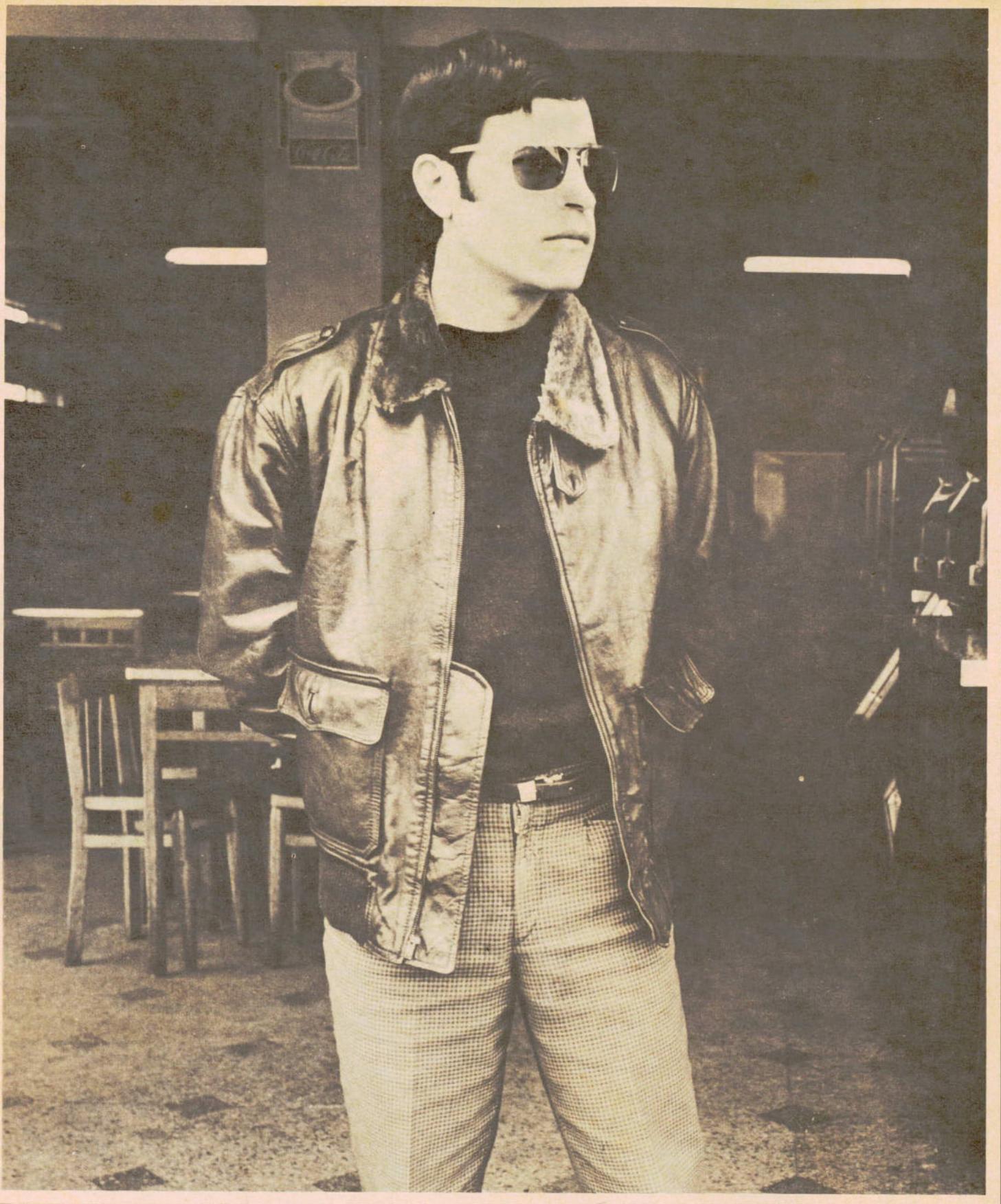
Esa tan venerada luz eléctrica que vive en los ojos de los hombres de tranquila conciencia no se llega todavía a los míos —ella vinculó vagorosamente la diferencia entre las luces y la sombra que ahora, sorpresiva, la despertaba y quiso saber de qué la despertaba, y en qué largo sueño había estado metida y cuánto había durado y si la despertaba el beso de un marido bondadoso, la cólera de un príncipe o la baba de unos borrachos que, como suele suceder en las crónicas, asaltan y vejan a las jovencitas, o las drogan o alcoholizan y las dejan metidas en un sueño de a de veras. ¿Había un fosfo exactamente profundo en su futuro recuerdo para contener esos torpes acontecimientos o, al final, no encontraría modos de recordarse, o sea de saberse, de hacer una conjetura sobre lo que pudo haberle ocurrido o simplemente pudo haberse imaginado en un sueño? Ella sabía aquello de que las gentes siempre están acompañando a una muerte que viaja a su costado con un fervoroso devocionario de recuerdos gastados para uso de los durmientes que repentinamente despiertan. Eso sabía pero no hubo manera de que comenzara a saber que lo sabía pues posiblemente en ese momento comenzó a recordarse del todo. Pero estaba enterada de que si aquello sucedía, es decir de que ella hubiera logrado construirse un propio relato de su sueño y de antes de su sueño, de todo aquello que, para ella, verdaderamente, le ocurrió, el momento de los amigos, la conjetura comunitaria que generalmente se formula en las casas de pensión habría resultado fuera de lugar. Quizás le fastidiaba decidirse porque estaba encerrada en una sombra ambarina o aciaga como de veranos largos y rescostados en la playa donde seguramente él le declaró por primera vez su amor si él existía y era un hombre amoroso y manso que le repetía fervorosamente frases al oído. ¿Podía tener conciencia del amor a primera vista en una playa alejada de los ruidos mundanales? ¿Quién pudo hacerse esa pregunta? ¿Quién pudo llegar a terminar la formulación correcta de la misma? ¿Ella, que no acababa a resolverse a despertar gritando, o con un fastidioso dolor de cabeza? ¿Ella, que no terminaba de sentirse sobre un lecho tibio o acosada por una calle de maleantes? ¿Ella, que no sabía si saberse sobre un mármol con una leyenda cariñosa? ¿Ella, que no habría distinguido todavía, en tan poco tiempo, si el cigarrillo de cerca estaba apagado, comenzaba a apagarse o recién se estaba encendiendo? ¿Ella, que no podría haberse enterado de si estaba durmiendo junto a la pared o al borde del lecho, en el caso de hallarse reposando junto a alguien, que por igual podría ser un marido cariñoso o varios malvados malolientes? ¿Ella, que no podía esperar nada del tiempo si no disponía de un reloj luminoso porque debe advertirse o recordarse (diría) que en la oscuridad hay que valerse de un reloj fosforescente para saberse vivo o para no extraviarse en lo que puede ser una habitación o un bosque? ¿O unas ruinas como las que un agente viajero puede contar que ha conocido cuando relata una de sus imbéciles historias acontecidas durante uno de sus alargados viajes? ¿Habría podido ella deslizar un lamento o una queja viejamente acostumbrada en el lapso que cubre un recuerdo que todavía no lo es, pues recientemente ha comenzado a, quizás, generarse? Si ella era una estrella o tenía ojos de tal, según porfían los admi-

radores, la luminosidad de ese lucero todavía no había llegado hasta este planeta, por más cercano que se hallara el astro pues no había transcurrido un tiempo prudencial desde que ella comenzó a despertarse. Ese lucero brillante que la despertó completamente, igual pudo haber pasado a través de una ventana o de una ausencia o seguramente del dondoneo del reloj que ahora estaba marcando nitidamente las tres de la madrugada, hora en que se despiertan los que tienen sueños pesados. Se despertó clara y maquinalmente y ya logró un espacio y una almohada abundante para pensar, para zozobrar necesariamente en el remordimiento de lo ocurrido ayer o en la tranquila conciencia de las buenas obras ejecutadas con buen ánimo. Se despertó porque, más tarde, ella diría que oyó claramente la primera, la tercera y la campanada de en medio. Y en un rato, pudo saberlo todo, naturalmente, después de pensarlo un poco y de vagar por el rastro de algunos sueños recientes. Además, los objetos convencionales ya dibujados por sus ojos, que recién se acostumbraban

al silencio, le hicieron ver que se encontraba en la pieza débilmente sombreada que cualquiera puede imaginarse sin necesidad de despertarse del todo; pero ella ya había abierto completamente los ojos variamente alabados por admiradores que ya podía distinguir en su recuerdo. La sucesión de unas campanadas la encabalgó sobre varias verdades y, por supuesto, algunos sueños, que es difícil evitar a esas horas. Ahora sí había despertado: el hecho de que pudiera marcar correctamente el repiqueteo de las tres campanadas, una a continuación de la otra y su prolongada sonoridad final la convenció de que ya estaba preparada para ordenar sus pensamientos y para no quedarse en el inicio de una formulación.

Ya podía recordar si estaba con un marido cariñoso o con una pandilla de bestias. Recordó todo y se estremeció: trató de saber cómo era el infierno y se lo imaginó poblado de conjeturas que atormentan repiqueteando el pretérito de los recientemente muertos.





¿Cuál es su concepción de la novela?

Para abordar con algún rigor el problema novelístico, voy a permitirme llevar a cabo una exploración sucinta del fenómeno de la creación artística. Comenzaré manifestando que profeso los postulados del realismo crítico, sin que esto signifique que considere que el realismo agota el fenómeno de la creación; de ninguna manera, reconozco los derechos que le asisten al arte simbólico, abstracto, ornamental, etc. Sólo que estoy convencido de que el realismo, crítico, es el arte con mejores posibilidades para abordar la problemática humana y responder a las necesidades espirituales de expresión, afirmación y comunicación del ser humano; considero que es el arte con mayores posibilidades para producir eficaces reflejos de dicha problemática; con mayores posibilidades para enriquecer la experiencia de aquél a quien va dirigida la creación, el hombre (lector, auditor, espectador); y con posibilidades inmejorables para contribuir a la creación de un mundo humano gracias a la acción, de muy diversa índole, que el hombre ejerza sobre su realidad en respuesta al estímulo ético y al enriquecimiento estético que la obra de arte (debemos darlo por descontado) ha operado en él.

Desbrozado así el territorio estético, intentaré una apreciación teórica sobre el fenómeno literario. Pues bien, creo en la narrativa (cuento, novela, teatro) como una vía, entre muchas, indagatoria de la identidad, el drama y el devenir de los pueblos. Fiel a esta premisa, creo que en las verdaderas obras de arte el acento debe estar puesto sobre la verdad humana. El problema de los pueblos y su destino está por encima de las consideraciones formales que no son, que no pueden ser sino subsidiarias. Antes que todo, el novelista debe ser un lúcido testigo de la realidad que va a representar, de la realidad sobre la cual va a entregar un testimonio, donde no deben estar ausentes, siquiera como contextos, los agudos problemas en que se debaten los pueblos y los individuos de estas latitudes. Puesto que la característica sustancial de nuestros pueblos es la dicotomía: enajenación-libertad (en su doble nivel social e individual a través de estructuras de dominación económica y opresión política y a través de estructuras mentales, educacionales y culturales), mientras esta dicotomía permanezca en vigencia, la misión del novelista, de la novela, no estará agotada y siempre tendrá mucho qué decir, qué revelar, "muchísimo que hacer". Frente a la ofensiva termitente, sistemática de los mecanismos enajenantes que deforman la conciencia de nuestros pueblos impidiendo su liberación, a la novela, y a toda la creación artística, le corresponde erguirse como contraofensiva, revelando los ocultos significados de la realidad, desenajenando, o sea liberando, la mente humana, descu-

LUIS URTEAGA CABRERA

LA NOVELA UN ARMA DE SUBVERSION

Luis Urteaga Cabrera (Cajamarca, 1940) hizo sus estudios primarios y secundarios en Cajamarca. Estudió Pre-Médicas en la Universidad de Trujillo y dos años en la Facultad de Medicina de San Fernando. Posteriormente, hizo un año de letras en la Universidad de San Marcos y dos años en la Facultad de periodismo. En 1969, con su novela Los hijos del orden, Urteaga Cabrera ganó el concurso convocado por la editorial Sudamericana y la revista Primera Plana. Tiene inéditos otros dos libros: Pueblo de Piedra (cuentos) y Vicisitudes y tribulaciones de un fulano de tal en el País de las Maravillas (teatro).

Esta es la primera vez que publica.

cubriendo para el lector mediante la transposición, imaginativa, de la realidad, el mundo en el que habita y las sutiles, inasibles relaciones que rigen su existencia. La contraofensiva consiste en elaborar representaciones verbales de la realidad (no otra cosa es la novela) opuestas, enfrentadas a las falsas representaciones que los sistemas ideológicos dominantes dan, también en forma verbal, de ella, de manera tendenciosa, por convenir a sus fines encubrir la realidad, enmascararla mediante imágenes deformadas, edulcoradas y mistificadoras a través de los numerosos canales culturales y educativos con que cuentan, para preservar la inmovilidad social y perennizar la explotación económica, la opresión política y la degradación social de los pueblos.

En esto radica la importancia del arte y la literatura: en permitir a los hombres conocerse y descifrar su mundo, al reconocerse y reconocerlo en las representaciones que las ficciones artísticas colocan ante sus ojos. A través de este reconocimiento de lo real mediante el procedimiento artístico de la ficción alusiva, la creación (y la novela) pretende un desconocimiento de aquellas representaciones ideológicas deformantes: religiosas, morales, jurídicas, políticas, estéticas y filosóficas, porque en última instancia la creación artística da una visión filosófica del mundo. Indudablemente, el objetivo de este tipo de creación está puesto en contribuir a la liberación de la mente humana de esta dominación ideológica, para sustituirla por otra que responda a imperativos ciertamente humanos. La creación artística (y la novela) no es pues gratuita; se erige en catalizador de conciencias. Exponiendo la contradicción que hay entre una concepción inauténtica de la vida (concepción deshumanizadora, sacralizada por la estructura y erigida en categoría ontológica esencial, y en última instancia en consigna política) y una concepción revolucionaria que arrase con las barreras que impiden la humanización integral del hombre, la novela vulnera los valores establecidos, barre los mitos prefabricados, hace subversión (sin pretender volverse un sustituto de la lucha que debe acontecer en otro nivel de la realidad y no en el verbal).

Resultado de una apasionante, tenaz y atormentada búsqueda de valores auténticos como la libertad, la verdad, la solidaridad y la justicia, la novela es pues una fuerza social que con su carga emotiva e ideológica convulsiona la solidez ideológica estructural de un sistema.

¿Qué autores lo han ayudado en su formación?

G onsidero que en el bagaje de un escritor deben estar presentes, con tanto derecho como el instrumental artístico metodológico, los conocimientos que proporcionan disciplinas científicas como la filosofía, psicología, lingüística, historia, economía, política, antropología, sociología, etc. Podría responder la pregunta refiriéndome al estudio de estos cuerpos conceptuales; sin embargo, para situarnos en un plano artístico metodológico, que es ahí hacia dónde apunta la pregunta, creo que en este sentido, en mi formación ha tenido decisiva influencia el estudio de la teoría del montaje de Eisenstein, así como la metodología dialéctica brechtiana; si bien no dejo de reconocer la influencia que me han dejado la lectura analítica de John Dos Pasos, Juan Goytisolo, de alguna manera Faulkner y sin lugar a dudas Juan Rulfo, Roa Bastos. También reconozco lecturas tempranas y asistemáticas de Jack London, Ciro Alegría, Kipling, José María Arguedas, Antón Chejov, Eleodoro Vargas Vicuña, etc. En fin, metodológicamente no me considero un escritor original y es indudable que en mi obra deambulan, si bien cojeando, todos aquellos creadores que a través de sus obras han hecho aportes formales significativos.

En lo que respecta a mi temática no recozco otras influencias que las que recibo atenta y cotidianamente de la conflictiva vida de mi pueblo, cuyo testimonio pretendo dar. Empero, todo esto es relativo; ignoro a ciencia cierta y sólo mis lectores están —o estarán, cuando mi obra sea publicada— en condiciones de afirmar cuales son las influencias que me han dejado determinadas improntas formales.

A nivel latinoamericano, ¿qué novelista le interesa más?

N o citaré autores sino obras, algunas de las que considero fundamentales: *Pedro Páramo*, *Cien Años de Soledad*, *Juntacadáveres*, *País Portátil*, *El Reino de este Mundo*, *Hijo de Hombre*, *La Casa Verde*.

En el ámbito nacional mantengo un vivo interés por todo el proceso narrativo (y poético y teatral), en particular por aquél cuya temática apunta al esclarecimiento de los vastos e ignorados sectores de nuestra conflictiva realidad, porque entiendo que las obras de estos creadores llegarán para iluminar críticamente, con sus luces sombrías, el

caótico panorama social que nos ha tocado vivir, acabando con las mistificaciones históricas que impiden, que traban el advenimiento de una existencia y un destino mejores para nuestro pueblo. Esta tarea ha sido asumida por un, por el momento, reducido núcleo de jóvenes escritores: mas confío en los resultados que serán consecuencia de su dedicación y claridad de objetivos.

¿Cuál es su método de trabajo?

E

n realidad, laboro con un instrumental metodológico bastante heterogéneo, de acuerdo a la problemática que deba resolver. En la narrativa los problemas que tienen que atenderse son múltiples, mas, para fines didácticos, podemos reducirlos a dos: los problemas de contenido y los problemas

formales.

Los problemas de contenido radican en la cosmovisión doctrinal que el autor pretende transmitir (lo que es esencial) a través de una temática (que proporciona el testimonio existencial) y la construcción de las anécdotas o argumentos (con su carácter aparental) que conducirán al lector, o espectador, hacia la captación de ese testimonio y esa esencia doctrinal.

En este nivel, la dialéctica constituye el método fundamental y se aplica en el enfrentamiento de dos imágenes contradictorias de la realidad, a manera de tesis y antítesis; mas, para preservar la objetividad del testimonio, la síntesis dialéctica debe estar ausente de la obra y deberá operarse únicamente en la mente del lector o espectador. De un lado, la imagen mistificada, preestablecida propuesta por la estructura ideológica de un sistema específico (político, familiar, etc.), del otro lado la imagen escamoteada, distorsionada o negada por el sistema, en su propósito de ocultar, por atróz, la visión y asunción de la realidad auténtica, encubrir las agudas contradicciones, los conflictos, y en última instancia evitar los cambios estructurales. Ambas imágenes de la realidad constituyen, por el juego dialéctico, una afirmación y una negación interdependientes.

Estos problemas de contenido son anteriores y determinantes de la problemática formal que habrá de resolverse doblemente: en la estructuración de los elementos narrativos, de las dimensiones temporales y espaciales, en la obtención de los puntos de vista y niveles adecuados de realidad, y, posteriormente, en la

redacción o escritura, con la selección experimental de modalidades sintácticas, tiempos gramaticales, tonos (dramáticos, humorísticos, etc) y convenientes ritmos de frase.

También aquí la dialéctica es el instrumento metodológico fundamental y opera cíclicamente a través de las afirmaciones y negaciones, saltos y retrocesos que sufrirá la materia narrativa al ser tratada dinámicamente, esto es, al avanzar. Lo dicho no significa de ninguna manera que el tratamiento de la temporalidad deba ser indefectiblemente lineal; el dinamismo se refiere más bien a la acción. Lo que es, lo que se muestra téticamente en una parcela temporal o espacial, por el juego de las alternativas dialécticas deja de ser, se transforma: lo que es, deviene, otorgando una vigencia relativa a las situaciones. Por lo demás este ciclo dialéctico está apoyado en la fragmentación de la realidad, en su fraccionamiento y montaje, fenómeno que en la escritura no hace sino copiar lo que ocurre en la realidad exterior cuyos datos, de naturaleza y origen distinto, nos llegan fragmentados y yuxtapuestos en tiempos y espacios diferentes y solamente gracias a un proceso de síntesis mental nos es dado apropiarnos de manera integral no obstante sus ambigüedades y penumbras, de toda la realidad.

Es pues la dialéctica quien hace avanzar los acontecimientos vinculando los antecedentes, las alternativas o disyuntivas y los consecuentes. Pero su aplicación, no obstante metódica, racional, es indispensable que no sea demasiado rigurosa porque, de manera paradójica, puede atentar contra la lógica poética, cuyas leyes no son precisamente las de la lógica formal. Al lado de ellas es indispensable conocer y aplicar el método estructural, pero únicamente en la fase primera de la problemática formal, aquella que se refiere a la organización y distribución de los elementos narrativos y sus complicadas relaciones dentro del mecanismo ficcional. Por lo demás este método es muy limitado por su carencia de perspectivas, por su inercia, por su ahistoricidad; limitaciones que en la creación se obvian mediante la aplicación sistemática del método estructural genético o dialéctico.

Las proyecciones de las líneas argumentales están organizadas mediante el sistema del montaje estructural y el contrapunto dialéctico, lo que permite la apertura de varias perspectivas y su síntesis final. El contrapunto dialéctico también se aplica en la selección de técnicas y estilos (y aún en la introducción de elemen-



tos contradictorios dentro de la misma frase), a fin de desarrollar la experiencia de los personajes en extensión, mediante las técnicas objetivas, y en profundidad, mediante las técnicas subjetivas.

Para esquematizar mi sistema de trabajo voy a mencionar sus fases principales: concepción o asunción temática a partir de la realidad; estudio selectivo de las posibilidades argumentales historizando los acontecimientos, transponiendo la realidad, precisándolos en sus contextos y condicionamientos psíquicos, sociales, políticos, etc; estructuración, distribución de la totalidad de los elementos narrativos; selección experimental de los siguientes procedimientos formales: técnicas, estilos, puntos de vista, tonos, ritmos; ejecución o redacción; autocrítica; correcciones. El tiempo que concedo a cada fase es diferente por cuanto algunas precisan de períodos más largos, no porque las demás fases sean menos importantes, sino más bien porque la responsabilidad del trabajo, y consecuentemente su éxito o fracaso, está puesta en aquéllas. No soy de los escritores que acometen la redacción de su materia narrativa de manera anárquica y espontánea (aunque tampoco mecánicamente) y a tiempo de la escritura van resolviendo los demás problemas formales que se les presenten. Lo más parecido a mi modalidad de trabajo es la que realiza un arquitecto para la construcción de un edificio: no le es permitido comenzar a colocar los ladrillos si no sabe con precisión en qué lugar deben ir y por qué razón (y en qué número, de lo que depende el equilibrio) y si ignora de qué manera van a estar relacionadas las habitaciones y las comunicaciones que va a darles a las diferentes plantas o niveles.

Doy por concluida esta breve exposición metodológica manifestando que, en la verdadera obra de arte, no ya en la novela, el nivel formal con toda su problemática y todo su esplendor no es sino un medio puesto al servicio de un fin. ¿Cuál es el fin?.. Dejemos que H. Barbusse lo diga por nosotros: "El escritor no es un divertidor ni un gabinete de curiosidades, sino el portavoz de su tiempo. No solamente debe crear las formas de su siglo sino además dar testimonio de las tendencias y esperanzas de la humanidad de su generación".

Los Hijos del Orden, la novela con la que usted ganó el premio convocado por la revista Primera Plana y la Editorial Sudamericana, es aun totalmente desconocida. ¿Qué es lo que puede decirnos de ella?

En ella trato de mostrar la aguda problemática existencial de los más bajos sectores marginales de nuestro pueblo, explorando su génesis en los enajenantes mecanismos impuestos por el sistema socio-político. Así pues, daría mi labor por frustrada si todo lo que hiciera el lector al cerrar el libro fuera detenerse a considerar sus cualidades estéticas, aprobando o reprobando su me-

todología, su originalidad y otras cuestiones por el estilo, en vez de apreciar su carácter crítico y elaborar un juicio acerca del testimonio que doy, que pretendo dar de nuestra realidad, y opinar finalmente sobre la validez y vigencia histórica de esta realidad.

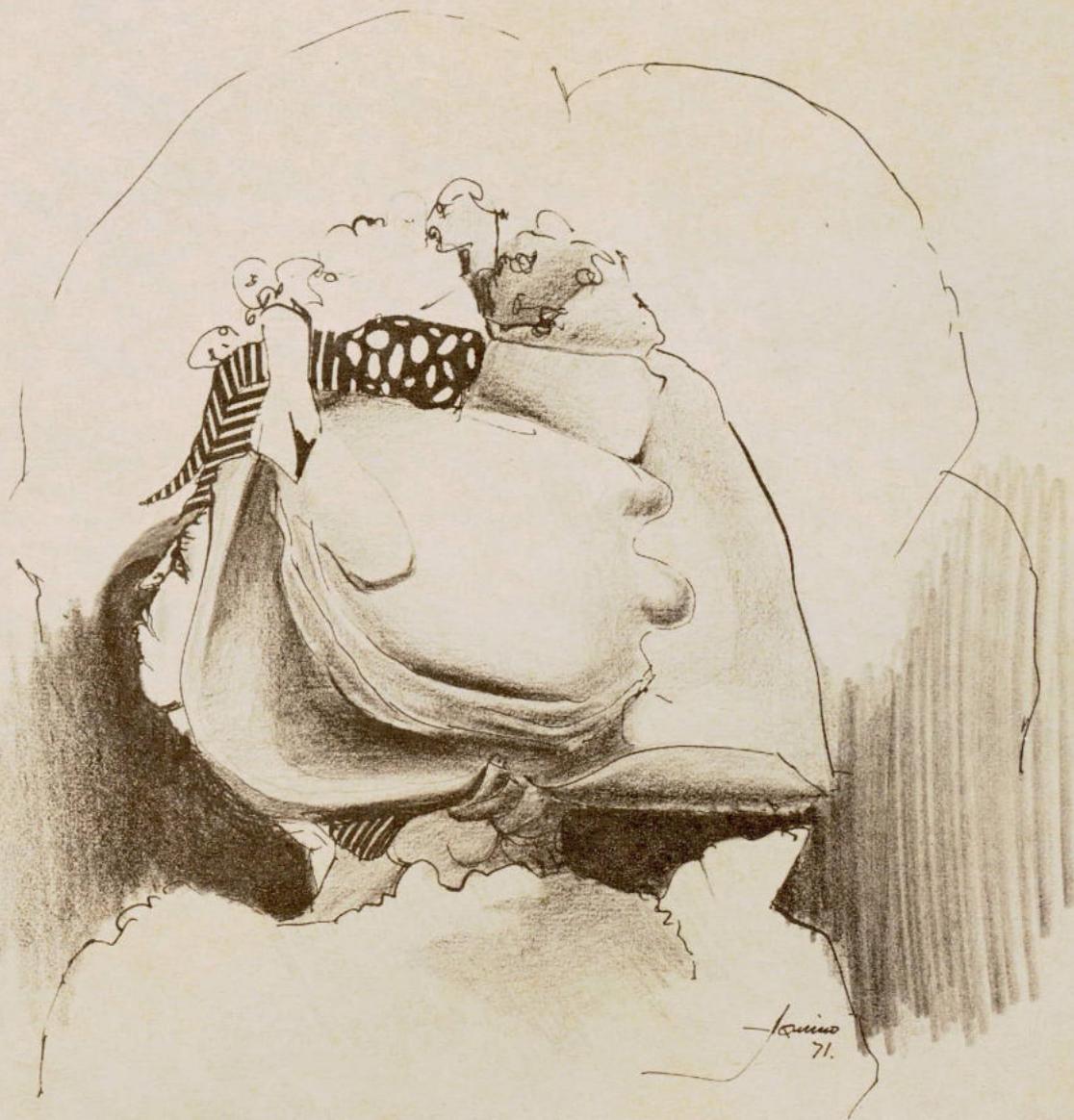
Aparte de esto es muy poco lo que puedo agregar que no sea del conocimiento público: su escritura me demandó algo más de dos años; de primera intención pensé presentarla al concurso Casa de las Américas, no obstante no logré concluirla a tiempo, y cuando esto ocurrió, a fines del año 1968, coincidió con la convocatoria de *Primera Plana-Sudamericana* para todos los países de habla castellana; el jurado estaba conformado por Juan Carlos Onetti, Severo Sarduy y María Rosa Oliver; me atreví y el resultado es de todos conocido; así como la problemática suscitada entre Sudamericana y mi persona. Por la última información con que cuento, y que data de Abril, me enteré de que, por circunstancias de carácter económico, esta Editorial "no tendrá posibilidades de editar la novela antes de mediados del año 1972", lo cual es tanto como decir que no estaría en circulación hasta 1973, permaneciendo en su poder, inédita, casi cinco años. No me ha quedado pues otra opción que proceder a anular el contrato que me unía a Sudamericana, solicitar la restitución de los originales, y concederles el plazo que me solicitan, 31 de Mayo del presente año, para hacer efectiva la entrega del premio.

Deploro que un escritor cuyo fin primordial no es otro que testimoniar los problemas de su pueblo y su época, tenga que pasar por estas circunstancias propias de una sociedad que condiciona mercantilmente la creación artística y literaria.

¿Qué prepara actualmente?

E

n la actualidad estoy corrigiendo una obra de teatro intitulada *Vicisitudes y Tribulaciones de un Fulano de Tal en el País de las Maravillas*. Se trata de una farsa épica escrita en verso libre, de tono circense, de alrededor de cuatro horas de duración, trabajada con la metodología del teatro dialéctico brechtiano. Pienso que la fase de corrección a la que se halla sometida me demandará poco tiempo y en breve la tendré terminada. Por ahora no se qué destino le daré; con ella me ocurre lo que con mis demás obras: las realizo concediéndoles la totalidad de mis posibilidades (incluso en cuanto al tiempo) e ignoro el destino y la suerte que le tocará correr una vez que la dé por finalizada. Para entonces me está esperando un avanzado proyecto de novela cuya escritura acometeré de inmediato siempre que no surjan circunstancias adversas que graviten en contra. Así mismo tengo programados algunos cuentos y varias obras de teatro, pero, decididamente, se que no habré de tomarlos y estarán pospuestos en tanto no concluya la novela.



LUIS URTEAGA
CABRERA

Una Voz en las Tinieblas

E

stá oscura la noche. Helada está. Siento más frío que nunca: esta esquina es muy fría. Hay más viento. Y no puedo dormir. Hoy me toca cuidar esta esquina. Los carros que pasan jalan el aire y el aire quiere jalarme a mí. Por eso estoy sentado contra la pared, para que el viento no me vaya a llevar y porque así la lluvia no me moja la espalda. Se me moja y comienzo a toser. A las cosas sin peso el viento se las lleva. A mi mama le para quitando los periódicos que se pone en la cabeza para taparse del agua. El viento es malo. "Se mete en el cuerpo de las gentes, las enferma", dice mi mama. Es decir, eso decía cuando hablaba. Cuando todavía me llamaba para protegerme del frío acurrucándome entre sus senos. Así decía. Ahora ya no habla. Callada está todo el tiempo, sin decir nada, dándoles vueltas y vueltas en sus manos a las pocas monedas que recojo, como si las contara. O si no amontonando una sobre otra las pocas cosas que se salvaron. Y está tranquila. Ya no pelea con los perros que se acercan a mearse en las cosas, ni con los muchachos que nos tiran piedras. Ya no llora, tampoco. Está sanándose de la pena. Aprendiendo está a reír a carcajadas. Yo si lloro, a veces, pero no mucho. Y no por la casa, ni por mi taita, ni por la Gregoria. De hambre lloro. O de frío. También lloro de pena al ver a mi mama rondando sus trastos sin cansarse. Por mi taita no lloro desde la noche que mi mama le dijo: "Buscarás onde vivir, onde llevar a los hijos; esto se cae cualquier día". "¿Ahora... cómo?... Eso será cuando consiga trabajo, pues" dijo él; parecía borracho y estaba apurado, como siempre. Y mi mama: "Esta noche no, Genaro; vamos aplastar a la Gregoria. ¿Qué, no sientes?... ¡Está lloviendo tierra!" Trepándose nomás sobre el cuerpo de mi mama, él bramaba en la oscurana. Y a la Gregoria la sentía gimiendo, queriendo llorar. "Tengo la boca llena de tierra, Genaro. Baja siquiera a la muchacha", era otra vez la voz de ella. El sin oír, oyéndola. Entonces mi mamita se zafó como pudo y apeó a la Gregoria de la cama. A mi lado la hizo acostar, en el suelo. Y el catre comenzó a sonar su bulla de todas las noches. "¡Papá, mamita, se está cayendo el techo!" Eso grité yo. Sólo oí maldiciones, los quejidos de ella, los dientes de la Gregoria. Todo lo oí. Ellos sordos, sin decir nada, sólo acezando. Por eso no pudieron oír la bulla que metían los carrizos al partirse, el ruido que hizo el techo al venirse abajo, sobre nosotros. Cuando me cyeron llorar recién se soltaron: "¡Alberto?... ¡Gregoria?...", llamando. Tanteando, unas manos apuradas dieron conmigo, sacaron mis

piernas de adentro del montón de tierra y palos que taparon a la Gregoria. Sentí unas uñas que escarbaban en los escombros, una voz desesperada que llamaba: "¡Genaro, ayúdame! ¡Ayúdame a sacar a la niña, Genaro!" En el cuarto no había más que polvo, otra cosa que mi llanto y un boquerón azul encima del derrumbe. Después de un rato, un cuerpo cansado, una voz vencida se tendieron a mi lado a llorar por su hija. Era mi madre. Desde entonces no veo a mi taita. De eso hace mucho tiempo. Ahora ya estoy aliviado de las piernas. Ya puedo moverlas, caminar arrastrándome. Cuando le pasó la rabia, mi mamá decía que no le importaba el marido, pero su hija, su casa. Y se echaba a llorar horas de horas, sin parar. Ahora ya no. Callada está, todo el tiempo. Quiriendo encender el primus que no prende por el viento. Con cartones le ha hecho un corralito. En una olla chancada para recogiendo agua de la acequia. Pero el viento de la calle es muy fuerte. Se lleva los cartones. Y cuando no es el viento es la lluvia que no la deja encender la candela. No ha de haber tampoco querosene. ¿De dónde va a haber? Ni fósforos. Pero ella dale a hacer fuego sacándoles chispas a las piedras. De noche es peor. Cuando las calles se quedan vacías, entonces ya nada logra atajar el viento. Arranca las

flores de los jardines para que sus dueños digan que somos nosotros, que lo hacemos de perversos. Pero nosotros ¿para qué?, las flores no se comen. Es el viento. Yo lo he visto arrastrando papeles, tierras, y algunas noches hasta a las ratas que salen de la acequia a buscar comida. Yo me tiendo entonces de barriga y enredo mis piernas entumecidas en las raíces para que no me arrastre. Y así me duermo. El silbido del aire me adormece. Y el frío. Siento que mi mamá da vueltas toda la noche alrededor de sus trastos sin dormir un instante. Cuidándolos todo el tiempo. Yo la cuido a ella. Día y noche la cuido. Me da pena. Y miedo. A veces cuando el viento es muy fuerte, como ahora, le ayudo a acarrear sus trastos hasta la vereda. No los quiere perder. Ella dice, dijo que los iba a necesitar en su nueva casa. Yo le he dicho que no se apene. Que cuando crezca y trabaje le voy a comprar de todo. Todo lo que ha perdido y mucho más. Lo que más cuida son sus ollas que en un descuido el viento se lleva rodando calle abajo. Pero ha arrancado tiras de su ropa, ha hecho una sarta de cosas amarrándolas unas con otras y amarrándose una punta a la cintura para que no se las lleve el viento. La muñeca de trapo de la Gregoria, no. Entre sus brazos la tiene nomás, apretada contra su pecho. Cuando tiene

que ocuparse se va arrastrando sus cosas hasta la acequia. A la muñeca le canta. Le canta bajito. Yo la he oído. O si no, la baña en la acequia. Le escarmena su pelo de pabito.

La gente nos tiene asco. Cólera nos tiene. Nos achaca las flores que el viento arranca de sus jardines, la basura que desparrama de sus latas. Pero no se acercan ya. A pedradas mi mama los ahuyenta. Yo no peleo con la gente. Ella sí. Yo no. Yo estiro nomás la mano y aveces me dan algo. De eso vivimos. Pero hay días que no me dan nada. Quieren mas bien correr. Nos gritan. Se burlan. Seguro estoy feo, mugriento como mi mama. Su cara negra se le ha puesto con el sucio y sus pelos como lana apelmazada. Mis pies, mis manos si los veo, mi pecho, mis rodillas; pero mi cara no. Y están negros. No me veo la cara. Quisiera, verla, conocerme. ¿Cómo seré? Mi mama decía, decía que me parezco a mi taita. "Sabes reir igualito que él", eso decía. Ahora ya no habla para nada y yo no recuerdo haber reído hace mucho tiempo. Ella quiere irse nomás pero yo no la dejo. Le grito. O me prendo de sus trapos. Entoces se queda. Me mira un rato. Suelta otra vez sus cachivaches y se sienta a comerse los piojos. Yo la dejo. No le digo nada. La dejo para que esté ocupada en algo. Para que no esté cantando a gritos, bailando, ni puteando a la gente que pasa mirándonos. Quiere irse porque está cansada. Cansada de mirar todo el día las ruinas de su casa, de llamar a gritos a su hija. Cansada de las preguntas de la gente: "¿Quiénes son ustedes?" Desde el suelo yo les miro las cartas pero ninguno es mi taita. "¿Qué hacen en la vía pública? ¿Qué les ha pasado?" Entonces les pregunto por él. Si lo han visto. Es así y así, les digo. Les doy sus señas. Como es su cara, su genio. No me contestan. Seguro no quieren decirme que lo han visto borracho. Se callan. Tiran unas monedas al jarro y se van. A mi mama no le dan nada. No se le acercan. Le tienen miedo. Creerán que les va aventar las piedras que tiene en las manos. No se le puede acercar ni el mismo guardia. Hay días que hasta a los carros los agarra a pedradas. Por eso nadie se le acerca. A veces ni yo mismo. Me desconoce. Me tira piedras. Me confunde seguro con los hombres de la basura que se quieren cargar sus cosas. Un día de una pedrada me partió la cabeza. Pero yo tuve la culpa por no gritar su nombre. Debí gritarlo, bien fuerte, para que no crea que soy un extraño. Un rato me salió sangre. Después ya no. Se secó la sangre y por eso mi pelo se ha puesto duro y tieso. Pero en la noche las ratas abrieron la herida y estuvieron chupándose mi sangre. Cuando me despertó el dolor, un pocito se había formado en el piso. Yo me chupé también la sangre para que no se pierda. Esa noche maté tres juntas. Habían venido varias; con el olor de la

sangre se habían puesto bravas. Las maté y las dejé a un lado para enterrarlas de día, porque me sentía muy débil, sin nadita de fuerza. Pero desaparecieron. Al otro día ví a mi mama con un collar que se había hecho amarrando los rabos. Pero los cuerpos no aparecieron. Los busqué para enterrarlos. No sé qué haría con ellos. Ella no sabe dar razón.

Las ratas no padecen por comida. Todo comen. Pero siempre están hambrientas. Las he visto pelearse por la basura, los gatos y perros que trae la acequia. Buscan en todas partes. Algunas noches hallan los panes que yo guardo. Amanecen retaceados. Pero siempre quedan algunos, los más duros, como piedras. Aveces se atreven conmigo. Cuando estoy dormido clavan sus dientes en mis dedos. Pero no me asustan. Las pesco del rabo, aunque muerdan y chillen y les arranco la cabeza. Pero después siento pena. Cuando hay luna las llevo a enterrar a la basura. Cuando no hay, se me olvidan y están dos, tres días en mi bolsillo. Sólo cuando ya apestan mucho me acuerdo de ellas. Pero entonces ya no las entierro. Las boto nomás a los jardines de las casas, a ver si se las tragan los perros y se mueren toditos. Pero no les pasa nada. Odio a los perros. Día y noche nos ladran, como si fuéramos diablos. Sus dueños los sueltan para que nos asusten, nos corran, nos ahuyenten con sus mordiscos. Pero yo he decidido no moverme de aquí. Si no, ¿dónde va a buscar mi taita cuando venga por nosotros? se nos vienen encima con sus ladridos, sus colmillos y sus babas, golpeando con sus uñas las piedras. Mi mama comienza a gritar, a jalarle los pelos. Yo me agacho al suelo, como si agarrara piedra y ellos se paran. Se acobardan. Ya no avanzan. Son bien grandes y gordos los perros. Están bien comidos. Y sus voces son gruesas. Pero no les tengo miedo. Yo no le tengo miedo a nada. Estoy sacándole filo a un zuncho para defenderme de ellos. Pero ya va a acabarse todo esto. Mi padre ya va a llegar. Eso le digo a mi mama, una y otra vez, sin que me entienda. Ella me mira, como mirando lejos. Va a venir a llevarnos a una casa que seguro ha conseguido. Habrá estado buscando, buscando; por eso se ha demorado. A buscarla se fue, no dijo nada pero ¿a qué pudo haberse ido? Rápido se fue, sin contestar el llamado de mi mama. Y ya va a regresar. Por eso me cambio de esquina todas las noches, para espiarlo. Para distinguirlo de lejos, cuando se aparezca. Para correr a darle el encuentro. Va a traer comida. Y la boquilla para el primus. Y fósforos. Frazadas. Todo va a traer mi taita cuando llegue. ¡Verdad! Y ya no voy a sufrir hambre ni frío. Pero esta noche me duelen los huesos. Me duele el pecho, por la tos. Y los ojos de mi mama están mirándome, relumbrando como brasas en la oscuridad.

PABLO GUEVARA

"CUANDO LA AVESTRUZ, EL HUMO DEL CIGARRO O EL HUMO DEL FUSIL Y EL CONOCIMIENTO DEL HOMBRE SON UNO"

I: LEVANTANDO LA CABEZA POR ENCIMA DEL HOMBRO VI LA TIERRA

*Levantando la cabeza por encima del hombro vi la tierra.
Supe que era una hiena redonda como una cacerola, y en ella el hombre
rondando hace años por mis zonas. Supe también que más allá
de mis locas carreras me había reservado
el desprestigiado papel de no ser un ave agorera, en cambio
un pajarraco cobarde que no anuncia nada sino el miedo,
un ser que apenas si puede vencerse a si mismo para poder sobrevivir,
pobre valentía, pero valentía al fin.
Entonces,
no puede desear que del horizonte llegaran también sus gruñidos
pero éste impaciente
—cuya sombra moviente es la más bella escultura al Ser que conozco—
inmodesto e indiscreto como siempre ya estaba por allí
dando vueltas y vueltas en los giros solares
y yo, Avestruz
hice lo que la naturaleza me dijo que hiciera:
luchar a patadas con la Sombra hasta la extenuación
—la avestruz tiene una patada mortal, parte un ternero en tres,
pero tiene una debilidad, no puede nada contra todo lo que está horizon-
(tal—
y mi sagaz enemigo —cómo lo sabría— se había adherido
indestructiblemente a la tierra, acurrucado en el suelo
en postura fetal como un bebé avestruz
mi pata engarrada fue impotente
para destrozarle.*

II: Y MI PATA ENGARRADA FUE IMPOTENTE PARA DESTROZARLE

*En el suelo no era más la Sombra que había admirado,
nos caía el sol a los dos por igual, y sentí semejanza.
Me enternecí, tuve curiosidad: dos errores...
Yo no quería acercarme, sólo quería... no sé bien qué quería...
pero en esos momentos no llegué a precisar
si se puso a fumar —en mi desesperación—
o fue una agresión o un disparo impensando...
Sólo sé que he sentido para siempre el Gran Dolor Desconocido,
el Dolor del Hombre,
y he dado voces —sí, voces yo— y he gritado —sí, gritos yo— por esta fero-
(ciudad
mayor que patadas de avestruz sobre el corazón.
Y he llorado diciéndome que no quiero ser más un papá-avestruz
ni quiero ser más ave corredora que tiembla hasta el fin de sus días,
quizá si el mono parlante y cantor que ahora contemplo
me podrá salvar, pues no sé si ha sido otra operación
de los hombres esta herida en mi cráneo,
esta herida de plomo el Hundimiento
que es mi Salvación*

NO LO SE.

"APIS BLANCO, CIVA ROJO Y EUROPA CON LOS YANKEES ENCIMA"

PROPOSICION PRIMERA

*Debo conservarme tranquilo, debo conservarme tranquilo
debo sentir la enfermedad si estoy enfermo
y si estoy sano mi salud
quiero ver correr nitidamente las vicuñas de la vida
si alguna se quebrara la pata yo quiero estar allí para ayudar
pero no como aquéllas que ví en los Andes despavoridas
por decenas en las Pampas de Negromayo
quebradas por el peso de los hielos.
Según Künkel, célebre caracterologista y confidente,
los hombres y mujeres se clasifican por su ego en:
astros o estrellas, nerones o césares, enredaderas o hiedras
y en ostras,
nos dice también que sobre el Yo y el Nosotros Original se construye
un sentimiento, una conciencia, un estadio superior mayor que
sus partes y su suma:*

**EN ESTE SIGLO DE GRUPOS EL NOSOTROS MADURO
O EL GRUPO DE TRABAJO EN EL NOSOTROS SOCIAL**

*(el paso del Ego-Sirviente al Ego-Creador
sólo así se conquista la Libertad
sólo así puede permanecer).*

PROPOSICION SEGUNDA

*En Occidente hay 2 hombres furiosos que escarban y se miran
el hombre contemplativo y el hombre calculador
desde hace milenios la supremacía es
de los hombres que calculan y administran sobre los hombres que sueñan y
(contemplan*

(lejos aún la triada de vivir

1 año de acción x 1 año de estudios x 1 año de meditación).

*Las Guerras de la Burguesía nos llevan a vivir devorados
por el Tiempo y la Necesidad*

sitiados por la Esclavitud de la Necesidad

*son espacios cerrados donde se repite cotidianamente sobre las paredes
las mismas escenas de hace 18,000 años:*

*del Amante, el Dictador, la Terrible Soledad Humana y el Traidor
en los paisajes grandiosos de la Exterminación y el Terror
de los Grupos acechando el Castigo y la Voz*

un mismo film discurre cada noche y a horas parecidas

*y es en la misma evocación cada mañana pero ya sin la Magia
al pasar el Jefe es saludado obsequiosamente
es Exorcizado*

*y sólo queda el Sábado Sexual como suprema forma de olvidarse de sí
(y de él).*

pues una mujer siempre estará ahí por eso de

*"Che arbolito, qué clase de árbol sos vos
que ni un perro te orina"*

en la lengua canalla de los compadritos

o por aquello de

*si una mujer orina su miel al fondo de la casa...
como lo quería el poeta del Tango del Viudo,
todo estará bien.*

LO QUE QUERIAMOS DEMOSTRAR (l. q. q. d.)

Apreciar debidamente las cosas y admirar

LA VIDA DE LOS HOMBRES

LA VIDA

*es lo que se nos niega diariamente en el Campo y en la Ciudad
en la Ciudad que ha invadido los Campos*

en los infantilismos de las ciudades (léase egocentrismos)

el Ojo Ciego Inventa el ojo Del Ciego inventa

confunde los objetos los momentos los recuerdos

y los Deseos sufren deterioro...

Así cada día que voy a trabajar

*la conspiración de los que otean al aire mi cansancio
avanzará unos pasos*

hoy valgo más que mañana y mañana menos que ayer

pues la Gran Guerra sigue siendo las Guerras de la Burguesía

en la Sociedad de la Competición

el Ego-centrismo contra el Nosi-centrismo

y no conozco otra cosa desde que he nacido que

LAS GUERRAS

DE LA

BURGUESIA.

**ESTO SUCEDE EN LA CIUDAD DE LOS ESTUDIOS SUPERIORES:
DIOGENES, PERO UN AUTO LO EMBISTE**

al profesor Juan Antonio Robles

Una ciudad que ilusiona es sin embargo Lima

la Villa de los Estudios

LA CIUDAD CAPITAL

(a quién no ha ilusionado alguna vez estudiar en la Capital)

cuando se es joven el Tiempo no parece que se escurre

el saber parece tener tiempo, se camina más de lo debido

hasta la vida que en realidad es muy breve,

parece tener tiempo y busca espacio...

De repente

uno llega a los 35 años
con Siete Oficios y Catorce Necesidades
casi sin sentirlo son los viejos paisajes
sin ilusiones vacacionales sin recodos ni juegos solitarios
y entramos a un Hospicio para Ciegos o Viejos Tarados o a un
(Sanatorio.

donde todo el mundo sirve diligentemente al Orden Burgués
— ahí estarán unos por haberlo servido, ahí llegarán otros para seguirlo
(sirviendo —

Alguien tratará de unir todo lo desgarrado
en la Placenta Social para futuras obras
y dar el paso inaprehensible
de la Bestia a lo Humano.
V.G. el Mestizo Robles, el Psicólogo
con su linternita de emolientero a las 3 de la mañana
tratando de servir algo caliente y reconfortante a los Condenados, y luego
en medio del Frío reanudaba el camino, el penoso aprendizaje de Ciegos.

II

Ah, una ciudad
que mata a sus animales superiores e inferiores,
una organización, una sensibilidad organizada, unas costumbres
que corroen organizadamente, una Ciudad, digo
que no permite tejer un manto Paracas o una cusma Chimú
y que no pareciera impedir el sufrimiento a los hombre nuevos
que se elevan sobre los antiguos que vivieron aquí hace 9,000 años
(recolectores de mariscos, raíces, frutas y semillas,
no conocían la Agricultura, sólo la conocieron después de 3,000 años
porca miseria 3,000 años
y sólo comían tomates silvestres, semillas de aliso,
raíces de junco, y luego vinieron los "agricultores del pallar",
en esos tiempos la costa ya estaba densamente poblada
y se levantaron las primeras arquitecturas tectónicas
y se estilaba en el hombre la camisa de fibra de cactus
y canastillas de tallos de retama en la mujer
y lagartos de junco como juguetes para los niños,
fue en el Periodo II o Periodo de las Cabezas Largas,
y en él se descubrió también una choza intacta
y el bastón de la abuela...)

III

Ah, pero volvamos Lector a Nuestra Anima,
a nuestro hijito de Hécate que vivió todos los peligros de los campos
socio-culturales y las devastaciones del capitalismo económico
entre los riesgos de las tipificaciones
y los célebres acuñamientos
de prestigios
personales y apoteósicos
sufría en Lima
las angustias del conocimiento nuevo
y los horrores del conocimiento ido
y las perversiones de los conocimientos y conocimientos en demolición
del Criollo y el Mestizo,
los Amos del Tercer Mundo vs los Campesinos del Tercer Mundo.
La máquina saltó, caminitos soleados de Chosica,
dando una respuesta sin respuesta (que no fue dramática
ni creadora ni adecuada ni original, como diría Moreno el sociometrista)
sino un simple reflejo omnipresente un simple reflejo omnisciente
una "cosa de la época" o "la ausencia de toda respuesta"
así se dice LA EPOCA...
Y volvió a la oscuridad, a la más grande, a la totalidad
al Eclipse Asirio o al Terciario Bestial
el 25-11-68 a la 1.23 de la tarde.

ENRIQUE LIHN

EPOCA DEL SARCASMO

A Thiago de Mello

Epoca del sarcasmo

*de los héroes que prefieren el anonimato al lirismo
Tiempo en que Latinoamérica da lástima y horror.
La tragedia —vencidos sus viejos mecanismos—
prescinde por completo de las funciones de gala,
es, lisa y llanamente, una máquina de moler
carne de insurrecciones armadas, made in U.S.A.
Un excedente de la muerte industrial,
y "la célebre mutilada" en el papel de Hamlet
nada tiene que hacer en este gran escenario
donde el infierno se llena de radares electrónicos.*

Epoca de cacerías y de carnicerías

*Los caballeros vagamente ingleses
miramos a la muerte con el rabillo del ojo
Nuestros amigos del trópico regresan a la selva
sin detenerse o casi ante la inmolación general.
Cómo quisiéramos cambiar este disco
el acento intrincado con que nos dicen adiós,
la rueda de la historia erizada de cuchillos,
Sí!, entre "los bueyes que pastan en las praderas chilenas"
yo detesto, como ellos, la pintura medieval:
estos apocalipsis que se nos vienen encima
con todos sus jinetes condecorados en Washington
Pero los muertos ya no descansan en paz,
y en el claustro se aprenden sólo oficios indignos.*

*Epoca en que la poesía o se escribe con sangre
o pasa al polvo antes de convertirse en él
En las estanterías los libros están crudos,
ni los ratones quieren roernos el pellejo
se alimentan más bien de los campos de batalla.
Los Olímpicos pasaron estrictamente de moda:
o se escribe con sangre o se escribe con polvo;
pero nadie quiere escuchar un trozo de bravura,
el puro virtuosismo de un Júpiter Tonante
que, luego de quitarse la faja de batalla,
se siente, entre otras vacas sagradas, al Banquete.
Tiempo en que los hipódromos permanecen cerrados,
de mitos eficaces no de estatuaria griega,
del trueque contra el dólar del robo y la limosna,
y de un nuevo rigor en el oficio literario.*

*Ni la Alquimia del Verbo ni el Periodismo Objetivo
Ni la teología ni los manuales de marxismo
Ni las cartas del Tarot ni el sicoanálisis clásico
Ni la misa solemne ni los mensajes al congreso*

Las ciencias del espíritu
los poemas de amor la manipulación estadística
todo eso suena a hueco por igual,
y la campana misma que toca a rebato,
el clarín de batalla podría confundirnos.
Donde menos se piensa salta una nota falsa.

Tiempo de ver y de tocar a la verdad con las manos
como se acude a los primeros auxilios
La agonía es geneal y por causas precisas.
Pasó la edad de consultar al oráculo
o de escuchar en religioso silencio
al filósofo alemán de paso en Buenos Aires
a la dama francesa ducha en ruinas aztecas
o al Círculo de Amigos de la India.
Un saber que se ajuste como el tigre a su presa
al mal o somos pasto de la palabrería,
restos de España hundidos en el Siglo de Oro,
criollos, indios tristes, seres de otro planeta.
Tiempos de inteligentes operaciones de urgencia
en que paciente y médico son de la misma sangre
y una mano que tiemble es criminal.

Nuestras heridas pozos petrolíferos
Nuestros tumores empresas norteamericanas
nuestras drogas: el miedo y los empréstitos
Nuestros héroes anticuerpos asesinados a mansalva
Nuestras esperanzas estos dolores de la muerte o del parto
Nuestra madre esta tierra preñada de dolores
desgarrada por el gangster y su sadismo metódico
y por quienes entre sus hijos sucumbieron
a la perversidad en los caminos del Norte
o simplemente a nada en la Tierra de Nadie.

Epoca de agarrar a la Bestia por las astas
o de morir clavados en la sombra de un cuerno
Los ironistas no estamos completamente demás
faroles chinos, música de cámara
todo esto debe entrar también en la masacre
o sobrevivir al minotauro de hierro
que afila sus pezuñas en la manpostería
y recuerda en Picasso a todos los Guernicas
Tiempo de Auschwitz que le humea en el hocico
ojos iluminados por el napalm interior
y por el napalm exterior con que babosea a Vietnam,
lengua surgida de todos los infiernos:
Imperialismo Norteamericano.

IMAGEN DE UN OPORTUNISTA

El neurótico
trata de no escribir para sí mismo
lucha a brazo partido con la primera persona
Trata de no cruzarse con su doble en la calle de martil ni de
conmoverse hasta la soledad en el parque
de entretenciones,
ni de incurrir otra vez
en el juego de las semejanzas en los paraísos artificiales
Trata de escapar a los compromisos que lo retienen en la luna
Aunque sea a traición,
de inscribirse en lo real con el compás y la escuadra
como si se tratara de reparar una deserción militar.

Oveja extraviada que te integras por tí misma al rebaño
no esperes que te espere nadie con impaciencia
ni con banda de música los proletarios del mundo
por toda ceremonia asistirás a un acto histórico
entre otros cientos de conversos ovejas encontradas que como tú
prefieren la esquila total a la generalización
de la duda

Se te invita a deponer el vellón sobrante y la discusión bizantina,
tus mortales hábitos pequeño burgueses como el hilar más fino que
tus mortales hábitos pequeño burgueses como el de hilar más fino
Tú debes responder a esta invitación con humildad
"esa modesta flor que os es tan querida"...
y el orgullo de ser otro entre otros.

Por su neurosis él cree estar preparado para lo peor
y se siente culpable del estado del mundo.
Cambiar la vida —reza— con los ojos en blanco
detrás de sus anteojos cromáticos que son el último refugio de su
miopía y su acuidad y por los cuales, con esos
marcos gruesos inspiraría en los lugares cerrados
una repugancia instintiva
entre la masa como si fuera Jean Paul Sartre y eso
o un presumible agente de seguridad mientras se pega a ella retro-
cediendo en lo oscuro
y no es más que un cangrejo desorbitado entre las rocas,
un pequeño agente de auto seguridad cuya indefensión toma carac-
teres violentos
a medida que baja la marea,
los colores crepusculares de un sueño de grandeza,
las formas encendidas de un Apocalipsis,
la pringosidad de esos cojines en que imprimieron el culo los re-
presentantes de la Santa Inquisición.

Habrás sufrido en tu infancia de escalofríos perdurables
habrás entrado en todo esto con el pié cambiado
dispuesto, ahora sí, a que no te prohibieran el seno familiar ni
los juegos de la crueldad y de la autoridad
Sientes que una voz dulce te atrae hacia lo hondo, y de la que
debes emerger, noche a noche, atravesando todo
el jardín transformada en un acuario
Sabes que las mujeres han dejado de ser drogas
Que el alcohol, por ejemplo, es cosa de adolescentes
No ignoras los placeres verdaderamente peligrosos: desconcertar,
hacerse odioso y al mismo tiempo indispensable,
sustituir la amistad —cosa de adolescentes— por la autosuficiencia
aparente o real
otro vicio solitario,
y estás dispuesto a figurar a cualquier precio en la Historia.

UNA NOTA ESTRIDENTE

La primavera se esfuerza por reiterar sus encantos como si nada hubiera
sucedido
desde la última vez que los inventariste
en el lenguaje de la juventud, retoñado de arcaísmos, cuando la poesía
era aun, en la vieja casa del idioma, una maestra de escuela.
Y no hay cómo expulsar a los gorriones
de las ruinas del templo en que el sueño enjaulado,
león de circo pobre que atormentan las moscas
se da vueltas y vueltas rumiándose a sí mismo:
extranjero en los suburbios de Nápoles, arrojado allí por una ola de equívocos.

*A esos cantos miserables debieras adaptar
estas palabras en que oscila tu historia
entre el silencio justo o el abundar en ellas
al modo de los pájaros: una nota estridente,
una sola: estoy vivo.*

BOSQUE

*El poema no escrito que se ríe del verbo
paraliza mi mano sobre el papel en blanco
La cabeza es un bosque, otra vez, y la mano, un insecto con el que juega la
perversidad
y de la lengua escapan las palabras que la acosan
como de un pobre diablo sus sueños de grandeza.
Semejante oscuridad bien podría anunciar el nacimiento de un poema feliz que
ojalá fuera éste.
Ojalá, ojalá. Quiero volver al bosque,
mis palabras me llenan: voces que debo interpretar: un canto como de hojas,
anterior al lenguaje,
la esperanza, a través de los árboles, de encontrar en la perla del bosque
la "luz no usada" que lo ilumine todo en el espacio de un instante de siempre,
y, olvidando el lenguaje que repta, abrir el corazón al canto que lo colma.
El corazón: la boca del poema imposible
tan parecido a la felicidad.*

MIRKO LAUER

UNA SESION DE BIBLIA POR LOS ALREDEDORES

*La primera piedra
rodó hasta el ojo de Pedro,
& la roca del juglar
en el ojo del Sr.
El ciclope salió a pasear
en el atardecer.*

RECONSTRUCCION GEOGRAFICA DEL HADES

*Frontera norte.
Bárbaras aves canoras
transportan al sur su vieja sombra.
Uno se permite
contemplar los edificios con indiferencia.
Esto dicho en ocasión de mi retorno
al aposento de la llave N° 808
donde aguardan
The Ortiz Sisters & los Hermanos Chiriboga
que apenas abiertas las mamparas*

*cantan con sabroso acento inglés.
Sigo avanzando.
Más adelante bailo el twist
& me abrazan unos demonios del 63,
& me siento la flor de Lipoli.*

EXPORTING MEXICALI

*De 100 mts. arriba
la frontera se pierde & el desierto
rebasa sus linderos.
Un neón verde bulle sobre cada coco
& hay hoteles con escupideras,
barandas de madera & puchos 4.
Los Hermanos Chiriboga cantan en la Isla de Taboga
aceitando una luna de miel.
Pero desde los últimos días de Maximiliano & 1910
todo es lanzas dobladas por aquí.
De tiempo en tiempo la cosa dulce se propaga
por todo el continente.
Por la banda arenosa de Sonora
apenas el rumor de una marimba
avanza de perfil.
Si alguien grita en la noche,
bendita sea su inocencia.*

TIPOGRAFIA ARCAICA

*P. 163: "Las hojas
como una llama
invierno & viento levantan
de las alas
como páginas de un libro perenne".*

*P. 24: "Las páginas
como una tromba
silencio & mirada levantan
de las alas
como mejillas de una flor perenne".*

P. 8:

PRIMERA GENERACION

*Irrigas con tu arteria los campos de tomate.
Bufa un viento lentísimo.
La flora costeña es un negocio
sencillamente hirsuto;
mira a través de él & ve a los tuyos
flotando sobre sábanas eléctricas
en un mar del kilómetro 75.*

Las nuevas escrituras en América latina / Francisco Urondo

"El futuro ha pasado el tiempo nace de alguna eternidad que se deshíela", asegura el poeta mexicano José Emilio Pacheco —1932— en su poema "Ile Saint-Louis" de su libro —justamente— *No me preguntes como pasa el tiempo* que obtuvo el Premio Nacional de Poesía en el año 1969. En el poema se habla de un balcón abierto sobre la pequeña isla mundana; un poema romántico se diría. Más precisamente se refiere al Point de la Tournelle donde "una muchacha se detiene y mira": ¿es el nuevo tiempo el que observa esta muchacha innominable? Tal vez, porque hay un nuevo tiempo en las calles de París que respira, sin mencionar, José Emilio Pacheco; un nuevo tiempo en el mundo originado en lugares y fechas diversas, por acontecimientos de índole variada, un nuevo tiempo mental y afectivo, un tiempo que ganar, más que un tiempo a perder. Un tiempo de saltos políticos, de consecuentes sorpresas literarias; de novedad en los productos y las elaboraciones de las culturas. Ya nadie acumula para el pasado, porque el futuro ha muerto —"el futuro ha pasado"—, según asegura, como un nuevo Zaratustra, José Emilio Pacheco, anunciando las mutaciones de su tiempo.

Este poeta mexicano es uno de los tantos responsables de la nueva escritura, la nueva poesía de América Latina. ¿En qué consiste este testimonio, en qué se diferencia si se lo refiere a una producción poética anterior en el continente o en el idioma? Por ahora se advierten señales infusas, peculiaridades impalpables o apenas perceptibles, todavía. Empeñados en la redacción de estos textos, un grupo de hombres —adelantados— se ha puesto a la tarea, sin acuerdos previos, a lo mejor sin admitir que entre ellos existan semejanzas, desconociéndolas sinceramente, o restándoles importancia, apostando más que a un resultado probable, al ejercicio del trabajo: "Nombres distintos del amor, palabras que destruyen el idioma que forman/ como una lengua en todas partes extranjera", dice el poeta chileno Enrique Lihn —1929— en su poema "Sólo historias como éstas" del libro *Poesía de paso* que, precisamente, Pacheco prologa: "El nuestro ha de ser un periodo (crítico) de exá-

men y aprovechamiento de la herencia poética nacional y continental incorporada a nuevas situaciones y otras necesidades"; y de aquí arrancan las dificultades de una caracterización simple o inmediata. Porque se trata en suma de rescatar aquí también una identidad perdida, a lo mejor no configurada suficientemente: la consecuencia extrema de toda colonización —p a s a m o s por ese trance— es justamente la pérdida de identidad, como recuerda el poeta haitiano René Depestre —1926— parafraseando a Frantz Fanon. Sin embargo esta situación pareciera tender a modificarse en algunos planos; los europeos al menos y, especialmente, los franceses, han descubierto últimamente una literatura latinoamericana. En un principio fue el "boom", nombre con el que groseramente trata de denominarse a un grupo de escritores que han alcanzado éxito y notoriedad no sólo en sus respectivos países, sino también en países desarrollados, es decir con culturas en apogeo; la recepción

de esta producción es justa ya que ese grupo de escritores han ventilado ciertamente las enrarecidas habitaciones de la literatura continental y de sus lenguas. Lo integran —es sabido— Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar; dos españoles —para algo son considerados por los peruanos "los cholos de Europa"— suelen acompañar estos nombres: Jorge Semprún y Juan Goytisolo, siendo omitido Luis Martín Santos. Pese a sus méritos, algunos críticos como Rafael Giradot —"La Nación" 28 de junio de 1970— se muestra alarmado por la desintelectualización irracional que habrían operado estos escritores; añora a Mallea y, en sus saudades, identifica —o confunde— "hechos desnudos", es decir acción —es decir una poética—, con trivialidad. Postula como "seria" —en el sentido de respetable—, una literatura reflexiva —¿conjetural?— y ve en esa desintelectualización los fantasmas de la alienación: la lógica cartesiana sigue haciendo estragos, no solamente en franceses, sino también en

afrancesados; porque si existe un interés básico en esta nueva narrativa, es su ruptura con el discurso lógico, su acercamiento al discurso poético, al lenguaje no discursivo.

Para rastrear los antecedentes de esta escritura de ficción, no solamente habrá que ir hacia la gran producción literaria de occidente —especialmente de habla inglesa— sino a la poesía que, en la misma América Latina, se ha venido produciendo. Los nombres de Macedonio Fernández, Oliverio Girondo, Pablo de Rokha, son sustanciales para entender muchas voluntades de creación y estilos que han entrado en auge en los últimos tiempos; habría que estudiar movimientos poéticos como el "modernismo" brasileño —que nada tiene que ver con el "modernismo" (esa suerte de simbolismo tropical) del gran Rubén Darío— que ha simentado preocupaciones verbales que hoy se ven por fortuna actualizadas. Pero, no solamente en la poesía están los antecedentes de la nueva narrativa, sino en las novelas de J.

Carlos Onetti y Adolfo Bioy Casares; o Juan Rulfo, para saltar del Río de la Plata al otro extremo del continente.

Y hay otros nombres omitidos por los observadores europeos y también latinoamericanos, como el de don Manuel Rojas o de Augusto Roa Bastos; se musitan nuevos títulos o autores como el chileno Carlos Droguett y se ignora casi totalmente a narradores argentinos como Haroldo Conti, Daniel Moyano, Rodolfo Walsh. Por ventura Alejo Carpentier es considerado un clásico y por las aguas libres, extraterritoriales, navega sin dificultad la preciada carga literaria de Jorge Luis Borges. Hay algunos llamados de atención: Cortázar habla de Lezama Lima, Vargas Llosa de su compatriota José María Arguedas, pero sigue habiendo muchas injusticias y pareciera que, a veces, los críticos suponen que los grandes libros que conocen, han surgido aisladamente, casi por generación espontánea.

No es así, y la cosa es para enojarse un poco y pensar con fastidio que estos europeos, primero nos colonizaron, después nos ignoraron, y ahora han caído en un suerte de trance devocional que no

les permite muchas veces ver más allá de las páginas —seguramente hermosas— del libro que tienen entre manos. Y lo tenemos merecido por la reverencialidad que con ellos padecemos durante tiempo; ese sometimiento, ese epigonismo que ellos también conocen porque a su vez lo tuvieron para con lo griegos y que alcanzara los cielos de la caricatura con el "helenismo" de Isidora Duncan quien, como buena "twenty" norteamericana, era casi francesa. "No hay destino fácil —señala el poeta ecuatoriano (1926) Jorge Enrique Adoum— porque el destino son los demás".

*Comprendo que esperases de mí que yo te hablara del
(tamtam de mi sangre,
De la gran selva lustrosa donde cruza chillando el
(loro,*

*De la centella caída frente a mis ojos,
De Obatalá blanca como la nieve en mitad del fuego
(Con las memorias que ciertamente tengo de azas
(vaches en la camisa y despojos a los doce años
Que yo podría aportarte con un pedazo de sol en
(una mano*

*Y en la otra la maraca que sólo el amanecer le-
(choso logra amainar.
Pero cómo quieres que te escriba con el aire
(acondicionado que no marcha bien
En este piso de hotel, este tremendo día de vera-
(no,*

*Y a los pies La Habana brillando
Como un collar, llena de autos ruidosos y polvo-
(rientos
Con docenas de restaurantes y cabarets y ninguna
(palmera a la vista?*

Es cierto lo que dice en este poema, "Desde el Vedado un cubano le escribe a un amigo decididamente europeo", Roberto Fernández Retamar -1930-; también es cierto que no sólo las grandes ciudades sino los altos cerros, la orilla de sus grandes ríos; el trópico o el Río de la Plata. Cordilleras y océanos han encuadrado, localizado problemas. Ahí se han hundido civilizaciones enteras; han llegado invasiones y catástrofes de la naturaleza. Existe, en suma, un pasado disperso y una memoria común que puede ir encontrando sus nombres en la medida que va siendo avistada esta constelación de realidades, podrá volcarse también de la manera más diversa, en las escrituras, en la narrativa y en la poesía hecha por hombres que experimentaron por todo esto, aquel famoso asunto de "tener algo que decir", que, como se sabe, quiere decir, "tener algo que conocer". Lo vienen haciendo con todos los resabios y las inseguridades de los debutantes, teniendo presente que, si bien los europeos no nos conocen como aquí se les conoce a ellos —sin que esto, muchas veces, se justifique demasiado— primero no tiene mayor

importancia y segundo es más grave que éste mismo fenómeno se produzca entre nosotros, que entre nosotros tampoco nos conozcamos demasiado. Que recién nos vayamos dando cuenta, descubriéndonos los unos a los otros, sacando pecho, perdiendo timidez, ganando seguridad —ya Huidobro habló de igual a igual con sus colegas ultramarinos, devolviéndonos un poco de dignidad— y, básicamente, buscando nuestras facciones, un rostro, una identidad.

La búsqueda de la identidad que llega después de la colonización de los pueblos y de las gentes: "Recibe a esta muchacha conocida en toda la tierra con el nombre de Marilyn Monroe, aunque ese no era su verdadero nombre", dice el poeta —también sacerdote— nicaraguense Ernesto Cardenal —1925— en su *Oración por Marilyn Monroe*. "Nos dijeron: / Esta es la belleza / para que no pudiéramos / verla con nuestros ojos / ni hacerla con nuestro / propio esfuerzo": del poema "La Simiente" del libro *Haber vivido* cubano Luis Suardiaz —1936—; un compatriota suyo, Fayad Jamis —1930— también menciona el problema en "Vagabundo del alba": "París empieza a despertar ya no soy un Robinson / más bien un extranjero, más bien un fantasma".

El novelista venezolano Salvador Garmendia —1928— dice: "Yo pensé que los argentinos eran distintos" y quiere decir, indudablemente: "Yo pensé que los argentinos eran intratables". Su interlocutor, en cambio, un argentino, ni siquiera se puso a imaginar nada con respecto a los venezolanos: nos estamos conociendo. Y esto se ha visto facilitado por un hecho aparentemente lateral: es sabido que, por razones de índole política, Cuba fue bloqueada; las respuestas a ese bloqueo en el cam-

po cultural: abrir las puertas a intelectuales y artistas de todas partes del mundo, en especial de América Latina. Así los escritores comienzan a verse las caras, a tomar conciencia de que, por ejemplo, los libros publicados en un país, no llegan a otro. No se conocen, están encapsulados en sus respectivos medios, sufriendo también un bloqueo, pero sin que la medida fuera aplicada expresamente, o por razones tangibles.

Entonces comienzan a tomar contactos uruguayos y salvadoreños: "Mucho gusto Angel Rama", "Encantado Roque Dalton". "Me llamo Clarivel Alegria", "My name is Susan Sontag", o Margaret Randall. Eliseo Diego y Jack Gelber. Aimé Césaire y Nancy Morejón. El paraguayo Rubén Bareiro —1929— escucha las opiniones del poeta alemán Hans Magnus Enzensberger —1929— sobre la película argentina *La hora de los hornos* de Getino y Solanas. En esta turbulencia ("No regocijes tu ceremonia", dice el poeta venezolano Edmundo Aray —1936—) se mueve la nueva escritura que en poesía emprenden, entre otros, los poetas mencionados.

Un tono común los identifica, una sintaxis generalmente coloquial que se las arregla para no caer en el discurso lógico. En la argentina la frecuentan César Fernández Moreno —1919—, Noé Jitric —1926— y Edgar Bayley —1919— que le imprimió un criterio de síntesis. También el peruano Sebastián Salazar Bondy —1924/1965— aunque incorporándose tarde, con su último hermoso poema "Testamento ológrafo" ("Dejo mis dedos espectrales que recorrieron teclas, vientres, aguas, párpados de miel/ y por los que descendió la escritura/ como una virgen de alma deshinchada"), o el argentino Mario Trejo —1926— batiéndose como



Enrique Lihn

Casa de las Américas



Jesús Ruiz Durand

un cruzado distraído y atento por estos nuevos testimonios: "Ninguna ley tengo para ofrecer/ ninguna profecía/ salvo la muerte y las revoluciones victoriosas" ("Los campeones de la noche").

El humor ácido del peruano Carlos Germán Belli —1927— desarmando maníacamente sus mecanos verbales; o su compatriota Gonzalo Rose, llevando hasta el paroxismo su emotividad, explicarán algunos afanes de la nueva poesía que se escribe en América Latina. Pero la raíz visible se encontrará en Neruda o González Tuñón saturando el romanticismo hasta la derrota, o derrotándolo merced al rigor casi estoico con que lo trata Octavio Paz. Pero quien hace la síntesis en los albores, sin deponer la incandescencia de César Vallejo, es Carlos Drummond de Andrade —quien militara, precisamente, en el mencionado "modernismo" brasileño; con él las escuelas y las influencias reaparecen transfiguradas; su respiración es fluida, sin jadeos: su tiempo es suyo.

Se despejan, en consecuencia, las marañas verbales y emergen aquellas palabras que pueden servir para el entendimiento diario, sin ampulósidades; no hay un vocabulario "poético", esos prejuicios constitucionales, casi endémicos. El daño se advirtió con claridad en la Argentina, donde, además de abundar en las formas vocativas, los escritores que hablaban de "vos", escribían de "tu", dejando con esto una segregación agria, un sonido falso que es el precio con el que se paga la indecisión para apropiarse de un lenguaje, reconocer como propio un elenco amplio o reducido, prestigioso o humilde, de palabras. Y éste podría ser un rasgo de estos nuevos poetas que escriben como hablan, apelando a las mismas palabras en un caso y en otro. Parafraseando al poeta argentino Francisco Mada-

riaga —1927—, se ha de-
jado de llorar entre estos
hombres, los desacuerdos
con el lenguaje; la desco-
nexión entre sentimiento,
inteligencia, cultura y pa-
labra.

*Yo no canto la defensa de Stalingrado
ni la campaña de Egipto
ni el desembarco de Sicilia
ni la cruzada del Rhin del general Eisenhower:
Yo sólo canto la conquista de una muchacha.*
(“Imitación a Propercio”, Ernesto Cardenal)

*Y los que fuimos tristes sin saberlo, una vez, antes
(de toda historia: un pueblo dividido
—remotamente próximos— entre infancias distintas
Los que pagamos con la perplejidad nuestra fuerza-
(da permanencia.*
(“Bella Epoca”, Enrique Lihn)

*En la costa se afirma que los cangrejos
son animales hechizados
y seres incapaces de volverse
para mirar sus pasos.*
(“Discurso sobre los cangrejos”, José Emilio Pacheco)

*Los dualistas son gente muy curiosa:
Quieren hacer de aceite y de vinagre
un vino dulce y suave. De la mañana
y la noche un mediodía espectral.*
(“Cuadernos de clase”, Luis Suardíaz)

*Tal vez eras lo único que no debí
nombrar en mi destierro, el solo
rio donde no puedo entrar dos veces,
la prohibida paz, la esmeralda quemante.*
(“Pasillo”, Jorge Enrique Adoum)

*Desde la Torre de Vidrio veo las colinas blandas
(y oscuras como animales muertos.
El aire es negro, susceptible de pesarse y ser tro-
zado, y usted no podría creer que alguna vez
sobre este corazón ha estado el sol.*
(“En la universidad de Southampton”,
Antonio Cisneros)

*de una pobre mujer italiana por cierto
que practicaba métodos feroces del olvido
y no mató a sus padres y fue caritativa
y un día de septiembre orinó bajo un árbol
y era plena de gracia como santa maría*
(“Teoría sobre Daniela Roca”, Juan Gelman)

Apropiarse de un lengua-
je es quitarle terreno a
la despersonalización; es



Luis Varese

Ernesto Cardenal

Antonio Cisneros



Cormorán

José Emilio Pacheco



México en la cultura

haber comenzado a ver y a sentir por cuenta propia; se conforma una identidad. El primer paso debió ser desembarazarse de toda retórica ornamental exterior, convencional. Aprender también que, para hacer lirismo, era innecesario copiar a los grandes líricos, porque eso ya estaba hecho por ellos: emular a Eluard es menos inteligente que leerlo. Y no remitirse a sentimientos propios, un lirismo personal, es suicida en estos casos. Son pocos los temas básicos, pero se tornan infinitos en la medida que también son infinitas las versiones que cada hombre puede brindar de cada uno de ellos; de no ser así, sería imposible referirse al amor o a la muerte, por citar dos ejemplos fundamentales de la preocupación humana. Apelear a otras experiencias, a las versiones que otros han dado doble los temas básicos, es manejar ya una retórica vacía, hablar por boca de ganso y esto dá vergüenza, que es lo que debería sentir todo epígonos: la inseguridad que lo acosa, amén de las verdades —sus verdades, sus

versiones— que, de tenerlas, quedarán irremediablemente postergadas. La nueva escritura debió seguramente detectar otro factor que neutralizaba su desenvolvimiento, sus posibilidades expresivas, además de la despersonalización y del epigonismo: el populismo. Ya el poeta argentino Leónidas Lamborghini —1929— lo había hecho estallar con sus propias armas, pero siempre es necesario, después de una explosión, eliminar las esquirolas y las espoletas no detonadas. El populismo hoy supone la exaltación idealizada del desposeído; una suerte de sometimiento al que sufre, un camino directo hacia la auto-compasión y la parálisis. La indiscriminación y el conformismo se agazapan siempre detrás de estas formas de mirar las cosas: el regodeo es tal que el pasaje a otra situación, se pierde de vista. Como dice Jorge Enrique Adoum, se puede ser realista y canalla al mismo tiempo, refiriéndose seguramente a los cultores de lo que se conoció como "realismo socialista", esa versión stalinista del populismo.

Liberados del populismo, reconociendo y, consecuentemente perdiendo la despersonalización, tomando conciencia de estos males, que no solamente aquejaban al campo literario de nuestro continente, los poetas de América Latina comenzaron a revalidar cada palabra, cada sentimiento; a perseguir cada expresión hasta darle una forma. De esta manera y a modo de ejemplo, los poemas de amor de este magnífico poeta uruguayo que es Idea Villariño —1920— trascienden el amor a un hombre, son los poemas de alguien que está enamorada de muchas cosas, dispuesta a la gran aventura que el amor supone, en cuanto a riesgos, en cuanto a generosidad: "Has traído tu cuerpo? le pregunto/ y me das toda tu claridad desnuda", dice Jorge Enrique Adoum. Así esta escritura, para ser, ha ido reconociendo todo lo que es suyo; también ha cumplido con un acto de amor. Esto le permite ir pisando terreno firme, rescatar, merecer firmeza en cuanto a lo que

es y aspira. En un relato —"Barranquera"— el ecuatoriano José de la Cuadra -1905/1941- cuenta como cuatro mineros quedan enterrados como consecuencia de un derrumbe. Dos mueren aplastados, uno se asfixia y el cuarto es encontrado con vida pero loco. Lo trasladan, una vez rescatado, a otra localidad con la intención de internarlo en un instituto adecuado. Para ello toman un tren que en su viaje trepará a montañas, atravesará puentes, que surcan los precipicios. Varias veces el loco intenta tirarse a esos abismos, pero sus custodias se lo impiden. Finalmente logra su propósito, salta al vacío y muere; había rogado varias veces que le permitieran lanzarse, porque nada le ocurriría, "porque él mientras estuvo en la entraña del socavón, había aprendido a volar". A lo mejor la poesía de América Latina, después de tanto tiempo de entierro, de aplastamiento, haya o esté aprendiendo a ganar una autonomía de vuelo que no desestimarán, en ningún momento, las diversas formas del relato.

Solzhenitsin / Georg Lukács

Las dos últimas novelas de Solzhenitsin (*El pabellón de los cancerosos* y *En el primer círculo*), ubicadas en el desarrollo evolutivo de la novela, revelan, desde el punto de vista formal, una fecundidad extraordinaria, tratándose de métodos, cuya primera aplicación se remonta, creemos, a *La montaña mágica*. Vemos enseguida cómo las reacciones individuales, en el momento social que las ha provocado, se manifiestan; cómo los hombres adquieren en su vida personal, frente a la dominación de una tendencia socialmente determinada y frente a la posición que en ella ocupan, un máximo de coherencia moral y, gracias a ello, una conciencia de sí espiritual-moral. En ese sentido, no es pequeño el papel que corresponde a Solzhenitsin, desde el punto de vista artístico y a veces incluso desde el punto de vista de la escritura, ya que su plasmación de la inhumanidad burocrática y de sus consecuencias sobre el hombre está desarrollada en imágenes abstractas. Pero advertimos al mismo tiempo que gracias a la fortuitud aparentemente individual con que se manifiestan las reacciones particulares, gracias a su libre encadenamiento de acuerdo a la acción, la totalidad del universo así representado puede elevarse a un nivel de completud muy raramente alcanzado hasta el momento, y expresando, precisamente, las contradicciones que lo caracterizan de manera inmanente.

In dudaablemente, Solzhenitsin no ha escogido por azar su manera de representar un periodo de transición cuya importancia en la marcha del género humano hacia el socialismo es inaudita, y de representarlo del modo más adecuado, en sus aspectos profundamente contradictorios, como también en sus aspectos evidentemente negativos. Además, la revelación del devenir propio al núcleo estructural de las contradicciones que le son inmanentes (Hegel hablaba, con razón, de una unidad de la unidad y de la contradicción, en lugar de asignar, por una simplificación exagerada, a su sola unidad la cualidad de centro del método dialéctico) toma gran importancia, como el mejor medio de tomar conciencia de un periodo dado, en toda su cambiante complejidad, interior y exterior. De esta unidad de la unidad y de la diferencia se deduce una imagen justa de todo lo que semejante periodo de transición se ve obligado a vencer realmente. En cuanto a saber qué impresiones recibidas de la realidad y qué experiencias en materia de elaboración formal y de reflexión han jugado un papel de mediadores en esta claridad de

representación que distingue a Solzhenitsin, es algo que tiene un valor secundario. En efecto, la singular fecundidad de su método creador es capaz de transformar en producto artístico la materia más heterogénea y sus deformaciones. Es necesario "solamente" que el escritor parta de la unidad dinámica de la materia misma, y no de un principio de estructuración abstractamente "aplicado" a esta última. Así, cuando se dice que las obras de Solzhenitsin se presentan al mundo —al nivel de la literatura universal— como un renacimiento del realismo socialista y de sus grandes comienzos, esta noción de "renacimiento" debe ser concebida como implicando objetivamente la unidad dialéctica de la continuidad y de la discontinuidad. Del mismo modo, es una cuestión muy secundaria el preguntarse cuáles son los componentes concretos de naturaleza subjetiva que han estimulado, provocado, la creatividad de Solzhenitsin. En lo que concierne a los fines artísticos de la elaboración formal que él practica, Solzhenitsin ha dado, de una manera u otra, con la buena forma de expresión. Pero no basta de ninguna manera constatar que esas novelas representan

una continuación, palpitante de interés, de lo que fué el apogeo del realismo socialista, para poder zanjarse el problema de su significación en los tiempos que vivimos. Sería perfectamente inconcebible, en efecto, no preguntarse si esas novelas tienen un carácter político, y si es así, en qué medida. Durante la era estaliniana se decía que el carácter político de la literatura se manifestaba en su capacidad de ofrecer, frente a las cuestiones políticas actuales, respuestas precisas, concretas y aptas a sugerir el buen camino, respuestas cuyo valor era proporcional a la validez de las respuestas de la vida práctica, a su capacidad de indicar las opciones políticas correctas. El criterio que servía para calificar esta validez era como podemos sospechar, la última decisión de las autoridades políticas competentes en la materia. Y si, por azar, esas autoridades cambiaban mientras la obra estaba en curso de redacción, era preciso que los héroes de la novela y su destino fuesen revisados y corregidos de acuerdo con las nuevas directivas. De esta manera, la interpretación del espíritu del partido en literatura desembocó en un conformismo formal. Ni en la teoría ni en la práctica esos decretos podían

remediar nada, a pesar de que el documento histórico sobre el que esta concepción pretendía fundarse (el conocido texto que Lenin redactó en 1907) no se dirige de ninguna manera a la gran literatura (ver al respecto la carta de Krúpskaya), ni a la calidad artística, de una espantosa mediocridad, de las obras compuestas en semejantes condiciones (piénsese en el destino de *La joven guardia* de Fedayev).

En todos estos casos, es siempre bueno referirse a Marx. Hablando de la ideología en general, en el prefacio a la *Crítica de la economía política*, dice: las formas ideológicas (y el arte concretamente) no son, en razón de la existencia de conflictos sociales objetivos, sino el medio por "el cual los hombres se vuelven conscientes de ese conflicto y lo llevan a sus últimas consecuencias". Se ha adquirido la mala costumbre, en perjuicio de la obra de Marx, de ver en la ideología propia de una época un fenómeno ante todo unificado, con el fin de derivar a partir de aquél una serie de actitudes particulares, diferenciándolas lógicamente. Hacer esto es olvidar que Marx ha realizado una clasificación de los domi-

nios ideológicos más importantes, de acuerdo a los grupos de problemas que son capaces de volver conscientes llevándolos a sus últimas consecuencias; clasificación que expresa sus efectos ideológicos correspondientes al nivel de la lucha. De la síntesis realizada por la práctica de las múltiples opciones ideológicas en dirección de los diversos dominios, de la síntesis en la práctica por tal o cual clase, etc., nace (después, y no a priori) la ideología de un periodo. Hasta el momento, sólo Lenin ha dado una interpretación pertinente, para la política: su tarea, en cuanto ideología, es la de discernir y aprehender ese eslabón de la cadena y, en un momento de transición crítica, de permitir al hombre (político, partido, clase, etc.) el aprehender y dominar la cadena en su totalidad.

¿Pero esa relación directa con la práctica social constituye la única forma en la que se realiza, para ideologías enteras, ese "ir hasta las últimas consecuencias" del que hablaba Marx? limitándonos únicamente al arte y, aún más concretamente, al arte narrativo, vemos nacer, en una corriente enorme e inagotable, toda una literatura cuya meta principal es el obtener que un artículo sea borrado del código, o que uno nuevo sea insertado en él. Ahora bien, se trata de saber, sobre la base de una experiencia milenaria, en qué consiste verdaderamente la tarea ideológica central del arte narrativo. Cuando interrogamos la historia de este arte, de Homero a Makarenko o a Thomas Mann, llegamos sin duda alguna a un resultado totalmente diferente. Es que el hombre aparece como demasiado sometido a sus afectos, tratándose de los estados y tendencias sociales existentes; afectos determinados por el cambio de la sociedad, que actúa sobre ellos. La pregunta central, que conviene plan-

tear aquí para darle respuesta es, pues, la siguiente: ¿de qué manera tales factores sociales actúan sobre el hombre? ¿Es él fortificado o inhibido por ello, en lo que concierne a la vocación histórica al desarrollo social, que caracteriza el devenir propiamente humano del hombre? La importancia de Solzhenitsin como narrador proviene, ante todo, de que él da a ese complejo de preguntas, respuestas claras, estéticamente estructuradas. Sus novelas son compendios, ricos y



convincentes, de los efectos inhibidores que la era estaliniana ha provocado. ¿Eso es política? Si, en una proporción tan restringida inmediatamente, como elevada mediatamente. Hecho innegable: nunca es siquiera sugerido un "eslabón de la cadena", que podría, una vez aprehendido, conducir al reforzamiento o a la supresión de ese sistema. No obstante, el cuadro de los cambios producidos en el hombre, tal como nos es presentado, es tan trastornante que cada uno de

los destinos humanos susceptibles de provocar una impresión de orden artístico produce un choque emotivo. A través de una lectura de este género, uno puede acceder igualmente a un estadio preliminar de la opción política. Pero, de acuerdo a la naturaleza y a los límites de los efectos del arte, sólo se trata de un "puede" potencial y no de un "debe" incondicional. Del mismo modo, cuando, por una parte, Solzhenitsin niega haber escrito bajo la influencia de moti-

vaciones políticas mientras, por otra parte, los escritores comparan sus novelas a los chismes de la hija de Stalin, es fácil deducir, bajo esa palabrería parcial y malhumorada concebida con fines exclusivamente políticos, el carácter difamatorio de este último juicio. El que sostiene el mismo Solzhenitsin también está lejos de enunciar claramente el significado de sus propias obras, en la medida en que, en última instancia —y, por cierto, solamente en últi-

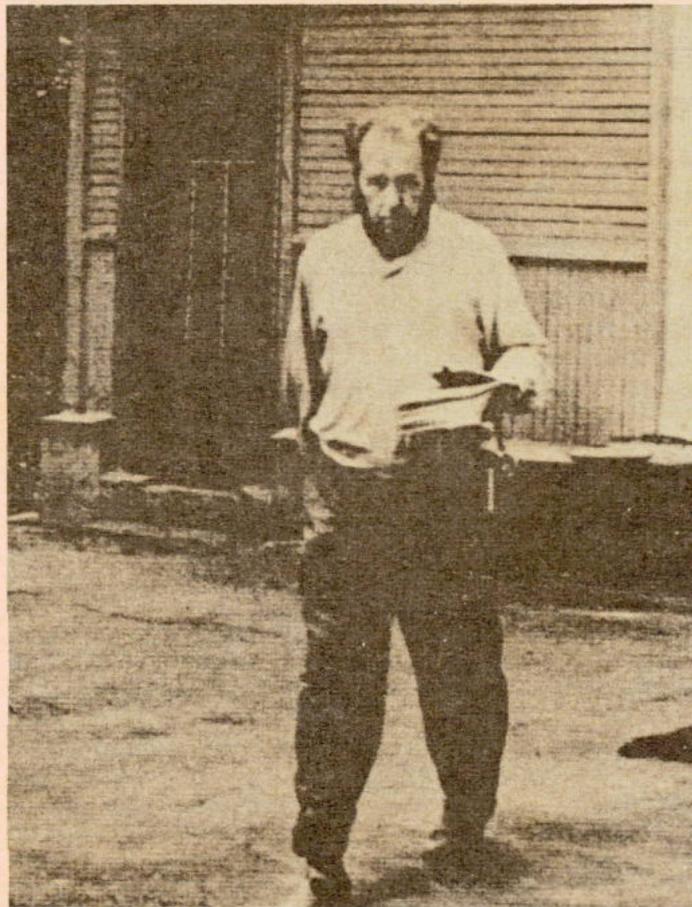
ma instancia— estas son, indiscutiblemente, tan políticas como las obras de Beaumarchais o Diderot, de Goethe o de Tolstoi. Esa es una de las situaciones más complejas, y si queremos formarnos una idea justa al respecto es necesario tener en cuenta que en el *Werther* de Goethe no hay más contenido apolítico que en *Las bodas de Figaro* que ha contado entre el número de fuerzas que debían de *facto*, a nivel político, desencadenar la Revolución francesa. La lucha llevada a cabo contra la literatura auténticamente realista por medio de medidas tales como la excomunión de Tolstoi, por ejemplo, no fué menos absurda e ineficaz que la canonización de Goethe, sagrado Olimpo reinando por encima de los partidos y de las luchas políticas. Si es pues indudable que los encarnizados adversarios de Solzhenitsin le atribuyen criterios y conclusiones políticas sencillamente fraguadas, del mismo modo, Solzhenitsin se engaña si imagina verdaderamente que sus textos, que en realidad se proponen plasmar lo que el hombre contemporáneo es en su totalidad, no tienen, en resumen, el más mínimo contacto con las opciones esenciales de este tiempo, incluyendo sus opciones políticas. Las impresiones de ese tipo son por cierto, más o menos mediatizadas, de manera diferente según cada obra. No es posible, en todo caso, separarlas de la autoconstitución del factor subjetivo en la lucha por perpetuar o destruir algún día el sistema establecido por Stalin.

Esa relación indirecta no es, por supuesto, una cuota despreciable para la obra misma, considerada igualmente desde el ángulo estético. A falta de sacar o de querer sacar consecuencias políticas inmediatas, tales imágenes de los modos de reacción humanos en las estructuras y tendencias sociales tienen un nivel de profundidad diferente en

lo que concierne a la racionalización de la naturaleza de las fuerzas que los ponen en movimiento, de su influencia sobre la expansión o la alienación de los hombres, sobre los medios que éstos disponen para volver activo lo que es favorable o para destruir o transformar lo que les es desfavorable. Acá también es necesario cuidarse para no identificar demasiado rápido el contenido abstracto, que puede ser siempre interpretado en términos políticos, y la tensión poética, que se refiere en primer lugar a tipos humanos, en contextos muchas veces extensamente mediatizados. La intensidad, que tiene mucho que ver aquí, tiene como base la representación verídica y totalizante de las tendencias activas —tanto objetivas como subjetivas— de la época y, por ese hecho, determina inmediatamente la verdad última de los productos literarios.

Cuando el Thomas Mann de *La montaña mágica* muestra a Castorp, su héroe, seducido por la idea de partir a la guerra como simple voluntario, a la manera de todos los aventureros intelectuales y morales que buscan su propia solución, no quiere decir que la verdad poética de la obra sea afectada en sus fundamentos, a nivel social como a nivel de la concepción del mundo. Sólo en el momento en que nos son restituídas las reflexiones de Castorp, sufriendo solitario la experiencia de la tempestad de nieve, tenemos realmente ocasión de acercarnos a él. En efecto, Castorp tiene entonces la oportunidad de actualizar los dos mundos que en él combaten permanentemente, y su litigio, en el que la política se imbrica a la manera que ambos tienen de encarar la vida. Pienso en Settembrini en estos términos: "En vano eres un hablador y un organista de Barbaria, estás lleno de buenas intenciones, de las mejores inten-

ciones, y te aprecio más que al pequeño jesuita y terrorista tajante, el verdugo y flagelante español con sus relampagueantes espejuelos, a pesar de que él tenga casi siempre la razón cuando ustedes se disputan". ¿Qué significa esto traducido en términos generales, en términos sociales concretos? Que Castorp, el burgués liberal, puede sin duda experimentar una simpatía profundamente auténtica —no, por cierto, sin irónicas reservas— por tan honorable representante de su propia ideo-



logía, sin dejar de sentir, dentro de sí, que ese punto de vista es uno de los más vulnerables frente a los ataques sofisticados de la reacción moderna. Castorp decide pues defender a su querida Alemania en guerra, pero se da cuenta, al mismo tiempo que el "blindaje interior" de los hombres de su clase no resiste a los golpes de la derecha. Desde ese momento, Thomas Mann alcanza el nivel —poético— de totalización y profundización más alto en su plasmación de lo mejor

que tenía la burguesía alemana antes del triunfo del fascismo, cuando la cuestión de la actitud frente a la guerra se presentaba a ella a un nivel informal. ¿Semejante racionalización, planteada poéticamente, tiene un carácter político? Esta pregunta sólo puede ser respondida afirmativamente en el sentido, ya indicado, de una mediatización que se inclina a veces a la derecha, ya que entre la intensidad poética de esta plasmación y el proceso de su eficacia indirecta exis-

ten relaciones sociales reales pero, en gran parte, mediatizadas. Esta constelación aparece más claramente todavía en Tolstoi. Hecho aún más interesante para nosotros, ya que un estrecho parentesco une a Tolstoi y a Solzhenitsin. Los dos atribuyen una importancia fundamental a las reflexiones de los plebeyos sobre los personajes, sus destinos, y sus relaciones. (No es, pues, por azar que, en *El pabellón de los cancerosos*, tengan tanta importancia las discusiones sobre el valor,

para la vida actual, del libro de Tolstoi ¿*Qué hace vivir a los hombres?*). En esos dos autores; uno de los principales problemas que plantea la representación de los hombres y de los destinos es el contraste acentuado que opone los principios de conducta plebeyos (esencialmente: campesinos-plebeyos) a las formas de alienación inherentes a la sociedad moderna. Así, el encuentro de Pedro Bezukhov, el aristócrata tan propenso a lo bizarro, con el campesino Platón Karatayev, señala, como sabemos, un cambio decisivo en la existencia del primero, cambio cuyas consecuencias se manifiestan en el papel preponderante que éste juega en los medios que gestan la conspiración, después de la derrota de Napoleón. Al regresar un día donde su familia, Natacha, su amiga de siempre, le pregunta: "¿Sabes en quién pienso? En Platón Karatayev. ¿Qué haría él? ¿Te daría su aprobación?" Bezukhov se pone a pensar y responde, dudando: "¿Platón Karatayev?... No hubiera comprendido, pero... ¿quién sabe?... tal vez sí. No, no me hubiera dado su aprobación" (*La guerra y la paz*). Tolstoi ve muy claramente que la "perfección limitada" del plebeyo no basta para hacerlo evolucionar de manera progresiva eficaz y crítica en favor de la reforma de la sociedad alienada en la que vive. Es necesario que la crítica plebeya espontánea, por más justificada que sea moralmente, dé todavía un salto cualitativo más, para adquirir, sobre el plano humano, un valor positivo y eficaz. Plasmada de esta manera, la crítica del espíritu plebeyo al estado puro no representa en Tolstoi un simple "triunfo del realismo". Muchos años después, en *Resurrección*, él muestra que la conversión de la inmoralidad en conducta moral que el proceso de la Maslova provoca en su primer seductor, el príncipe Nekhliudov, no

puede regenerar verdaderamente a este hombre, cuya visión del mundo es, tanto en forma como en contenido, una visión de derecha, cercana a la de Platón Karatayev (y a la de numerosos héroes de Solzhnitsin). Solamente en el momento en que ella —como consecuencia directa de la intervención de Nekhlioudov— toma el camino de Siberia acompañada por socialistas exilados, su redención moral y humana es realmente consumada. En los dos casos, la crítica de la práctica ligada a la ideología plebeya no es articulada “desde adentro”, sino “solamente” plasmada poéticamente. Desde un punto de vista literario esto no es, sin embargo, algo accesorio. Todo lo contrario. Es precisamente en tales casos que emerge un campo libre —rico, sin duda, en graduaciones— en el que los grandes escritores se elevan cualitativamente por encima de lo notorio, de lo bastante interesante, de lo muy honorable, etc. Una toma de conciencia de esta intensidad, una autocrítica del espíritu plebeyo que alcance una profundidad social semejante, falta hasta el momento en las obras de Solzhenitsin. En algunos casos, esto genera algunos equívocos; piénsese concretamente en las teorías sociales de Chulubín, frente a las cuales el autor no toma posición. Sin embargo, si queremos hacer justicia a la gran ficción, es necesario subrayar que, en ese marco, lo que no está representado poéticamente no tiene, al fin y al cabo, ninguna validez. Las declaraciones de Chulubín son sólo elementos de su mundo psíquico, sin volverse elementos de un cuadro poético-crítico de una época, como en el caso de Tolstoi, al que acabamos de referirnos. No sabríamos decir, sin embargo, que Solzhenitsin no dirige una mirada crítica sobre el comportamiento de sus personajes positivos. Eso es, precisamente, lo que sucede en el epílogo de esa no-

vela. Kostoglotov no se cansa de repetir que desea, algún día, poder dejar el sanatorio; sueña sin cesar en la vida idílica que, a semejanza de sus amigos los esposos Kadmin, irá a pasar en la aldea, para que allí se cumplan sus esperanzas de un final feliz; las proposiciones que él dirige a Vera, la joven médico, y a Sonia, la enfermera, son sólo momentos preliminares a la realización de un deseo tan encendido. Cuando por fin recibe su permiso de salida las dos mujeres lo invitan a detenerse en sus domicilios. Deja el sanatorio embargado por el entusiasmo, literalmente embriagado por el primer contacto con la libertad. El azar hace que Vera no se encuentre en su casa cuando él se presenta. Va a errar, entonces, sin rumbo fijo en una tienda, turbado por la actividad y las exigencias de la gente. Deseando enseguida descansar un rato, entra en un jardín zoológico; pero es para sufrir una nueva decepción: en efecto, en los animales ve a hermanos de miseria, presos, reducidos al silencio, llevando una vida parecida a la que él ha conocido hasta el momento. Sin tratar de buscar otra vez a una de las mujeres, Kostoglotov, completamente destrozado interiormente, sube al tren para regresar a “la casa”. Solzhenitsin hace de este encadenamiento de circunstancias una descripción estrictamente objetiva. Pero, precisamente, este encadenamiento aparece como el resultado inevitable de los esfuerzos de Kostoglotov que busca adaptarse a condiciones diferentes: Solzhenitsin nos muestra la impotencia de Kostoglotov en el mismo momento en que cesa su enfrentamiento inmediato-polémico con la potencia que ha arruinado su vida. Ahora bien, este desmoronamiento interior no es sino la forma con la que la protesta plebeya se encuentra articulada no solamente con más pasión sino también con más fuer-

za intelectual y moral. Y como el lector la encuentra como la conclusión de la novela, tiene buenas razones para discernir ahí una especie de crítica poética al comportamiento en cuestión. En efecto, lo que distingue esta crítica de la crítica puramente teórica es que, lejos de nacer de las contradicciones, incompatibilidades, etc., de tipo intelectual, ella se efectúa activamente, como el comportamiento de alguien que aspira vivir en el seno de la vida misma, en tanto factor decisivo de la preservación (o de la crisis) de lo humano, llevada a cabo de manera inmediata o como consecuencia de una transformación necesariamente mediatizada.

La característica más profunda de esta crítica poética es que, en la medida en que revela las raíces individuales-humanas del éxito o del fracaso, ilumina simultáneamente las raíces sociales, que perduran en el dominio individual-humano. Es comprensible entonces que, sin un fundamento semejante, el comportamiento más sincero, auténtico y apasionado es, en el fondo, frágil, incapaz de preservación personal.

Ya hemos indicado que la problemática específica de la realización personal, tal como la sociedad burguesa moderna lo tolera, encuentra su forma de expresión poética más típica en los diversos géneros del humor. En la antigüedad y en la Edad Media se ignoraba todavía esta problemática: en ese entonces existía una relación estrecha entre el ser humano y su responsabilidad ciudadana. Es también por eso que la primera y, al mismo tiempo, la más grandiosa manifestación de la representación moderna, el *Don Quijote*, conserva, como hemos visto, una propiedad jamás igualada: la unidad inseparable de lo cómico objetivo y de lo sublime subjetivo. Por el hecho mismo de realizarse como

hombre en su psiquismo. Don Quijote posee una capacidad de acción sin duda superada objetivamente por la evolución histórica, pero subjetivamente inquebrantable a nivel psíquico-moral. Este principio, puramente subjetivo, no puede, sin embargo, tomar otra forma que un consentimiento activo e interior a la fuerza que empuja a la acción que, desde ese momento, eleva al nivel de la expresión un motivo real y durablemente progresista, desde el punto de vista de la humanidad, por supuesto, de ninguna manera desde el punto de vista de una inmediatez histórica circunstancial. Las rarezas espirituales, propias a las formas humorísticas que aparecerían poco después, fueron pues engendradas por el entrelazamiento interior del pathos oposicional, auténticamente subjetivo, y de sus posibilidades objetivas de realización.

En Kostoglotov, ese pathos subjetivo de autodefensa se consume en el momento de la partida. El se desmorona interiormente, ya no por el poder efectivo del mundo exterior, como en el tiempo de la deportación, sino porque su interioridad pasa del estado subjetivo oposicional en el que se encontraba al de una total incapacidad de articulación.

A nivel estético la consecuencia más importante de esto es que el tipo de crítica poética que se manifiesta por medio del humor (y que tan a menudo ha gobernado la representación crítica de la sociedad, de Sterne a Raabe) ha desaparecido completamente en Solzhenitsin. A partir de ese momento, si aparece algo del fin último del hombre, éste se manifiesta tanto en la voluntad de preservación que persiste por regla general en el sujeto, como en la perfección limitada que de vez en cuando emerge. Desde ese instante, la crítica poética de la sociedad que hace Solzhenitsin, por profunda y pertinente que sea en

su universalidad humana, se vé restringida a una época de transición, de una importancia capital, por cierto. Solzhenitsin ha sabido trazar con gran discernimiento a los secuaces ideológicos del periodo agudo del estalinismo, pero eso no significa que la transformación de los ataques inflingidos a la integridad del hombre particular, sea la única característica que subsista en el seno de esta totalidad. La función poética del humor, propia a los realistas que acaban de ser nombrados, era la de suplir por medio del pensamiento un cierto estado de las cosas; pero, sobre todo en los periodos en que críticos y reformadores honestos se ven impedidos de realizar cualquier actividad, el humor también degenera en una problemática de alienación, a nivel social y a nivel individual. El humor es, justamente, el medio de expresión poético destinado a evidenciar la dualidad, la legitimidad y la impotencia simultáneas de un comportamiento, en lo que éste tiene, interiormente, de homogéneo. La injusticia histórica del mundo, criticada con la última energía poética, no se encuentra por eso debilitada, sino, por el contrario, reforzada de manera inmediata, y sólo de manera inmediata, por cierto. Pues esta debilidad aparece también como una consecuencia social, como una consecuencia perniciosa de ese tipo de poder.

En ese sentido histórico muy general, es inherente a la idea de forma que tiene Solzhenitsin el hecho de que las corrientes de oposición no cuenten al humor entre el número de sus características. Esto no altera en nada la verdad y la autenticidad de su crítica. Sólo es afectado el trazado de sus perspectivas, a tal punto que, a veces, toda perspectiva parece ausente, en la medida en que la autosalvación, la autopreservación de los mejores no sobrepasa el marco de una

subjetividad pura y abstracta, y también en la medida en que ésta nunca vé abrirse la posibilidad de acceder a un estado activo, en tanto dirección de vida problemática. Ya que, por más indispensable que sea el movimiento plebeyo en toda verdadera renovación de la sociedad —en Lenin encontramos el más grande ejemplo de esta conexión ininterrumpible— esa renovación, en sus funciones transformadoras, no se adapta a un ser y a una conciencia simplemente plebeyas, a un ser que apenas llega a la conciencia de sí mismo. Una vez más, Lenin es en ese sentido el más grande ejemplo histórico. Sin embargo, es preciso recordar que la representación literaria de la vida se ha puesto a evolucionar en esta dirección, no solamente con los demócratas revolucionarios, sino también con Tolstoi.

Cuando, al finalizar este análisis, decimos que Solzhenitsin aparece a nivel literario como un crítico puramente plebeyo, no comunista, de la era estaliniana, esta restricción no es de ninguna manera una crítica política, en el sentido primario y directo. Es evidente que esto tampoco excluye conclusiones políticas indirectas, en el sentido indicado más arriba. Sin embargo, si Solzhenitsin no supera, en sus obras futuras, ese nivel, esto no dejaría de limitar su rango literario. En efecto, cuando —incluso con escritores como Ibsen y Chéjov— proclamamos que el escritor tiene como deber el concentrarse en problemas intensos, sin dar respuestas directas, nunca faltan cuestiones de amplitud y alcance diversos que permiten, en última instancia, determinar el rango de un escritor. Nuestra crítica se dirige, pues, al modo de cuestionamiento fundamental de Solzhenitsin. Pero su mérito histórico consiste en el hecho de que la tradición plebeya, de importancia capital, —una de las bases

de la grandeza de la literatura rusa hasta el día en que desembocó en la primera fase de prestigio del realismo socialista— encuentra en sus obras un prolongamiento digno de ella. Sus novelas, además, tienen el mérito, que no se puede subestimar, de presagiar, sin lugar a dudas, un nuevo florecimiento.

Para que semejante crítica sea llevada a sus últimas consecuencias —en los dos sentidos, positivo y negativo— es necesario que los primeros intentos críticos, que ya existen, sean clasificados y evaluados sobre una base totalizante. Nuestras interpretaciones no pretenden hacerlo. Es necesario insistir sobre este punto, a manera de autocritica, ya que el autor de estas consideraciones ignora no solamente —y eso se puede concebir fácilmente— la literatura que sin lugar a dudas existe, pero que ha quedado hasta ahora "bajo llave", sino que también conoce muy poco las obras que ya han sido publicadas. En estas últimas emergen, excepcionales críticas poéticas de la era estaliniana, que además, suelen superar, en su plasmación plebeya-crítica de los hombres, el nivel alcanzado por Solzhenitsin. Para dar una idea, seguramente insuficiente, de esos problemas, y mostrar qué problemática evidencian esos análisis, nos limitaremos a citar una sola obra categórica: la breve novela del poeta Chingiz Aimatov (*Adiós Gulsary*), que nos muestra cómo la brutal manipulación burocrática, inherente al sistema estaliniano, se volvió incluso contra los entusiastas que, a fin de cuentas y no, por cierto, sin prejuicios sectarios, estaban dispuestos a todos los sacrificios por cooperar en la transformación socialista y que, viendo su existencia deshecha, siguieron, sin embargo, hasta su trágico fin, fieles a esta opción. Su destino personal alcanza pues —sobre el plano poético—

no solamente el nivel del humor, sino que, además, va bastante lejos en lo trágico.

Es imposible silenciar estos hechos sobre todo si no queremos perder de vista su desarrollo total, su base humana, sus perspectivas poéticas y sociales. La importancia de la obra de Solzhenitsin, no disminuye en nada por el hecho de verse considerada no como un caso único sino como una parte de esta corriente.

consideraciones de Antropología / Stefano Autópica / Varese

Hay palabras que no se quieren escuchar y que se pronuncian con dificultad. Casi como si el sonido no sólo evocara una realidad, sino la comprometiera constriñendola en los moldes artificiales que se le han atribuido históricamente. En el largo silencio de nuestra historiografía alienada la palabra indio no causó ninguna molestia; ahora un no menos alienado escrúpulo y una reducida conciencia y conocimiento del fenómeno social global, ven en el término indio una realidad que hay que borrar u olvidar. También la ciencia tiene sus tabús lingüísticos y cuando ésta sirve de respaldo para una opción política el tabú se puede agigantar y transformar en anti-verbo. El fenómeno se puede constatar todos los días: se pretende suprimir la lucha de clase no mencionándola, mientras se agitan a diestra y siniestra los conceptos de alienación y falsa conciencia, conceptos tan marxistas como el primero. Pero la carga histórica y el compromiso social que guarda en sí la formulación de la idea de las luchas clasistas, son precisamente consecuencias de un proceso de concientización individual y colectiva por medio del cual los mecanismos del fenómeno social global son captados y analizados. Y así, desde hace un par de años, en el Perú ya no hay indígenas sino campesinos y los indios van desapareciendo de la autoimagen nacional oficial, que es patrimonio de unos pocos, en una cándida pretensión de prestidigitación social y cultural, pero los indios siguen existiendo a pesar de los decretos ley.

Las posiciones extremas pueden llegar a coincidir. Un cierto marxismo simplificador y vulgar pretende desconocer los factores culturales diferenciados relegándolos a la sencilla fórmula: cultura es igual a ideología. De esta manera un sector de la población es indígena en cuanto está incluido en un sistema de relaciones de producción que le impide tener una clara conciencia social y cultural y por lo tanto su sistema ideológico y de representaciones está totalmente condicionado por su ubicación socio-económica en la sociedad global. La simplificación puede atraer por sus implicancias prácticas, pero se trata de una reducción artificial de la realidad a un esquema de acción preconcebido. En el otro extremo una cierta conceptualización burguesa, insistiendo en las categorías culturales elaboradas y manejadas especialmente por la antropología anglosajona, se revela incapaz de superar sus límites y en una especie de círculo vicioso alucinatorio

atribuye a la omnipotente cultura todo tipo de culpas y méritos. Ambos extremos, desde sus trincheras opuestas contribuyen a desenfocar los problemas que plantea la realidad indígena. Ambos extremos, naturalmente, tienen sus fórmulas salvíficas que se concretizan o en los planes de desarrollo comunal con énfasis en la insuficiencia tecnológica del grupo indígena (con lo cual no se necesita cambiar a la sociedad ni reestructurar el sistema de relaciones socio-económicas), o en una escatología revolucionaria que se imagina, nebulosamente, como un acto liberador y resolutivo en sí y no como una larga dialéctica de la búsqueda.

Nos hemos entretenido con el agua y con el fuego porque es cada día más fácil darse cuenta que el dogmatismo obtuso no es una propiedad exclusiva de los jefes policiales de todas las latitudes del mundo, sino que puede llegar a ser la manera normal de realizar una actividad que se pretende científica. En muchos am-

bientes se sostiene que la antropología, porque es una ciencia, debe ser neutral y "objetiva" y que no le conciernen juicios de valor, que en todo caso pueden ser generosamente permitidos como una actividad dominical extraprofesional y discreta. El psiquiatra inglés R. D. Laing ha indicado con claridad que las mismas "elecciones de las sintaxis y de los vocabularios son actos políticos que escogen y circunscriben la manera en que los hechos deben constituir nuestras experiencias" (1968:61). Nos parece inútil insistir en las implicancias realmente políticas que supone la aceptación sumisa del planteamiento de una ciencia y de una antropología asépticas. En nombre de esta neutralidad y objetividad se están produciendo millones de individuos alienados en las escuelas y universidades: "tropas blancas que en medio de la oscuridad de la selva disparan contra la oscuridad, por razones que no conocen" y argumentando que no le corresponde razonar el porqué, sino cumplir órdenes (Laing 1969: 24).

Pero pensamos también que la denuncia de un tipo de alienación científica, de por sí no es garantía de lucidez honesta. Ponerse en la vereda del frente de la ciencia burguesa no es suficiente: hay un fascismo intelectual de izquierda tan reificante y terrorista como el de derecha. Quedar esclavo de un esquema y de un planteamiento explicativo y elevarlos a verdades indiscutibles e inmodificables es caer en ese absolutismo que el Marx del *Manifiesto* reprochaba a los economistas burgueses: "Ustedes transforman en leyes eternas de la naturaleza y de la razón las formas sociales que emanan de los actuales modos de producción y de las formas presentes de la propiedad". Las formas relativistas e históricas de replantear los problemas deberían haberse vuelto algo obvio para la antropología y un lugar común para los marxistas que trabajan en el área de las ciencias sociales: solamente cuando se colocan todas las ideologías dentro

del circuito abierto de la relatividad y de la historia, sin tentativas de bloquear y perennizar la cambiante experiencia social en los esquemas de una ideología definitiva, en la rigidez de una teoría no discutible o reformable, solamente en este caso no se traiciona lo que el marxismo ha establecido con profundidad, el rechazo de la sacralización de las ideologías (Cantoni 1967: 159).

Y ahora proponemos una utopía, o mejor dicho transcribimos una utopía. Se cuenta una historia en la selva del Perú que tiene siglos de años de vieja. Algunos dicen que se cuenta en todo el país, en la sierra también: pero sólo los que tienen un poco de silencio interior la pueden oír, como sucedió con José María Arguedas. Dice la historia que el todo, la unidad se ha roto y los pedazos están en todas partes, hundidos y separados por la distancia, los abusos, la ignorancia, la soberbia, la injusticia. Pero los pedazos se están acercando y un día llegarán a unirse y entonces habrá unidad nuevamente y paz. Cuando un campa o un piro o un shipibo medita sobre el estado de su sociedad y especula sobre la situación de deterioro y de fraccionamiento, de explotación e injusticia que padece y busca en el mito tradicional una explicación y una esperanza, lo que está haciendo es perseguir la vida auténtica en la utopía y en la revolución, porque no está conforme con el orden actual. "Las utopías, como ha dicho Lamartine, no son a menudo sino verdades prematuras" y verdades cuya realidad trasciende siempre la situación existente y que sin embarco permanecen en la esfera de lo posible (ibid.: 155). Naturalmente en la medida en que pertenezcamos o nos identifiquemos con un grupo que es dominante y conforme, aunque sea parcialmente, con el orden vigente, la verdad anunciada nos parecerá irrealizable, justamen-

te utópica. Y de esta manera confirmamos nuestra vinculación con un estado de cosas destinado a desaparecer (Mannheim 1948: 205). Para un revolucionario, en cambio, la utopía es la palanca del progreso histórico. Sucede que muchos de los antropólogos y de los marxistas, tal vez imaginarios según la fórmula de R. Aron, se ubican de una manera tan firme en lo dado, en lo establecido que para ellos el campo de lo utópico, como realidad inalcanzable o como visión irrealizable, se amplía hasta alcanzar cualquier ideal, va'or, visión o proyecto que trascienda el *status quo*, sea este social, científico o ideológico. Y así, con todo el respaldo de la ciencia, de la doctrina y de los colegas de profesión o de fe, las filas de los conservadores del *status quo* (en el poder o en la oposición) se incrementan día a día bajo el signo de esa silenciosa, cómoda y peligrosa obediencia que según Julian Huxley constituye uno de los eslabones más peligrosos de nuestro entero sistema moral. Será seguramente irrealista y utópico para algunos colegas que se postule aquí el "tribalismo" como un camino para el desarrollo de las minorías étnicas de la selva, y de la misma región de la selva, incluyendo a la población colónica. Para la mayoría de los técnicos encargados de alguna manera de la planificación, la afirmación puede aparecer simplemente como blasfema. Si siempre se nos ha dicho y demostrado que la integración de la población indígena a la sociedad nacional consiste en un proceso de destribalización. Si además los esfuerzos de la antropología indigenista clásica, la de los padres mejicanos y de las OEAs, nos han repetido cien veces que con la tecnología, y la asistencia y los estímulos del desarrollo comunal se produce la integración, ¿por qué ahora hay que dar marcha atrás y no seguir llevando

la buena nueva de la aculturación? Se trata de una crisis ideológica cuya maduración no ha sido repentina en las ciencias antropológicas y que probablemente le debe mucho a los hechos constatados a lo largo del proceso de colonización y decolonización de los países africanos. Pero como en toda crisis de una ideología el desenmascaramiento de las distorsiones de la realidad elaborada más o menos conscientemente por sectores interesados, no es una tarea sencilla. En ella entran en juego desde la concepción liberal-burguesa del estado-nación cuyos fundamentos se remontan por lo menos al romanticismo y a sus ideas sobre la unidad lingüística y étnica de la nación moderna, hasta mitos ideológicos sobre el desarrollo, la integración nacional, el progreso, la civilización. Hay centenares de maravillosos estudios y teorías para justificar y sustentar una falsa ideología y las acusaciones son fáciles: la nueva antropología quiere detener el progreso, encerrar en urnas de vidrio o parques a los indios, hacerle el juego a las fuerzas disgregadoras de la patria, impedir la integración nacional. No podría ser de otra manera: los teóricos de la ideología vigente, fieles "perros guardianes", deben de cumplir a todas costas su rol buscando el consenso general y la aprobación patronal.

Mencionábamos el caso africano como análogo y sugerente para la situación de las poblaciones indígenas de muchos países latinoamericanos. Los hechos se repiten en las áreas marginales de nuestros países y en nuestra selva y no por ser dirigidos y ejecutados por los propios miembros de las sociedades nacionales son menos colonialistas en su esencia y formas. La opresión política y militar, la ocupación indiscriminada de las tierras tribales, la explotación económica, la imposición de normas, cos-

tumbres, sistemas de valores y religiones extrañas, la deculturación, la destribalización o sea la descomposición familiar y del grupo social, la introducción del sistema monetario y el emerger de las consiguientes tendencias individualistas y disgregadoras, son algunas de las consecuencias de la llamada política integracionista. El postulado básico de la acción integracionista es que el indio debe ser transformado. La expansión de las fronteras internas demográficas o simplemente económicas establece como condición que las poblaciones tribales deben de ser transformadas: ¿en qué? La respuesta en estos casos se hace esperar más porque es más difícil. Hay que castellanizar, occidentalizar, acriollar, pero sabemos, y lo hemos comprobado inexorablemente en todos los países donde estos fenómenos se producen, que estos términos esconden una realidad sociológica trágica: la proletarianización de las sociedades indígenas. Alguna vez hemos utilizado el concepto de "Lumpenproletarianización" (1968: 90) para indicar el proceso por el cual una sociedad indígena tribal, relativamente autónoma, es obligada por causas externas a dejar esa condición para incorporarse a la sociedad nacional como un subproletariado muchas veces incapaz de autoestructurarse como clase consciente. Toda una nutrida tendencia de la antropología ha contribuido a formar una falsa imagen del proceso de la aculturación de las poblaciones indígenas, enfatizando principalmente los aspectos culturales del cambio y descuidando o callando el hecho que en ningún caso a la extirpación de la organización y cultura tradicional corresponde la inclusión de la población nativa dentro de las clases o segmentos de clase de la sociedad nacional que controlan el poder económico y político.

Asimilación, incorporación, integración de las sociedades indígenas a la sociedad nacional significan, en nuestros países, simplemente proletarización. El antropólogo Darcy Ribeiro sintetiza perfectamente este fenómeno cuando afirma que los cambios dirigidos a la integración de las poblaciones indígenas marginales, lo único que logran es transformar a un indio específico en un indio genérico. O sea hacer perder al indio su especificidad cultural, social y lingüística que le permitía autoidentificarse y cohesionarse socialmente, sin darle a cambio ninguna nueva identidad cultural y social, salvo la de seguir siendo un "indio" con escasas posibilidades de reconocerse como miembro de una clase explotada y por lo tanto potencialmente revolucionaria. En su crítica a la antropología indigenista el francés J. P. Dumont ha escrito: "los indigenistas y los misioneros destruyen las culturas diferentes para vestir las con los harapos de occidente" (1970: 9-10) y se trata de harapos ideológicos también.

El proceso de difusión y expansión de la sociedad nacional sobre los territorios tribales implica y articula la desorganización social, económica, cultural y ecológica de las sociedades indígenas. El indio pasa de una sociedad preclásica, que desconoce la explotación y el trabajo alienado, a una sociedad clasista cuyas condiciones normales son la explotación del trabajo, la competencia personalista, la injusticia, la imposibilidad total y absoluta de llegar a ser escuchado políticamente. El indígena pasa de un mundo controlado social, cultural, económico y ecológicamente a una constelación de dependencias asimétricas y piramidales en cuya base se tiene que ubicar inevitablemente. Analfabeto o alfabeto a medias, criollo sólo en los aspectos más externos, abandona su tie-

rra para marginarse en los barrios inmundos de alguna ciudad, "irradiadora de civilización y desarrollo", y constituir esa mano de obra barata tan apreciada por los empresarios locales. En el plano individual su personalidad pasa de la normalidad a la marginalidad en la que, como ha señalado F. Fanon (1952: 99) yo indio tengo que hacerme blanco a fin de obligar al blanco a reconocer mi humanidad.

Cuando proponemos el "tribalismo" como una vía natural de desarrollo no sólo de los grupos étnicos, sino de todas las áreas de la selva que incluyen a las poblaciones colónicas y ribereñas, estamos basando nuestras afirmaciones sobre algunas constataciones elementales de la antropología política y económica. Un grupo tribal, y dentro de éste las comunidades nativas locales, no solo no representa una oposición al nacionalismo, sino que constituye una entidad social y económica natural en toda la amplitud de sus relaciones estructurales y es claramente una entidad administrativa que puede y tiene que ser tratada como tal a nivel de política nacional. Proponemos simplemente la inversión del postulado integracionista: negamos que el camino de la integración (eufemismo que esconde una verdadera fagocitación social, cultural y económica) sea el de la destribalización y de la aculturación; afirmamos que sólo apoyando, consolidando y reforzando a la tribu, a cada comunidad local se puede aspirar al logro de esa unidad en la variedad, de esa unión y cohesión alrededor de objetivos comunes de toda la nación. Un gobierno formado voluntariamente por los miembros de las tribus confederadas no se opone en nada al desarrollo económico ni a los valores nacionales: éstos deben ser ofrecidos por la sociedad nacional como un

complemento de los valores tribales, no como un sustituto impuesto desde arriba de una manera compulsiva y nacionalista. La unidad y el desarrollo nacional no se logran sobre los escombros de sociedades indígenas agredidas, destruidas y aniquiladas, sobre la vergüenza de la vergüenza de la propia lengua, tradiciones y organización. No faltan ejemplos en el mundo, de osadas concepciones y realizaciones nacionales verdaderamente pluralistas. Citamos solamente Yugoslavia que comprende 5 naciones, 2 regiones autónomas, 4 idiomas nacionales, 2 formas de escritura, 10 grupos minoritarios con derecho a su idioma y cultura.

El caso de las minorías tribales de la selva parece resumir y simbolizar, como un reto, una de las alternativas que tiene el Perú en la actual coyuntura histórica. No se necesita ser profetas políticos para comprender que el país está abandonando un tipo de opción de desarrollo capitalista dentro de la tradición democrático-liberal de fines del siglo XIX, por otra parte el capitalismo dirigista, como expresión refinada y última del modelo democrático-liberal, tampoco parece ofrecerse como una alternativa deseable. El dilema que se plantearía sería entonces el de los dos extremos: un colectivismo centralizado y estatal o una fusión tecnoburocrática de los organismos estatales de la planificación económica, y del ejército y de alto personal administrativo precedente en muchos casos de oligarquía parcialmente desplazada. La segunda posibilidad es tan alarmante como la primera y supondría la ausencia de toda posibilidad por parte de los campesinos, de los obreros y de las minorías étnicas de algún acceso al poder y al control de la planificación global y de la microplanificación. Hay signos peligrosos de los que es urgente tomar

conciencia y que parecen indicar una consolidación del centralismo tecnoburocrático. Georges Gurvitch (1969: 249-257) define a una tercera y osada opción: el sistema pluralista descentralizador de tipo autogestionario. "Se trata esencialmente de una búsqueda de equilibrio —equilibrio por establecer y restablecer constantemente— entre el estado colectivista democratizado y la planificación económica, fundado en la autogestión de todos los trabajadores y agricultores, estando los técnicos propiamente dichos sometidos al doble control de este estado y de una organización económica que sería independiente y que administrarían los mismos obreros y agricultores" (ibid: 250). Se trata de un federalismo económico que supone como condición esencial una concepción federalista en todos los otros niveles de la vida social. La comunidad de base, sea esta agrícola o de fábrica o de técnicos o de profesionales, se vuelve la célula fundamental de la nación. La unidad en la multiplicidad se vuelve una manera normal del pensamiento y del comportamiento, la comprensión hacia las otras comunidades, hacia "el otro y lo otro" poco a poco se instaura como la forma común y generalizada de conocimiento.

Dentro de un sistema nacional pluralista descentralizador de tipo autogestionario y comunitario o colectivista, el concepto de tribalismo ya no necesita de comillas eufemísticas. La unidad de las comunidades de base, de la tribu, está entrelazada de una manera tan sólida que puede ser tomada de ejemplo por el resto de la sociedad nacional. Esta unidad, como todo antropólogo sabe, no se ha logrado con la opresión, la imposición de criterio, la uniformización. La utopía está en nosotros, tal vez este es el momento para empezar a construirla.

(sigue a la pág. 53)

declaración de Barbados

DOCUMENTO

En enero de este año un grupo de antropólogos latinoamericanos se reunió en Barbados bajo los auspicios del Seminario de Etnología de la Universidad de Berna (Suiza) y el Consejo Mundial de las Iglesias. El tema propuesto para el symposium se relacionaba con las fricciones interétnicas en América Latina, especialmente en las áreas de ocupación tribal. Del abundante material y documentos que se presentaron en el encuentro, salió la declaración que presentamos a los lectores por considerarla de mucha importancia, no sólo por lo que concierne a las mismas minorías étnicas, sino por el más amplio problema global que plantea sobre la esencia de las naciones latinoamericanas. Una noticia: los delegados brasileños no firmaron, salvo Darcy Ribeiro que vive exilado en Chile, por razones obvias.

Declaración de Barbados:

POR LA LIBERACION DEL INDIGENA

Los antropólogos participantes en el *Simpósio sobre la fricción interétnica en América del Sur*, reunidos en Barbados los días 25 al 30 de Enero de 1971, después de analizar los informes presentados acerca de la situación de las poblaciones indígenas tribales de varios países del área, acordaron elaborar este documento y presentarlo a la opinión pública con la esperanza de que contribuya al esclarecimiento de este grave problema continental y a la lucha de liberación de los indígenas.

Los indígenas de América continúan sujetos a una relación colonial de dominio que tuvo su origen en el momento de la conquista y que no se ha roto en el seno de las sociedades nacionales. Esta estructura colonial se manifiesta en el hecho de que los territorios ocupados por indígenas se consideran y utilizan como tierras de nadie abiertas a la conquista y a la colonización. El dominio colonial sobre las poblaciones aborígenes forma parte de la situación de dependencia externa que guardan la generalidad de los países latinoamericanos frente a las metrópolis imperialistas. La estructura interna de nuestros países dependientes los lleva a actuar en forma colonialista en su relación con las poblaciones indígenas lo que coloca a las sociedades nacionales en la doble calidad de explotados y explotadores. Esto genera una falsa imagen de las sociedades indígenas y de su perspectiva histórica, así como una autoconciencia deformada de la sociedad nacional.

Esta situación se expresa en agresiones reiteradas a las sociedades y culturas aborígenes, tanto a través de acciones intervencionistas supuestamente protectoras, como en los casos extremos de masacres y desplazamientos compulsivos, a los que no son ajenas las fuerzas armadas y otros órganos gubernamentales. Las propias políticas indigenistas de los gobiernos latinoamericanos se orientan hacia la destrucción de las culturas aborígenes y se emplean para la manipulación y el control de los grupos indígenas en beneficio de la consolidación de las estructuras existentes. Postura que niega la posibilidad de que los indígenas se liberen de la dominación colonialista y decidan su propio destino. Ante esta situación, los Estados, las misiones religiosas y los científicos sociales, principalmente los antropólogos, deben asumir las responsabilidades ineludibles de acción inmediata para poner fin a esta agresión, contribuyendo de esta manera a propiciar la liberación del indígena.

Responsabilidad del Estado

No caben planteamientos de acciones indigenistas que no busquen la ruptura radical de la situación actual: liquidación de las relaciones coloniales externas e internas, quebrantamiento del sistema clasista de explotación y de dominación étnica, desplazamiento del poder económico y político de una minoría oligárquica a las masas mayoritarias, creación de un estado verdaderamente multiétnico en el cual cada etnia tenga derecho a la autogestión y a la libre elección de alternativas sociales y culturales.

El análisis que realizamos demostró que la política indigenista de los estados nacionales latinoamericanos ha fracasado tanto por acción como por omisión. *Por omisión*, en razón de su incapacidad para garantizar a cada grupo indígena el amparo específico que el estado le debe y para imponer la ley sobre los frentes de expansión nacional. *Por acción*, debido a la naturaleza colonialista y clasista de sus políticas indigenistas. Este fracaso arroja sobre el Estado culpabilidad directa o connivencia en muchos crímenes de genocidio y etnocidio que pudimos verificar. Estos crímenes tienden a repetirse y la culpabilidad recaerá directamente sobre el Estado que no cumpla los siguientes requisitos mínimos:

1) El Estado debe garantizar a todas las poblaciones indígenas el derecho de ser y permanecer ellas mismas, viviendo según sus costumbres y desarrollando su propia cultura por el hecho de constituir entidades étnicas específicas.

2) Las sociedades indígenas tienen derechos anteriores a toda sociedad nacional. El Estado debe reconocer y garantizar a cada una de las poblaciones indígenas la propiedad de su territorio registrándolas debidamente y en forma de propiedad colectiva, continua, inalienable y suficientemente extensa para asegurar el incremento de las poblaciones aborígenes.

3) El Estado debe reconocer el derecho de las entidades indígenas a organizarse y regirse según su propia especificidad cultural, lo que en ningún caso puede limitar a sus miembros para el ejercicio de todos los derechos ciudadanos, pero que, en cambio, los exime del cumplimiento de aquellas obligaciones que entren en contradicción con su propia cultura.

4) Cumple al Estado ofrecer a las poblaciones indígenas la misma asistencia económica, social, educacional y sanitaria que al resto de la población; pero además, tiene la obligación de atender las carencias específicas que son resultado de su sometimiento a la estructura colonial y, sobre todo, el deber de impedir que sean objeto de explotación por parte de cualquier sector de la sociedad nacional, incluso por los agentes de la protección oficial.

5) El Estado debe ser responsable de todos los contactos con grupos indígenas aislados, en vista de los peligros bióticos, sociales, culturales y ecológicos que representa para ellos el primer impacto con los agentes de la sociedad nacional.

6) Los crímenes y atropellos que resultan del proceso expansivo de la frontera nacional son de responsabilidad del Estado, aunque no sean cometidos directamente por sus funcionarios civiles o militares.

7) El Estado debe definir la autoridad pública nacional específica que tendrá a su cargo las relaciones con las entidades étnicas que sobreviven en su territorio; obligación que no es transferible ni delegable en ningún momento ni bajo ninguna circunstancia.

La Responsabilidad de las Misiones Religiosas

La obra evangelizadora de las misiones religiosas en la América Latina corresponde a la situación colonial imperante, de cuyos valores está impregnada. La presencia misionera ha significado una imposición de criterios y patrones ajenos a las sociedades indígenas dominadas, que bajo un manto religioso encubren la explo-

tación económica y humana de las poblaciones aborígenes.

El contenido etnocéntrico de la actividad evangelizadora es un componente de la ideología colonialista, y está basado en:

1) Su carácter esencialmente discriminatorio originado en una relación hostil frente a las culturas indígenas, a las que conceptúan como paganas y heréticas;

2) Su naturaleza vicarial, que conlleva la reificación del indígena y su sometimiento a cambio de futuras compensaciones sobrenaturales;

3) Su carácter espurio, debido a que los misioneros buscan en esa actividad una realización personal, sea esta material o espiritual; y

4) El hecho que las misiones se han convertido en una gran empresa de recolonización y dominación, en connivencia con los intereses imperialistas dominantes.

En virtud de este análisis llegamos a la conclusión que lo mejor para las poblaciones indígenas, y también para preservar la integridad moral de las propias iglesias, es poner fin a toda actividad misionera. Hasta que se alcance este objetivo cabe a las misiones un papel en la liberación de las sociedades indígenas, siempre que se atengan a los siguientes requisitos:

1) Superar el herodianismo intrínseco a la actividad catequizadora como mecanismo de colonización, europeización y alienación de las poblaciones indígenas;

2) Asumir una posición de verdadero respeto frente a las culturas indígenas poniendo fin a la larga y vergonzosa historia de despotismo e intolerancia que ha caracterizado la labor de los misioneros, quienes rara vez revelaron sensibilidad frente a los valores religiosos indígenas;

3) Poner fin al robo de propiedades indígenas por parte de misiones religiosas que se apropian de su trabajo, tierras y demás recursos naturales, y a su indiferencia frente a la constante expropiación de que son objeto por parte de terceros;

4) Extinguir el espíritu suntuario y faraónico de las misiones que se materializa en múltiples formas, pero que siempre se basa en la explotación del indio;

5) Poner fin a la competencia entre confesiones y agencias religiosas por las almas de los indígenas, que dá lugar, muchas veces, a operaciones de compra-venta de catecúmenos, y que, por la implantación de nuevas lealtades religiosas, los divide y los conduce a las luchas intestinas;

6) Suprimir las prácticas seculares de ruptura de la familia indígena por internamiento de los niños en orfanatos donde son imbuidos de valores opuestos a los suyos, convirtiéndolos en seres marginados incapaces de vivir tanto en la sociedad nacional como en sus propias comunidades de origen;

7) Romper con el aislamiento pseudo-moralista que impone una ética falsa que inhabilita al indígena para una convivencia con la sociedad nacional; ética que, por otra parte, las iglesias no han sido capaces de imponer en la sociedad nacional;

8) Abandonar los procedimientos de chantaje consistentes en ofrecer a los indígenas bienes y favores a cambio de su total sumisión;

9) Suspender inmediatamente toda práctica de desplazamiento o concentración de poblaciones indígenas con fines de catequización o asimilación, prácticas que se reflejan en el inmediato aumento de la morbili-

dad, la mortalidad y la descomposición familiar de las comunidades indígenas;

10) Abandonar la práctica criminal de servir de intermediarios para la explotación de la mano de obra indígena.

En la medida en que las misiones no asuman estas obligaciones mínimas incurren en el delito de etnocidio o de connivencia con el genocidio.

Por último, reconocemos que recientemente elementos disidentes dentro de las iglesias están tomando una clara posición de autocrítica radical a la acción evangelizadora, y han denunciado el fracaso histórico de la actividad misional.

La Responsabilidad de la Antropología

1) Desde su origen la Antropología ha sido instrumento de la dominación colonial: ha racionalizado y justificado en terminos académicos, abierta o subrepticamente, la situación de dominio de unos pueblos sobre otros, y ha aportado conocimientos y técnicas de acción que sirven para mantener, reforzar o disfrazar la relación colonial. América Latina no ha sido excepción y con frecuencia creciente programas nefastos de acción sobre los grupos indígenas y estereotipos y distorsiones que deforman y encubren la verdadera situación del indio pretenden tener su fundamento científico en los resultados del trabajo antropológico.

2) Una falsa conciencia de esa situación ha conducido a muchos antropólogos a posiciones equivocadas. Estas pueden clasificarse en los siguientes tipos:

a) El *cientifismo* que niega cualquier vínculo entre la actividad académica y el destino de los pueblos que forman el objeto de esa misma actividad, eliminando la responsabilidad política que conlleva el conocimiento.

b) La *hipocresía* que se manifiesta en la protesta retórica sobre la base de principios generales, pero evita cuidadosamente cualquier compromiso con situaciones concretas.

c) El *oportunismo* que aunque reconoce la penosa situación actual del indio, niega la posibilidad de transformarla, mientras afirma la necesidad de "hacer algo" dentro del esquema vigente; lo que en última instancia se traduce en un reforzamiento de ese mismo sistema.

3) La Antropología que hoy se requiere en Latinoamérica no es aquella que toma a las poblaciones indígenas como meros objetos de estudio, sino la que los vé como pueblos colonizados y se compromete en su lucha de liberación.

4) En este contexto es función de la Antropología:
— Por una parte, aportar a los pueblos colonizados todos los conocimientos antropológicos, tanto acerca de ellos mismos como de la sociedad que los oprime a fin de colaborar con su lucha de liberación;

— Por la otra, reestructurar la imagen distorsionada que existe en la sociedad nacional respecto a los pueblos indígenas desenmascarando su carácter ideológico colonialista.

5) Con miras a la realización de los anteriores objetivos, los antropólogos tienen la obligación de aprovechar todas las coyunturas que se presenten dentro del actual sistema para actuar en favor de las comunidades indígenas. Cumple al antropólogo denunciar por todos los medios los casos de genocidio y las prácticas conducentes al etnocidio, así como volverse hacia la

realidad local para teorizar a partir de ella, a fin de superar la condición subalterna de simples ejemplificadores de teorías ajenas.

El indígena como protagonista de su propio destino

1) Es necesario tener presente que la liberación de las poblaciones indígenas es realizada por ellas mismas, o no es liberación. Cuando elementos ajenos a ellas pretenden representarlas o tomar la dirección de su lucha de liberación, se crea una forma de colonialismo que expropia a las poblaciones indígenas su derecho inalienable a ser protagonista de su propia lucha.

2) En esta perspectiva es importante valorar en todo su significado histórico la dinamización que se observa hoy en las poblaciones indígenas del continente, y que las está llevando a tomar en sus manos su propia defensa contra la acción etnocida y genocida de la sociedad nacional. En esta lucha, que no es nueva, se observa hoy la aspiración de realizar la unidad pan-indígena latinoamericana; y, en algunos casos, un sentimiento de solidaridad con otros grupos oprimidos.

3) Reafirmamos aquí el derecho que tienen las poblaciones indígenas de experimentar sus propios esquemas de auto-gobierno, desarrollo y defensa, sin que estas experiencias tengan que adaptarse o someterse a los esquemas económicos y socio-políticos que predominan en un determinado momento. La transformación de la sociedad nacional es imposible si esas poblaciones no sienten que tienen en sus manos la creación de su propio destino. Además, en la afirmación de su especificidad socio-cultural las poblaciones indígenas, a pesar de su pequeña magnitud numérica, están presentando claramente vías alternativas a los caminos ya transitados por la sociedad nacional.

Barbados, 30 de Enero de 1971

Miguel Alberto Bartolome - Guillermo Bonfil Batalla - Victor Daniel Bonilla - Gonzalo Castillo Cárdenas - Miguel Chase Sardi - Georg Grunberg - Nelly Arvelo de Jiménez - Esteban Emilio Mosonyi - Darcy Ribeiro - Scott S. Robinson - Stefano Varese.

(viene de la pág. 50)

CONSIDERACIONES DE ANTROPOLOGIA UTOPICA

CANTONI, Remo 1967

Illusione e pregiudizio, Milano, Casa Ed. Il Saggiatore.

DUMONT, Jean Paul 1970

"El Occidente y los Bárbaros" en Anuario Indigenista, XXX, México, diciembre.

FANON, Frantz 1952

Peau noire, masques blancs, Paris, Edit. du Seuil.

GURVITCH, Georges 1969

Los marcos sociales del conocimiento, Monte Avila Editores, Caracas.

LAING, R. D. 1968

La plitica dell'esperiesza, Milano, Feltrinelli.

1969

"Lo obvio" en Dialéctica de la Liberación, México, Siglo XXI Edit.

MANNHEIM, K. 1948

Ideology and Utopia, London, citado en Cantoni, R. op. cit.

VARESE, Stefano 1968

"Antropología, política y neutralidad" en Amaru, Nº 7, Lima, Jul-Set.

SUPUESTO ALREDEDOR DE LOS "ZORROS" DE ARGUEDAS

Muchos de los que pudimos enterarnos a través del **Diario** publicado por José María en un número de "Amaru", la crítica situación en que se encontraba, quisimos suponer, por un instante, que la novela **El zorro de arriba y el zorro de abajo** iba finalmente a resultar, de alguna manera, como un aliento animico para Arguedas que ya demostraba su invalidez psíquica, y jugaba, en cierto modo, con los cálculos posibles que más tarde tendrían, en efecto, validez: su suicidio.

La novela, desde este punto de vista, muy personal de Arguedas, resultaba entonces una manera de desafiarse a sí mismo, de convencerse que podía sobreponerse ante sus angustias, lo que, naturalmente, no se llevó a cabo. Los "zorros" de arriba y abajo, el zorro de la serranía y el zorro de las zonas bajas, de la Yunga, tendrían que ganar la apuesta, y lo que queda ahora de esta novela, no pasa de ser un mutilado relato, un pequeño punto de referencia para su posterior y ya calmado estudio.

De haber sido terminada hubiera levantado vuelo nada menos que por encima de sus anteriores novelas, tratando de representar el todo de la realidad peruana actual con sus implicancias y opciones a las que anteriormente Arguedas no había llegado más que por partes: mezclar realidades concretas de Costa como de Sierra, a través de ese pequeño y monstruoso mundo llamado Chimbote, al que el capitalismo ha sometido a una de sus peores enfermedades: la corrupción, la degradación moral, la desmitificación de todos los valores que aún podían sostenerse en otras realidades, como en el caso de los campesinos, ahora convertidos en pescadores. Bajo esta ciudad, inmerso subrepticamente, estaba todo el Perú, con todas sus posibilidades económicas, sociales y políticas, caminando lentamente hacia las fronteras de su transformación (¿transformación o deformación?) en el capitalismo.

No obstante, la novela nunca más llegará a estar completa, y lo que podemos nosotros colegir no pasa de ser un simple comentario de suposiciones, un somero cálculo de posibles, conscientes de que la obra de Arguedas no significa ni mucho menos esta novela, pues aún sin su aparición, **Yawar Fiesta**, **Los ríos profundos** y **Todas las sangres**, son de por sí, la expresión más trascendente que ha podido dar nuestra literatura en el plano mundial. Ninguna actitud encomiástica es válida entonces para **El zorro...**; además no la necesita, cuenta con ser únicamente el testimonio de las angustias personales de Arguedas. Su importancia radica precisamente allí, de ser mudo testigo de la suerte que su autor ha corrido y que todos lamentamos: su desaparición.

De los vaivenes anímicos a que estaba sujeto Arguedas durante todo el lapso que le significó escribir esta parte de **El zorro...** podemos darnos cuenta a través de su diarios que hacen la vez de un termómetro de sus realizaciones.

El **Primer Diario**, conocido ampliamente por todos, tenía la importancia de representar el primer capítulo de su novela, poniendo (vamos a llamarlo así), las condiciones de "esta desigual pelea" a que se enfrentaba: vivir en tanto pudiera escribir y terminarla, y, por lo mismo, haber vencido. Lo que me da cierta validez para manifestar estas elucubraciones que se encuentran amparadas en los posteriores diarios; así, hacia el segundo diario, escrito en el Museo de Puruchuco en Febrero de 1969 (el primer diario data del mes de mayo del 68), luego de haber terminado la Primera parte de los "zorros", expresa con cierta confianza en sí mismo: "Mañana, o pasado, o el lunes, comienzo el capítulo III, a como dé lugar", y en páginas anteriores escribe con mucho pudor acerca de su primer diario, llamándolo "estrambótico", "la ingenuidad no tan falaz que escribí entonces". ¿Qué estaba suce-

diendo con Arguedas? Los intentos algo inseguros y nerviosos, como desordenados, que se notan en las primeras páginas de **El zorro...** le habían dado de alguna manera mucho más confianza, la apuesta (imaginaría él), la iba a ganar, y cuál no sería su felicidad hacia el tercer diario (fechado en Santiago de Chile mayo del 69), cuando llama a su esposa Sybila para celebrar la finalización de la primera parte, en Arequipa. Sólo que en el mismo **Diario**, aun cuando había expresado: "volví de Arequipa en tal estado de animación y lucidez, que pensé que concluiría de escribir este libro en tres meses...", ya se encuentran las primeras sombras de su derrota: "Luego, caí en un estado de postración tan lóbrego como los que me atacan los últimos veinte años y de los que salgo cada vez con mayor agonía", y páginas adelante: "Yo no puedo iniciar el Capítulo V porque me ha decaído el ardor de la vida...". Hacia el 28 de mayo, está nuevamente en Chile, ya han sido escritos algunos "hervores" de la Segunda parte, y esto se acaba en **¿Último Diario?**, donde admite finalmente la derrota que llevaba implícita su vida: "He luchado contra la muerte o creo haber luchado contra la muerte, muy de frente, escribiendo este entrecortado y quejoso relato. Yo tenía pocos y débiles aliados, inseguros; **los de ella han vencido**. Son fuertes y estaban bien resguardados por mi propia carne. Este desigual relato es imagen de la **desigual pelea**". (Los subrayados son míos).

Lo que nosotros conocemos después de **¿Último Diario?** no es necesario comentarlo, pero a partir de ello podemos darnos cuenta de la cantidad de cosas que se quedaron para siempre con Arguedas; la novela es menos que una tercera parte de lo que pudo ser (y lo que podemos decir de ella es la tercera parte de lo que pudiéramos haber dicho). De aquí que, para efectuar un amplio estudio sobre toda la obra de Arguedas, no sea necesario comprender **El zorro...**, no por los supuestos errores que puede presentar, sino porque no representa realmente una novela, o, para mejor decir, sólo cuenta y contó para Arguedas, para sus interiores desgarramientos.

Hablar de la monstruosa revolución económica que sufre actualmente Chimbote significaba mucho. Arguedas se quedó únicamente en el principio y con mucho temor, con una inseguridad que se deja notar



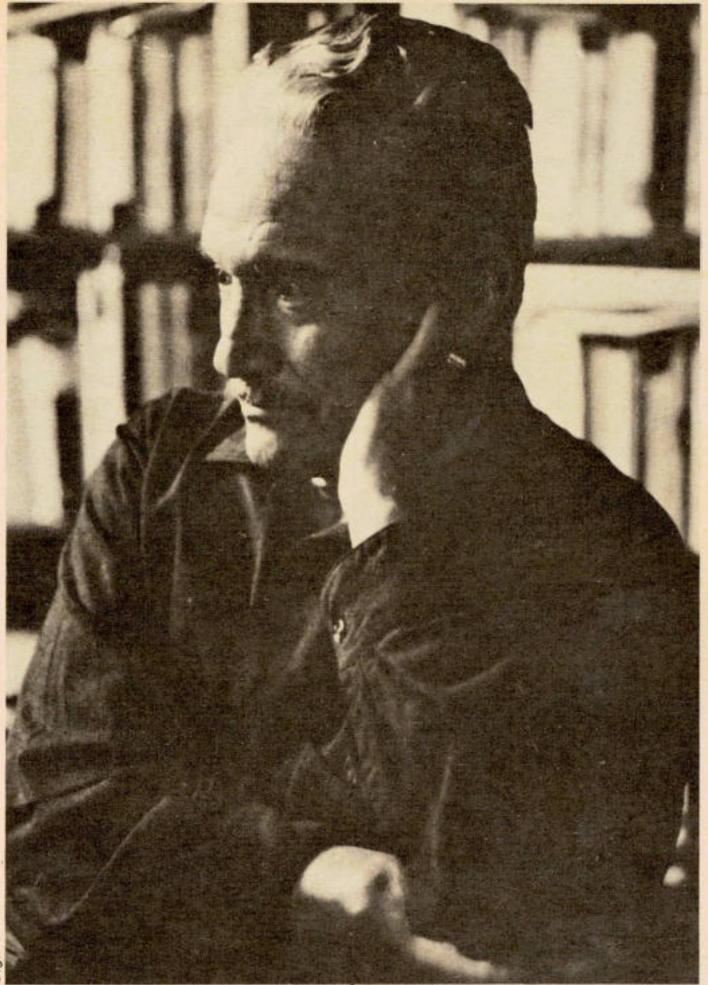
sobre todo en los primeros tres capítulos, y con mucho desorden. Los personajes Chaucato, el Mudo, Asto, Tinoco, el gringo Maxwell, se mueven con el mismo temor de Arguedas. Pero, aparte de estos que llamaremos errores de tipo técnico, la visión de Arguedas no estaba equivocada: los "zorros de arriba" (Asto, Tinoco, Hilario Caullama, Balazar) han sido envenenados por el capitalismo y por esos agentes de Braschi (¿Banchero?), los "zorros de abajo" que contratan precisamente indios ignorantes para el trabajo pesquero y no "criollos" que pudieran significarles algún problema.

El inmenso escenario de arena que es Chimbote va recorrido por las páginas de Arguedas entre el mar, "la más grande concha chupadora del mundo" como la llama Chaucato o "la gran zorra" como expresa Zavala; el prostíbulo que han construido Braschi y compañía (lógicamente, para sustraerles el dinero que han ganado en el mar a los "zorros de arriba"), y las barriadas. Y, por otro lado, el retrato de los que se mueven dentro de este escenario, los "zorros de arriba", casi todos anti-héroes, como Asto que ahora desenfunda una natural actitud machista debido a que cuenta con dinero. (Hablándole a una prostituta le dice: "Toma carajo; docientos soles nada para mí", y después de haber tenido relaciones con ella: "Yo... criollo, carajo; argentino, carajo. ¿Quién serrano aura?"), nos permite deslizar una conclusión muy lamentable y dolorosa; el hecho, de tener dinero ha asfixiado el alma de estos hombres que ya no tienen ni identificación con sus pueblos de origen, ni se mueven como seres humanos con algunos valores que de algún modo u otro, aún conservaban siendo campesinos. Tan degradante es el comportamiento de éstos, que Zavala, el pescador "intelectual", cuando ve a Asto, manifiesta: "Pisa firme ahora. Camina firme, silba firme ese indio. Desnudo, amarrado al muelle, días de días, aprendió a nadar para obtener matrícula de pescador. No hablaba castellano. ¿Cuál generosa puta lo habrá bautizado? Desde mañana fregará a sus paisanos, será un Caín, un Judas". Pero no sólo los Asto o los Tinoco son culpables; los culpables son y están rodeados siempre de un fundado misterio: Braschi, Don Angel, jefe de la planta de la fábrica de harina de pescado; la mafia que se mueve envolviendo

con sus tentáculos a todos aquellos que quisieran destruirla, el sindicato (siempre de acuerdo con la patronal) etc. Los culpables de la despersonalización de los campesinos, ahora obreros del mar, son todos, y entre ellos mismos, son muy pocos los que pueden eximarse de culpa.

Entre estos pocos figura Don Esteban De La Cruz, que unido al Loco Moncada (los "zorros de arriba y abajo") son lo mejor que tiene esta novela. El misterio que desde el principio cubría a los "zorros" de la leyenda, que ahora cobran vida, se deslizan a lo largo de "Yankilandia" como se expresa el loco Moncada para referirse al puerto de Chimbote. Esteban De La Cruz, ex-minero, ha llegado a Chimbote a tentar fortuna y trabaja como zapatero, solo que tiene los pulmones perforados por el carbón de la mina en que trabajara y su rebeldía se manifiesta precisamente a partir de allí, de saber que va a morir y que finalmente morirá (esto se sabe por **¿Ultimo Diario?**). Y el loco Moncada, su compadre, con visos de profeta, recorriendo todas las calles de Chimbote tratando de convencer a la gente de que todo está podrido y a punto de sucumbir. Estos dos personajes valen por toda la novela, sobre todo Don Esteban De La Cruz: "Me compadre es complacencia. Es testigo de me vida, yo también de so vida. Nada más, pues. Para todos, loco, loco que manso predica; testigo de me vida para mí. Yo bravo, 'homilde'; él soberbio". A Esteban De La Cruz lo hace vivir el hecho de que puede eliminar poco a poco el carbón que tiene engastado en los pulmones: "Si boto cinco onzas carbón me pulmón aparecerá de nuevo. Me compadre también sabe. Hey pesado ya, todo, hojas de periódico en cual escupo. On quilo papel, dos onzas polvo carbón ya hay". Pero el saberse tan cercano a la muerte no lo libra de comportarse como un auténtico rebelde; para él no existen segundas ni terceras posiciones: "yo peleo ¡caracho! (...) ¡Pero caracho yo no rodillo ante nadies diciendo ¡perdón! ¡perdón! yo no rodillo nunca por nunca. Por eso mi' han botado de mina, de restaurante. Arriba profeta Esaías, abajo marecón David que llorando llorabas".

Si llegáramos a observar esta novela como una línea, encontraremos que comenzada tenidamente, desde abajo, encuentra su máxima altitud cuando aparecen el Loco Moncada y Esteban De La Cruz, para fi



Olga Luna

José María Arguedas

nalizar, nuevamente abajo, en los capítulos siguientes de la Segunda Parte, con los otros "zorros", el dirigente de barriadas Balazar, un salomónico personaje, habilísimo, los curas del Cuerpo de Paz, temerosos de pensar en que son utilizados por la C.I.A.

Nuevamente el desorden envuelve estas páginas, y son justificables; en realidad, ya Arguedas estaba en las postrimerías de su vida, sus depresiones eran más grandes que sus preocupaciones por corregir algo, incluso él es consciente de que son "borradores" (los llama "hervores", para ser más exactos, en su tercer diario) y que ya nada hará por remediarlos.

La publicación de **El zorro...** no hace más que confirmar lo que sospechábamos: la novela estaba incompleta y Arguedas ha muerto, y Chimbote sigue siendo, como el Perú, ese gran escenario de la transformación capitalista. Y los "zorros" que vigilan a diario la sucesión de las cosas, permanecen dormidos, después de haber sumado una victoria lamentable para nosotros, frente a Arguedas.

¿PINTURA ENTENDIBLE O DESENTENDIDA?

La fundamental convencionalidad, el aparente acuerdo a lo que tradicionalmente habían sido y recientemente, dejado de ser las exposiciones de arte joven; la inexistencia de formas de cuestionamiento y contestación y su reemplazo por imágenes neutras, conforman la primera y no poco importante característica de la muestra de las escuelas de Bellas Artes y Artes Plásticas que albergara el IAC. No porque se necesite o se demande una novedad que no solía serlo, ni porque se de crédito a todo lo dicho y reiterado bajo el nombre de vanguardia, sino porque la opción por o contra ella o incluso la opción marginal a sus planteamientos, configura una tendencia con razones y consecuencias, es que debe verse lo que esta ausencia significa.

Una pintura sin raíces propias

Creo que la confusa irresolución terminológica y valorativa convirtió aún a los ojos de la persona sanamente interesada, la pintura en jeroglíficos y los significados en misterios. El fracaso en el ensayo de este dogmatismo sin fe se tradujo en la inútil distancia ante aquellos a los que el pintor debe y quiere hablar. El problema de la comunicación, el del compromiso, por su entreverado entendimiento, habían obtenido este no hablarle a nadie que contradice la razón de ser del arte. Y si no siempre es justo medir en niveles de comprensión —pese a que las formas de arte a que aludimos sí se lo proponían—; la procedencia de los elementos de pensamiento redondea el absurdo. No porque no tenga algunos elementos de interés sino porque nos son ajenos, el pop art no debió nunca aportar lo sustantivo sin riesgo y ahora constatación de trasplante arbitrario. La dimensión sociológica entonces indelible de una realidad y no transportable a otra, debió ser suficiente argumento. No lo

fue porque no se está tan lejos del dependiente esteticismo que se critica. El error y el involuntario contrabando son ahora evidentes. Que no se insista en ellos no tiene por qué preocupar.

Pero, retomando el carácter aludido de la exposición, lo que sí inquieta es la despreocupación por su reemplazo, porque lo que puede llamarse inconsistencia o desorientación correspondía a una fundamental inquietud a la que no cabe oponerse. Lo que en este volver a hablar el lenguaje establecido hay de quitar el cuerpo a una discusión irresuelta, es ciertamente un retroceso. Puede pensarse que la constatación de los errores puede haber pesado para echar en el saco de las equivocaciones a las inquietudes, pero el compromiso, por encima del de "hacer cuadros" sigue presente. Sin hablar de la muy mal escrita literatura sobre el arte comprometido —que de ser bien escrita sigue siendo literatura— puede sí hablarse de la búsqueda de un lenguaje. Y los elementos vivenciales que conforman el medio hacen elusivo un arte que se lo preste.

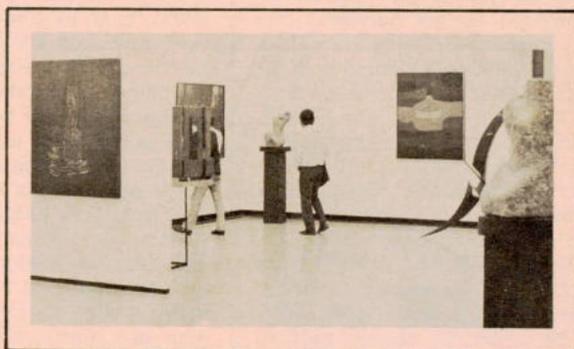
Al plantear aquí el problema, los términos que se proponen son, entonces, otros. No se trata de situarse aquí o allá, de abajo-firmar lo que no se ha terminado de entender. Se trata de que una realidad que hace sentir su presencia demanda que lo que en ella se haga no la eluda, pudiendo hablarse de realidad en términos de subjetividad y de realidad como irrealidad; es decir, sin ningún otro límite que el de la propia verdad. Se trata de un problema de proceso personal y de riesgo. O sea de arte y no de sociología y de honestidad y no de ideologismos.

¿Dónde está el error?

No es momento de pedir coherencia inobjetables y no está mal que la confusión existente se traduzca en la obra.

Se quiere, por el contrario, que precisamente eso ocurra, que la correspondencia de la obra con el medio de que proviene le otorgue su consistencia y su verdad. Claridad habrá después, si la hay. Pero lo que debe empezar a haber es el intento de hacer pintura que haga sentir más que de dónde; de qué proviene. Y si no es grave que no haya aún un lenguaje, si lo es el que no se lo busque.

Dónde está entonces el error; ¿en las personas o en las escuelas? La pregunta está en parte mal planteada ya que las escuelas dependen de las personas. Pero si es criticable que se trabaje en niveles de tecnicismo en Bellas Artes, lo es también que hayan carencias ya no técnicas sino sustantivas en Artes Plásticas. No parece haber un entendimiento de la labor académica a partir del propio trabajo, en el reconocimiento de que la búsqueda es en sí la principal materia; y no parece haber una im-



plementación en la enseñanza misma que haga obviar desórdenes y llegar sin innecesarias vueltas a un nivel de suficiencia lingüística que basta a quien tiene qué decir. No debe dejarse sin mencionar que tampoco parece pedirse lo demandable por parte de los estudiantes. La incomprendible calma en que todo transcurre, esta inercia inexplicable en lugares donde se ocupan del arte, es además de artificial, absurda. Lo que queda evidenciado por el hecho contable de la inamovilidad de personas, estructuras y sistemas.

Si se acepta que la problemática de hoy en un medio sin museos ni pasado a los que contradecir y de los que aprender, es encontrar un lenguaje; la exposición de las escuelas no puede satisfacer. Creo que por ello es que no tenía sentido su comentario sin la quizá intrincada argumentación previa. Porque no creemos en la crítica hecha para divulgar nombres propios sólo nos ha interesado destacar



los ejemplos más valiosos y significativos.

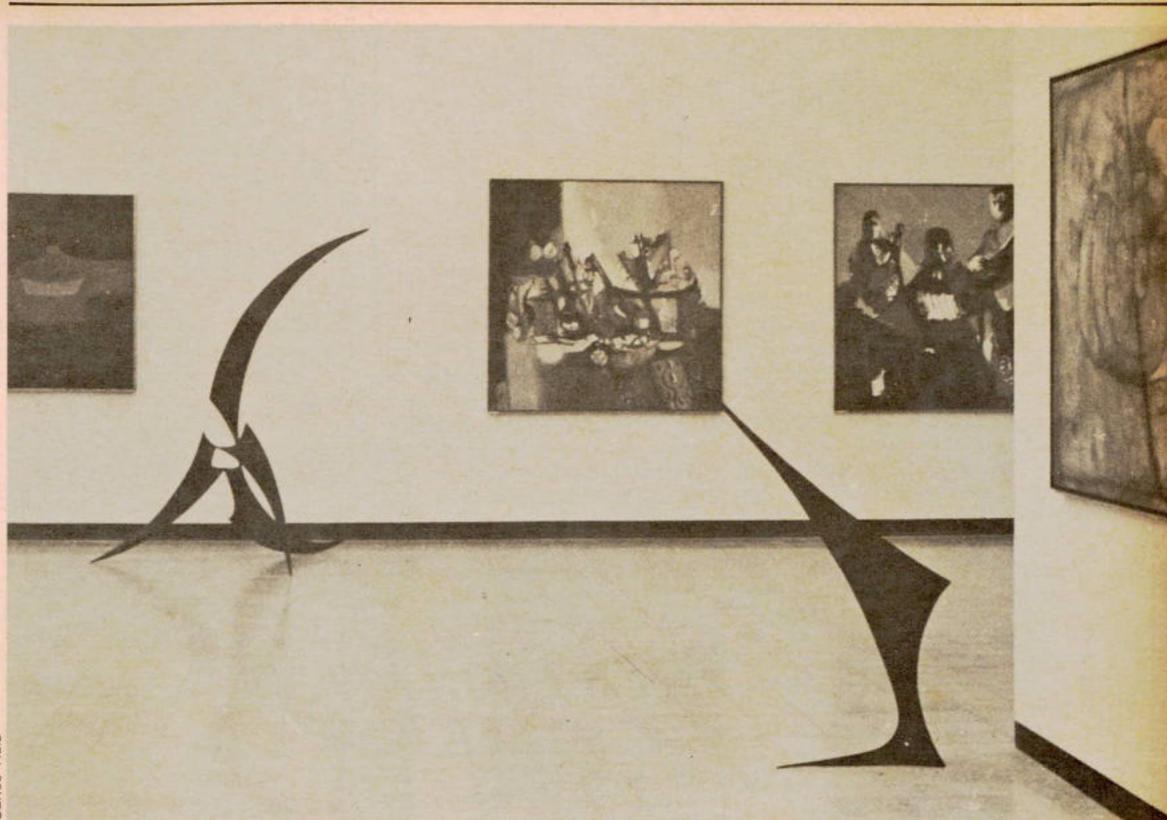
Unas cuantas excepciones

La importante y limpia escultura de Lika Mutal muestra una inteligente escuetez en el trato al material. Las planchas laminares y metálicas, frías pero trabajadas con convicción sirven a la intención escultórica sin negarse. Las líneas espaciales componen imágenes distantes pero sólidas. No hay elocuencia sino sobriedad y a pesar de no ser temáticamente próxima, la obra se hace entender en lo que son sus propias coordenadas. En la noción de asociación y en el manejo de un sentido frontal la coherencia no es la misma, pero la dimensión de la obra muestra una capacidad sin duda respetable por su básica resolución y sus parciales calidades.

Las pinturas de Aquino también pesan considerablemente en la muestra. Hay en ellas la presencia de un tema, que si bien no es en última instancia original, si está nitidamente madurado. Las masas, a veces ingeniosamente alusivas y a veces dejadas a su propia significación, centran sus obras y les otorgan una intención. Y la intención pese a estar ahí y ser legible no instrumentaliza el idioma pictórico, sino que acuerda bien con él. Sin que haya una maestría se siente una seriedad pictórica que no deja de interesar y que parece ser la mejor garantía de un proceso posterior afirmativo. En la medida en que deje fuera lo fácilmente impactante, se puede esperar una obra interesante.

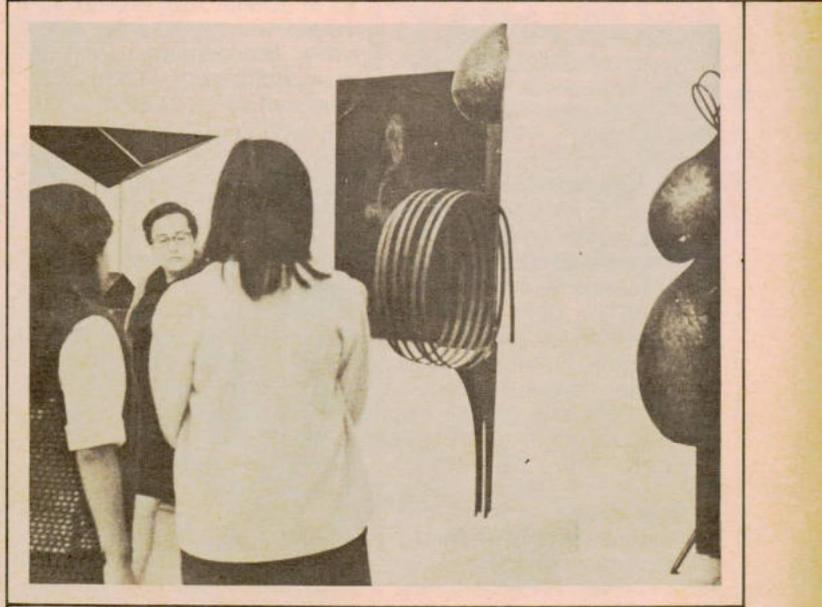
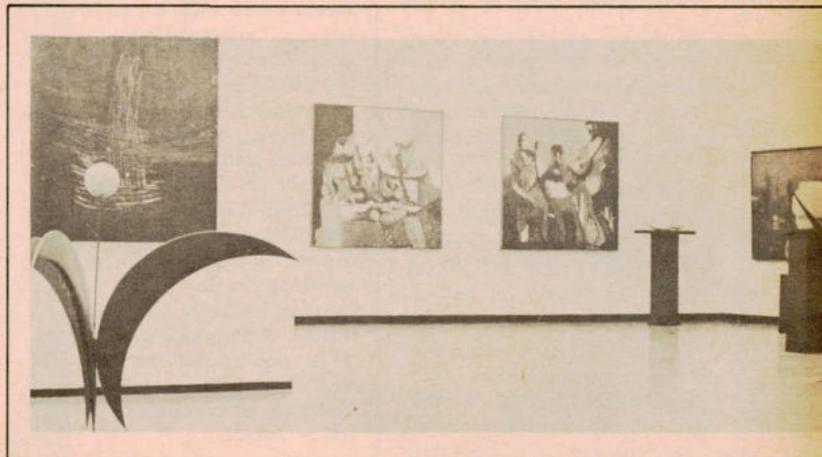
En una opción esteticista pero por verdadera, respetable, hay una hermosa escultura de Susana Roselló. Con tenue lenguaje ha obtenido una forma de rica plasticidad buscando la propia expresión de la piedra. Además de los tres casos anteriores —a mi juicio, centrales— de la exposición, deben mencionarse otros: un cuadro de Urbina, sobriamente planteado, en un abstraccionismo sugerente aunque insuficiente. En él también la seriedad idiomática puede hacer esperar un proceso valioso. Lo mismo ocurre con el sereno surrealismo de Ostolaza, que quizá adeuda más de lo que propone, pero sin pretensiones sonoras. La exploración a la que su temática obliga puede tener en ese equilibrio de intenciones, su afirmación más sólida. Campos presenta una

Carlos Ruiz



escultura geométrica a partir de una claridad de intención y en honesta correspondencia con el material. La resolución es clara aunque no hace entender bien lo que tiene de especial teniendo por ello frentes y exteriores. Pero la principal pregunta, si no crítica, es la razón de la opción, su infertilidad y lo que tiene de idioma ya hecho del que no queda sino seguir hablando. El cuadro de Coronado muestra un frescor, aunque elusivo. Algo similar se ve en la obra de Merel que tiene además una intención caligráfica pero más casual que expresiva. Finalmente puede hablarse del interés temático de Kameya. A pesar de que en su caso tampoco hay una originalidad inicial, su trato pictórico es ya propio y suficiente.

Una última consideración a la luz de los comentarios y que viene a hablar en favor de las escuelas en terrenos próximos a los que se revisaron inicialmente, es el retroceso de las influencias de pintores específicos. Lo que quiere decir que los maestros ya no se interesan en estar presentes en los cuadros de sus alumnos, y que éstos ya no lo admiten. Esto está ciertamente bien. Lo que debe acompañarlo es entender que lo que tampoco debe estar presente en la pintura joven por edad para que lo sea por significación, son las prestadas concepciones sobre lo que es pintura. De buscarlas se trata. Augusto Ortiz de Zevallos



Las escuelas de Bellas Artes y Artes Plásticas en el I.A.C.: ausencia de cuestionamiento, inútil distancia entre el artista y su público.

QUEIMADA: REFLEXIONES SOBRE LOS CINES DEL TERCER MUNDO

1. La visión de **Queimada** de Gillo Pontecorvo, también realizador de **La Batalla de Argel**, así como la presencia en Lima de films como **Potemkin**, **Morir en Madrid**, **La Confesión** y la **Semana del Cine Cubano** exhibidas regularmente al público, sugieren algunas observaciones en torno al cine latinoamericano que conviene subrayar:

—El Cine del Tercer Mundo como un acto de la **descolonización cultural** (ruptura franca claro está con la dominación económica, social y política del imperialismo internacional).

—El Cine del Tercer Mundo como un acto político de la **Liberación Nacional** que realiza cada pueblo latinoamericano de las fuerzas de opresión y provocación constituidas por las burguesías nativas y oligárquicas (hechas a imagen y semejanza de las burguesías del imperialismo internacional).

—El Cine del Tercer Mundo como un **Cine Revolucionario** capaz de enfrentarse a la guerra ideológica de información, propaganda, aculturación y descerebramiento sistemáticos que realizan nuestras burguesías nativas a través de sus modelos culturales, comerciales, educativos, psicológicos, sociológicos, de entretenimiento, etc.

— El Cine del Tercer Mundo como la urgente necesidad de **cambiar al hombre**, de transformarlo desde adentro, complemento dialéctico de la necesidad de transformación exterior, en una búsqueda absoluta de nuevas categorías de vida y valores de desalienación que puedan ser vividos no sólo en perspectivas individuales sino también colectivas.

2. A diferencia de otras películas que ilustran aspectos de las luchas sociales, **Queimada** parece tener nombre propio: **nosotros**, los latinoamericanos habitantes del Tercer Mundo que vivimos confrontados diariamente con la acción

devastadora de los Medios de Información y Comunicación de Masas, dinámicos emisarios que se inscriben conflictivamente sobre la piel de los peruanos, venezolanos, argentinos, etc., como estigmas y tatuajes a través de las formas diversas de la dominación europea y norteamericana (la TV, las Radios, la tecnocracia, la teorías y prácticas administrativas de la alienación industrial, el empleo de las horas libres, etc., etc.) Es en este sentido de "**conciencia posible**" de **independencia, de autonomía, de liberación (constituido por el General José Dolores) y asunción de su propio ser** que **Queimada** parece subrayar dentro de la ideología pro-libertaria tercermundista el concepto más importante que ella tiene: la descolonización cultural con el estatuto del opresor Occidental o la Civilización Blanca (la civilización castrada y castrante del portugués, el inglés, el francés, el norteamericano y el propio burgués nativo). La liberación de sus imágenes y apariencias y la posibilidad de vivir en una dimensión de conciencia, liberada la creatividad personal y social.

Es el general José Dolores llamando ¡bastardos! a los blancos y resolviéndose a actuar revolucionariamente, pese a la magnitud de su ignorancia sobre la comercialización del azúcar (¿alusiones a Cuba?) y afirmando: "Es mejor saber ir y no saber cómo que saber ir y no saber dónde".

3. Pero al mismo tiempo, y esto es lo más curioso, el film de las apariencias de Liberación Nacional que es **Queimada**, es en realidad un film del Sistema Comercial Norteamericano sobre el cual pesan como es obvio las tres censuras que señala Metz: la censura institucional (o la censura del **Establishment** propiamente dicho: todo lo que favorece está bien, todo lo que cuestiona deberá estar mal), la censura comercial o económica, que es en realidad una autocensura de la Productora (la Productora del film es la **United**

Artist's que actúa dentro de la moral de la conveniencia comercial, una de las normas supremas del sistema, que no deja de ejercer una censura política, en nombre de lo correcto y decente, como el **establishment**) y la censura ideológica o cultural, que es un compendio de todas las demás censuras que el "medio ambiente" ejerce sobre el creador, limitando su invención (un film norteamericano no debe ir contra los intereses norteamericanos en América Latina y en el mundo: un realizador italiano con distribuidora y dinero norteamericano no puede realizar un producto antinorteamericano).

4. En suma, **Queimada** puede hablarnos de Libertad, de Independencia, de Dignidad Humana y Dignidad Nacional, de Patria y Revolución, pero en definitiva no debe hablar ni motivar el antiimperialismo norteamericano. Así, la ideología tercermundista de la descolonización no puede ser profundizada en un film que se sitúa en el siglo XIX (1830) y en realidad de lo que se trata es de un film independentista dentro del modelo liberal en el que se inscriben algunos valores antirracistas de hoy (homologar al General Dolores con Walker, el blanco, es una estrategia secreta del film, a mil kilómetros del fascista Jacopetti, pero Pontecorvo no puede comparar a Dolores, el negro, y a Sánchez, el oportunista de la burguesía, con los movimientos revolucionarios contemporáneos del Tercer Mundo. Frente a ellos, todos sus tipos y personajes son apenas bocetos.)

5. Sin embargo, el Cine de la Rebelión contra el Sistema USA (sociedad norteamericana, sociedad de consumo, industria de la productividad, etc.) existe en los Estados Unidos, y tiene su propia historia. Desde 1962, el cine de la Filmmaker Cooperative, que cuenta con más de 200 cineastas asociados y 600 films de 8 y 16 mm en distribución constante (de los cuales 100 son films de 1 hora de duración) en numerosas salidas del país, lucha contra la burguesía norteamericana. Su máxima: "No haga caso a nadie, coja su cámara, salga afuera y ruede" puede parecer elemental pero tiene la provocación esencial de descubrir la verdad allí donde se la encuentre (en una sociedad que por lo regular la enmascara siempre). "Creemos que hoy se siente más que nunca la necesidad de cambiar al hombre desde su interior. Sin esto —sin el largo

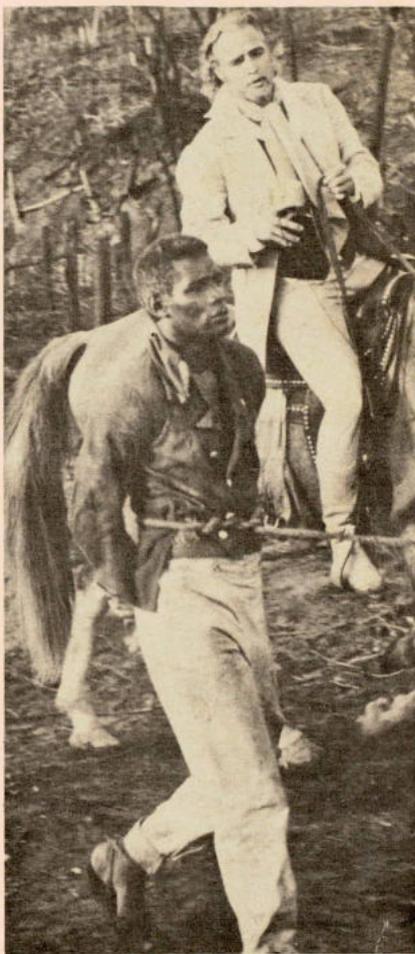


proceso que esto comporta— toda alternativa del sistema acaba por volver a la dialéctica del sistema. (...) Algunos de nosotros pensamos que hoy la función del artista sea la de impedir que los aspectos negativos que han caracterizado a la generación precedente se insinúen de nuevo en los individuos y que la única forma de impedirlo es mostrar que existen otras cosas, que son posibles otros valores, que pueden conmovir otras bellezas. (...) Nuestra posición es destructiva desde el punto de vista capitalista, del cine oficial, pero es constructiva desde el nuestro. En realidad, hoy somos los únicos en América que estamos comprometidos con la vida." (Entrevista con Jonas Mekas: el cine como religión. "Hablemos de Cine", n. 46).

6. El Cine de la Revolución Social Latinoamericana o el cine de la Liberación Nacional Argentina ya tiene su primer film. Se llama **La Hora de los Hornos** y dura, a proyección completa, 4 horas y media. El film se inscribe dentro de lo que se llama la lucha antiimperialista en Latinoamérica y constituye un primer ejemplo de lo que se llama hoy el Tercer Cine (o el Cine del Tercer Mundo). Es un film claramente político pues **sus destinatarios inmediatos son los obreros** peronistas de Argentina, los cuales al esperar la película participan en los contenidos de la misma a través de la discusión de los problemas. Por esto sus autores lo consideran **Cine Acto de la Liberación Nacional** (la cámara es una inagotable expropiadora de imágenes-muniones, el proyector es un arma capaz de disparar a 24 fotogramas por segundo). **La Hora de los Hornos** ilustra cómo un film puede llevarse a cabo aún en circunstancias hostiles, cuando cuenta con la complicidad y la colaboración de militantes y cuadros del pueblo. (Hacia un Tercer Cine: Solanas y Getino. "Hablemos de Cine", números 53 y 54).

7. "El **Cinema Novo** (Brasileño) en 1970 todavía no está muerto. La situación del Brasil es penosa: fabricar films es un riesgo económico; el mercado está dominado por los americanos y los europeos; hacer **Cinema Novo** es la subversión para la derecha, para la izquierda es una manifestación inútil. (...) Somos los campesinos del cine. Antes, en 1962, plantamos en tierra seca, dejamos de lado el miedo para realizar nuestro trabajo (...) En 1969: Más de treinta nuevos cineastas. Más

de setenta films. ¿Cómo era posible organizar una producción sin dinero, sin protección, con la censura y el imperialismo sobre nuestro mercado? Con una conciencia de clase. Es necesario que los campesinos pobres se organicen para trabajar la tierra y para ir a vender sus productos al mercado. La gente prefiere las conservas importadas; nadie tiene el coraje de decirle que la leche de coco es mejor que la coca-cola.



El General Dolores, Walker, el blanco, y Sánchez, el mestizo: un enfrentamiento que no tiene nada que ver con la complejidad de los movimientos revolucionarios contemporáneos del Tercer Mundo.



Los intelectuales (los técnicos...) dan un consejo: "Hay que vender la leche de coco en botellas de coca-cola". Nosotros construimos una barraca en el mercado del cine: la **Difilm** (...). Después de la **Difilm** el público del **Cinema Novo** aumenta en un 40% (...) hay que poner más leche de coco en el mercado para hacerle competencia a la coca-cola". (De la **Sequedad a las Palmeras**: Glauber Rocha. "Hablemos de Cine", n. 53).

8. En estas perspectivas, **Queimada** no es Cine del Tercer Mundo. El enfrentamiento Dolores-Walker no tiene nada que ver con la complejidad, el barroco, las contradicciones y la confusión del espectro del Tercer Mundo que, por decir algo, va desde la lucha antiimperialista hasta las numerosas patologías culturales, sociales y políticas del subdesarrollo que nos dan un cuadro clínico sencillamente laberíntico. Y es que de lo que se trata es de nuestra **cultura de la incoherencia**: nuestra cultura de la noche, que es en realidad un claroscuro lleno de agrafías, afasias y tics de desnutridos y mutilados físicos y mentales.

Un símil lejano y no una equivalencia con nuestro medio ambiente histórico podría ser el expresionismo alemán, cuando se patentizan en Europa en la primera mitad del siglo los riesgos de vivir al centro de las represiones sociales: la problemática de nuestros pueblos marginados es esa, una especie de "ojo de la tormenta" donde lo que vive, existe y sobrevive tiene que ser puesto a prueba en cualquier momento —y afirmo esto de toda razón y de toda imaginación— y de ahí la importancia de asumir los problemas del Tercer Mundo en toda su imperfecta complejidad, en vez de esquematizarlos continuamente en un aspecto de eternidad que en realidad no poseen ni pretenden poseer.

9. Dentro de la ilustración, la documentación, el testimonio, el cuestionamiento, el diálogo, la diagnosis, la prognosis, está el acto revolucionario y político del Cine del Tercer Mundo. No se trata de saber cómo debe hacerse cinema revolucionario (eso va de sí) sino **para quién y en qué condiciones**: para los movimientos populares de Liberación, es la respuesta.

HOMENAJES A JOSE MARIA ARGUEDAS

A un año y medio de la desaparición de José María Arguedas, muchos han sido los homenajes rendidos a su obra y vida como retribución a su extensa actividad artística. Los homenajes, naturalmente, no se limitaron al Perú; de los realizados en el extranjero cabe mencionar el de los escritores cubanos, que en el número 87 de **La Gaceta de Cuba** (revista de la Unión de escritores y artistas cubanos) dedican una separata a nuestro novelista: **Arguedas, a un año de tu muerte**. El homenaje empieza con dos textos ("Culpemos al bloqueo" y "Sobre tu alfombra de piedras") del joven novelista cubano Reynaldo González, que conoció a Arguedas cuando éste concurre a La Habana como jurado del concurso Casa de las Américas 1968. "Culpemos al bloqueo —escribe González en el primero de sus textos— que se ensaña con las islas: José María me envió una carta desde Lima dictada ya por su desesperanza, enfrascado en aquella polémica de última hora con Julio Cortázar —absurdo que ambos superaron desde antes, con sus obras confluyentes en las mil posibilidades americanas— y sumergido en una neurosis que no superaría sino con un disparo y su muerte imperdonable. La noticia viajó primero que la carta. Ante el papel tocado por sus manos, tuve la misma impresión que ante su persona mínima: algo capaz de todas las tristezas".

A este homenaje, que incluye algunos fragmentos de la obra de Arguedas, se unen también Mario Vargas Llosa ("Arguedas y el indio"), Julio Ortega ("Arguedas: exploración poética de un sueño"), Armando Alvarez Bravo ("Arguedas: un testimonio", en el que este escritor cubano cuenta cómo "descubrió" a Arguedas: "Otra víctima del indigenismo y el costumbrismo, cuando, hace ya algunos años, tropecé por vez primera con la obra de José María Arguedas, la relegué en el orden de mis lecturas de aquel momento. Tenía noticias dispersas e insuficientes de su importancia y nivel, pero aun así me resultaba sospechosa su temática. Cuando por fin, casi por esa obligación que me he impuesto de conocer en todas sus

facetas la literatura latinoamericana, comencé a leerlo, me di cuenta que aquella obra, donde la figura y la problemática del indio eran decisivas, era **otra cosa**"), Manuel Díaz Martínez ("Si el balazo se da y acierta"), David Chericián ("El pongo sueña despierto") y el homenaje del que, durante el entierro de Arguedas, fuera la expresión del dolor del campesino quechua en música folklórica: Máximo Damián Huamani, sencillo violinista y amigo personal del escritor.

En Cuba, además, han editado recientemente un disco en el que JMA lee varios cuentos suyos (entre ellos, "El amante de la culebra" y "Warma Kuyay"). Esta publicación se debe al Instituto de Investigaciones literarias de la Casa de las Américas, que prepara, aún más, dentro de su colección **Valoración Múltiple** un estudio sobre su obra como ya ha hecho con Juan Carlos Onetti, Gabriel García Márquez, José Lezama Lima, Juan Rulfo, y otros. Finalmente, Santiago Alvarez (**Now, Hanoi: martes 13**) acaba de realizar una película basada en el cuento "El sueño del pongo", en adaptación cinematográfica de Roberto Fernández Retamar.

En el Perú, la revista **Universidad** (Órgano de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho) incluye en sus números 12 y 13, a manera de homenaje, las versiones quechua y castellana del poema "Llamado a algunos doctores" de JMA.

La revista **Educación** (Nº 4), bajo el título de **Arguedas Maestro**, enfoca la personalidad del novelista a través del magisterio, profesión que ejerció hasta el día de su muerte. El homenaje de la revista **Educación** incluye también, en quechua y castellano, el poema "Llamado a algunos doctores", y, bajo el título de "La educación de Rendón Willka", un fragmento de la novela **Todas las sangres**. Además, la Casa de la Cultura (que debe a Arguedas, entre otras cosas, el haber sido su director en los años 1963-64) dedicó totalmente a JMA el último número de **La Revista Peruana de Cultura**. Este volumen, que contiene un abundante material iconográfico, empieza con un testimonio del mismo Arguedas, el texto que leyó en Arequipa con motivo del Primer encuentro de narradores peruanos (1965). **Revista** ... recoge, además, ensayos de algunos escritores y críticos que han investigado la obra de JMA. Así, Antonio

Cornejo Polar escribe sobre "El sentido de la narrativa de Arguedas", señalando una dirección ideológica a través de todas sus novelas y cuentos. Tomás G. Escajadillo en su "Meditación preliminar acerca de José María Arguedas y el Indigenismo" quiere demostrar la razón por la cual Arguedas pudiera no ser considerado "indigenista". Del mismo modo, cumplen con referirse al universo de Arguedas: Luis E. Valcárcel ("José María"), el portugués Joaquín de Montezuma de Carvalho ("José María, novelista"), y Augusto Tamayo Vargas ("La realidad y la realización artística de José María Arguedas"). Complementa el número una cronología de la vida y obra de JMA, de E. Mildred Merino de Zela, y una riquísima bibliografía, elaborada por William Rowe, estudioso inglés de la literatura latinoamericana.

TRES REVISTAS

Con el último número de **Amaru** aparecido en enero del presente año suman 14 los publicados en casi tres años de continua labor. Este número, dedicado prácticamente a la poesía, publica, a manera de introducción, una selección de fragmentos de poetas y críticos bajo el nombre de **La experiencia de la poesía en su creador y en su público**, muchos de los cuales acusan importancia, tal es el caso de Michel Butor que expresa que "la actividad del poeta es forzosamente revolucionaria (...) dentro de una sociedad que pervierte el lenguaje" y que "debe en consecuencia provocar la transformación de ésta".

Las páginas siguientes están dedicadas a Henri Michaux: un homenaje que incluye poemas (**Poesía para poder**), textos sobre arte, dibujos y pinturas de HM y una conversación con el poeta y crítico Alain Jouffroy.

Figuran también, poemas de Eliseo Diego, Lezama Lima, Antonio Cillóniz, Elvio Romero, Armando Zubizarreta, Livio Gómez, Oscar Valdivia, Jorge Guillén, Fayad Jamis; (cuyos dibujos ilustran en parte el número); y cuentos de Marta Lynch, Carmen Jarque y Luisa Valenzuela.

Los artículos de Virgil Thomson **Cage y el 'collage' de ruidos** y de Rodolfo Holzmann: **A propósito de John Cage**, refiérense al compositor norteamericano John Cage, creador de la música de "ruidos" provocados por la alternación de aparatos mecánicos.

americano John Cage, creador de la música de "ruidos" provocados por la alternación de aparatos mecánicos.

La florida del Inca, ensayo de Luis Loayza, cuenta con la importancia de dilucidarnos algunas posibles influencias en la obra de Garcilaso a partir de Gonzalo Silvestre, desafortunado conquistador que luchara al lado de Hernando de Soto en las tierras del Sur Norteamericano. Del mismo modo, el artículo de Mans Christoph Buch: **Sobre una posible función de la literatura** donde se cuestionan los errores del exagerado economismo en la concepción materialista de la literatura de un grupo aparecido en Alemania Federal en los últimos años: "Cultura y Revolución"; y **Los medicamentos y el hombre** de Peter G. Waser.

En la sección titulada "Notas, Comentarios, Apuntes", se publican artículos sobre Vicente Huidobro, Rodolfo Hinostroza y González Viaña. Y en las páginas finales una especie de diario de viaje de las impresiones de Eduardo Galeano sobre la realidad boliviana.

Comentar cada uno de los artículos del presente **Amaru**, sería objeto de mucha extensión, bástenos decir que, al igual que los pasados números, **Amaru** sigue siendo una revista de lograda capacidad y trascendencia.

La necesidad de divulgar textos sobre arte, y más concretamente sobre literatura parece haber sido cubierta en parte con la aparición de **Creación & Crítica**, la revista ya va por el cuarto número y su dirección tripartita débese a Javier Sologuren, Armando Rojas y Ricardo Silva-Santibañ. De formato pequeño, cuidadosamente presentada, **Creación & Crítica** debe resultar dentro de las implicancias que generan la comunicación entre escritores y el público lector, una suerte de receptáculo de las bases críticas que bien pueden ordenar los fundamentos teóricos de los poetas y del público.

El Nº 4, que pertenece al mes de abril publica un extenso poema de Po Chu Yi (**Balada de la congoja eterna**), poeta chino de la Dinastía Tang, un cuento de Carlos Thorne (**Apure, Leyva**), y tres poemas de Carlos Germán Belli, siempre en la onda medievalista. Como trabajo crítico, este número presenta un comentario de André Breton sobre la **Vida legendaria de Max Ernst**, poeta y pintor surrealista.

Si con su publicación **Creación & Crítica** quería significar un punto de partida para

ordenar el estudio crítico y perfilar nuevos rumbos alrededor del conocimiento de la ciencia crítica y la creación, ha dado en el blanco. Los valores en este caso giran en torno a la seriedad y responsabilidad que acusan nuestros tiempos: tiempos de rigor, necesariamente críticos.

Muy distinta a las dos revistas mencionadas es **Harauí**, que difunde la obra de jóvenes poetas peruanos, generalmente inéditos. **Harauí** dedica sus últimos números (25 y 26) al movimiento **Hora Zero**, que incluye poemas de Juan Ramírez Ruiz, Jorge Pimentel, Jorge Nájjar, Enrique Verástegui, José Diez, Feliciano Mejía y un manifiesto titulado **Poder de la poesía Joven**. En él **Hora Zero** define sus posiciones: "Ante aquellos que sostienen que la POESIA no tiene ningún poder, nosotros sostenemos que **si** tiene un poder así como el arte en general lo tiene. Consideramos que el poder de la poesía y el arte como forma y factor de conciencia social, es energía suficientemente capaz de **hacer avanzar o hacer retroceder** una sociedad en su proceso de evolución. En las presentes condiciones del desarrollo consideramos que la POESIA y el arte cuando se oponen al desarrollo cumplen un rol **negativo, alienante** y cuando impulsa el desarrollo cumple un rol **positivo o desalienante**. Su poder es negativo cuando, lejos de estimular y crear la emoción de cambio revolucionario, se proyecta a frenar la aparición de la emoción revolucionaria, haciendo del sentimiento una fuerza de afirmación del sistema establecido".

BULGAKOV Y STALIN

Las obras de Mijail Bulgákov alcanzan ahora, treinta años después de su muerte, el suceso que nunca pudo conseguir el escritor durante su vida. Con la difusión de nuevos libros suyos en algunos países occidentales (2 novelas de Bulgákov, **El maestro y Margarita** y **La novela Teatral** han sido ya publicadas en español, por Alianza Editorial) se ha dado a conocer un texto fundamental para comprender la trágica situación de este escritor ruso: La carta que en 1930 dirigió al mismo Stalin contándole los efectos que la censura soviética ocasionó a su vida y a su obra, carta admirable en la que, reciente-



Mijail Bulgákov

mente, Solzhenitzin se ha inspirado para su propia defensa. En ella Bulgákov dice: "En cuanto a mis obras, no hay esperanza. Solicito pues al gobierno de la U.R.S.S. que me exile lo más pronto posible. Hago un llamado al espíritu humanitario del poder soviético para que me dejen en libertad, ya que, como escritor, no soy útil en mi patria. Si lo que solicito no es aceptado y soy condenado al silencio perpetuo, pido al gobierno soviético que me permita ejercer un trabajo conforme a mis aptitudes, en un teatro, como actor o director. Ofrezco al gobierno la colaboración de un director teatral o de un actor fuera de toda duda, listo a montar cualquier pieza, de Shakespeare a nuestros contemporáneos. Si esto también me fuera rechazado, pido ser figurante o técnico.

En caso de que esto también sea imposible, que el gobierno soviético actúe según su voluntad, pero que actúe rápido, ya que en la actualidad, dramaturgo conocido en la U. R.S.S. y en el extranjero, con un bagaje de cinco piezas de teatro, no tengo otro horizonte más que la miseria, la vagancia y la muerte".

Stalin respondió. Primero por teléfono. Fragmentos de esa conversación fueron grabados por la mujer de Bulgákov:

Stalin: Hemos recibido su carta, la he leído con los camaradas. Va a recibir una respuesta favorable. Es inútil dejarlo partir al extranjero. Dígame, ¿lo han fastidiado hasta ese punto?

Bulgákov: Estos últimos años he reflexionado mucho en la posibilidad para un escritor soviético de ir a vivir fuera de su patria, y me parece que la respuesta es no.

Stalin: Tiene razón. Yo también lo pienso. ¿Dónde desea Ud. trabajar? ¿En el teatro de arte?

Bulgákov: Sí, pero no me han aceptado.

Stalin: Presente su pedido. Yo creo que consentirán...

Así, Bulgákov pudo obtener empleo en el teatro de Arte de Moscú, al cual aportó lo mejor de sí mismo, con adaptaciones ejemplares, sobre todo de Gogol, cuyo estilo es tan cercano al suyo. Más tarde, Bulgákov trabajó con el mismo entusiasmo para el Bolshoi. Hasta que desaparece el apoyo de Stalin. Desde ese momento no aparece nada suyo. Pero él vive, escribe: **La novela teatral, El maestro y Margarita**, y muchas piezas teatrales.

Poco a poco lo olvidan. El trabajo. Vuelve a encontrar el

Octavio Paz



F. Gálvez

equilibrio al lado de una tercera esposa, Helena, muerta hace poco. Ha comprendido que un escritor, víctima de un gran movimiento de la historia, no tiene otro remedio que escribir. Para nadie. Para sí mismo. Para sus gavetas. Es necesario, para los últimos días de Mijail Bulgákov, remitirse a la excelente introducción del **Maestro y Margarita**, escrita por uno de sus viejos amigos, S. Ermolinski. Víctima, a los cincuenta años, de una nefritis hipertensiva, Bulgákov se vuelve ciego y muere en medio de atroces sufrimientos. Al pie de su cama, por vez primera, y muy emocionado, se encuentra A. Fedayev, presidente de la Unión de escritores. "Un terrible malentendido", dice, demasiado tarde.

PLENITUD DE PAZ

La publicación de los últimos libros de poesía y ensayo de Octavio Paz (**Ladera Este, Blanco, Discos visuales, Topoemas**, sus ensayos sobre Duchamp, Lévi Strauss, etc.) confirman, y no sólo a nivel latinoamericano, el prestigio y la plenitud del poeta mexicano. Claude Roy, al comentar (en **Le Nouvel Observateur**, marzo) los últimos libros de Paz traducidos al francés, **Versant Est, Deux transparents y Renga**, volumen colectivo, afirma: "El joven Octavio Paz era uno de esos poetas de inmenso talento del que provocaba decir: **"Un Eluard mexicano"**. El juicio ahora se invierte: hay epígonos de Paz de los que provoca decir: **"Un Paz francés** (o americano, o italiano)..."

Sobre **Renga**, tentativa de democracia poética, escribe C. R.: "Inspirándose en una forma japonesa clásica de poema colectivo, el **renga**, inventándole reglas formales propias a la poesía occidental, complicando la dificultad (pero aumentando las posibilidades) por recurrir cuatro poetas de cuatro lenguas diferentes, Octavio Paz y sus cómplices han intentado una experiencia que de juego posible se convirtió en una segura fiesta. De ejercicio de letrados, de mandarines del mundo occidental que hubiera podido ser, el **renga** desemboca súbitamente sobre un horizonte en el que el juego de los poemas a cuatro voces se convierte en un poema en juego, a una sola voz. Jac-

ques Roubaud, Edouardo Sanguinetti, Charles Tomlison, Octavio Paz, el francés, el italiano, el inglés, el mexicano, hacen nacer un poema que, de pronto, deja de ser rompecabezas, versos rimados, refinados, **patchwork**, adición de fragmentos, **collage**, para convertirse en un sólo poema. Así, en este hermoso "canto de amor", que nos hace olvidar que sus palabras son tejidas por cuatro poetas, una voz única se hace oír. Un solo amor, tan impersonal como lo más personal que tiene cada ser".

EVTUSHENKO EN EL PERU

Eugenio Evtushenko, que ya ha estado en otras oportunidades en gira por América Latina, ha visitado por primera vez el Perú. Durante el mes que permaneció entre nosotros, Evtushenko (de quien se conoce, en español, **No he nacido tarde, Entre la ciudad sí y la ciudad nó**, y **Autobiografía precoz**, cuya primera edición, francesa, fue traducida y prologada por K. S. Karol) desarrolló un intenso plan de actividades, que comprendió diversos viajes (al Cuzco, a Trujillo, al Callejón de Huaylas), reportajes y, por supuesto, lecturas de sus poemas, algunos de los cuales, por ejemplo el titulado "Peruana mía", del que fragmentamos la última parte, fueron escritos por Evtushenko en el Perú, y traducidos del ruso al español por él mismo. Este poema, publicado en la página literaria de **El Comercio** es un ejemplo de las búsquedas formales y temáticas de este joven poeta ruso que (según declaró a **Oiga**) quiere "hacer una poesía que una tres raíces diferentes: el tono muy alto de Mayacovsky, la intimidad de Essenin y la profundidad filosófica de Pasternak".



Eugenio Evtushenko

Yo, el representante de un gran Estado,
silenciosamente inclino mi cabeza, como un niño perdido,
al frente de este rostro sufriente,
este rostro de cobre con los colores de las arrugas.
Dentro de esta vieja se esconde salvajemente,
se esconde respirando en secreto,
el Estado más grande en todo el mundo
el alma humana.
"¿Quiéres una peruanita eh, gringo?" me gritan de nuevo con
[un silbido.

Pero yo estoy sin moverme, sin poder moverme.
Yo no quiero explicar a los taxistas,
que ya he encontrado la peruana mía.

MAS SOBRE VALLEJO

Pocos son los escritores latinoamericano que hayan sido tan discutidos a lo largo de estos últimos 30 años como César Vallejo, en cambio, si muchos los críticos que alguna vez en su vida han deseado esclarecer la poesía de este poeta. En esta oportunidad el exégeta es nada menos que un inglés: James Higgins, investigador del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Liverpool, de quien nos llega su trabajo **Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo**. (Editorial Siglo XXI, 1970).

Prescindiendo en parte de las motivaciones generales que que norman el pensamiento de los primeros libros de Vallejo, Higgins ha querido únicamente escribir sobre la importancia de los fundamentos teóricos de sus obras finales, partiendo de un ordenado sistema de valores críticos que se elaboran sólo mediante la obra misma de Vallejo (Crítica temática); ya lo dice el autor en su prólogo: "Opino que, para llegar a comprender a un autor, hay que acercarse a él desde adentro y no de fuera, a través de un análisis detallado y sistemático de los textos que a través de un examen de su biografía o sus influencias literarias".

Para tal efecto, divide el libro en varias partes y al final de cada una de ellas va dejando un resumen de lo que quiere demostrar: unas veces, por ejemplo, el sentimiento absurdo de la vida, de la muerte, del mal, del tiempo, etc. en Vallejo, lo que finalmente llega a ordenar en un todo general.

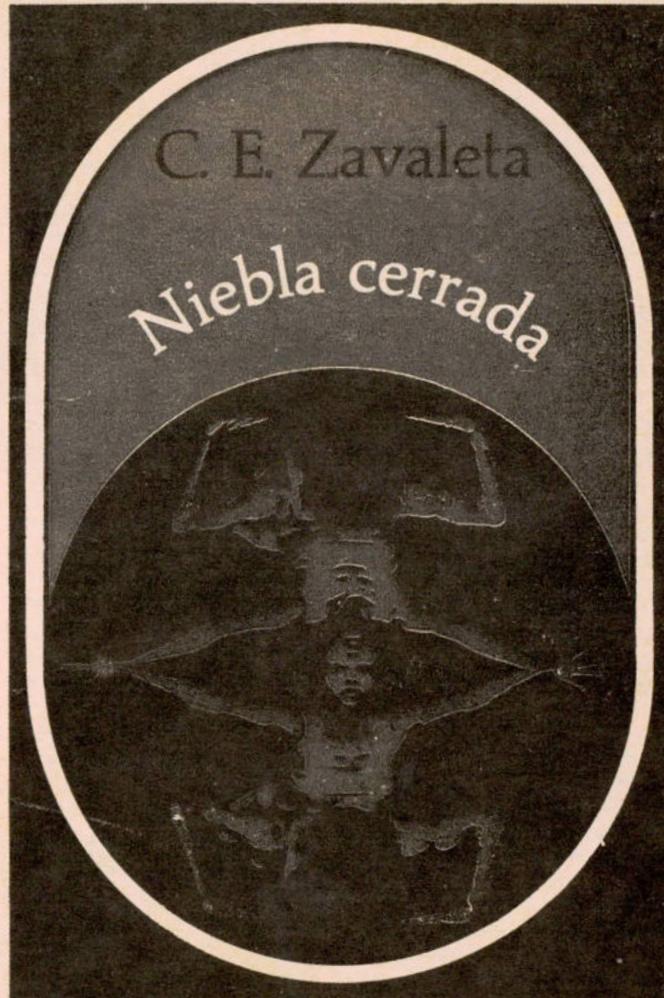
Otro margen interesante de **Visión**... estriba en la sencillez y claridad con que es llevado, teniendo en cuenta además el orden mental que exhibe Higgins en sus elucubraciones, aún cuando la razón última de la crítica temática (o sea: tratar de aclarar las motivaciones de un poeta a partir de su obra misma) ya va siendo olvidada como factor científico en las investigaciones literarias más recientes.

NIEBLA CERRADA

Los siete relatos de que se compone **Niebla Cerrada**, de C. E. Zavaleta (Editorial Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1970) se encuentran circunscritos dentro del acontecer provinciano, con todas sus implicancias humanas (dramáticas y cómicas) que se generan como consecuencia de la ubicación y relación económico-social que da Zavaleta a sus personajes mediante los recursos técnicos de la narrativa actual.

Los cuentos basados en realidades concretas, cuentan con otra virtud aparte de las mencionadas: la de ser desarrollados en un ambiente en el que buceara infatigablemente el indigenismo, sin caer en los errores de éste, pues la preocupación del autor es casi siempre la motivación interior de sus personajes como producto de los desniveles sociales. En "Juana la campa te vengará", para citar un ejemplo, la revelación de Juana, una campa con inclinaciones criminales sospechadas y ya cumplidas alguna vez, se logra a partir de la utilización a que ha sido sometida por sus patronos. En realidad, ella no es culpable directa de sus crímenes, sino el patrón. Este factor de violencia se irá repitiendo como una constante a través de todos los cuentos: violencia en tre el pequeño funcionario (un profesor) con una campesina (en "Esa india...!"), violencia entre hermanos ("Caín y Abel"), violencia, finalmente, como manifestación colectiva de todo un pueblo en ruinas debido a las catástrofes naturales ("Discordante"). Pero la comedia no está ausente en este libro, como lo demuestra el último relato "Yo salvé a Samuel".

C. E. Zavaleta, sin intentar la búsqueda de nuevos temas dentro de la narrativa nacional, logra con gran acierto desmadejar el hilo literario a través de ese gran filón en la literatura latinoamericana: el campo.

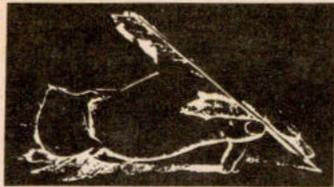


 serie del volador



Hanne Guevara

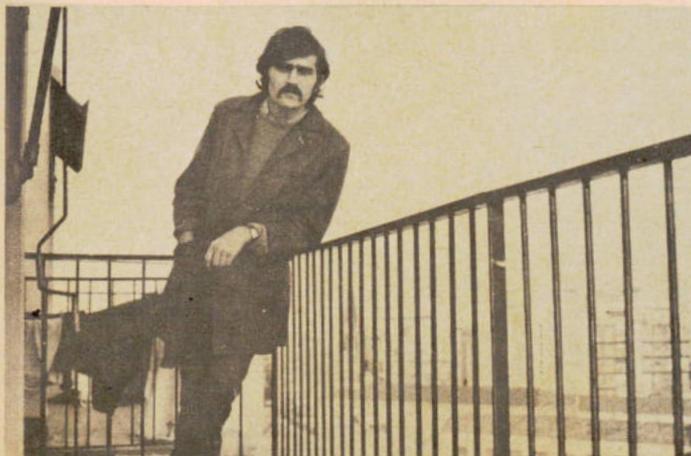
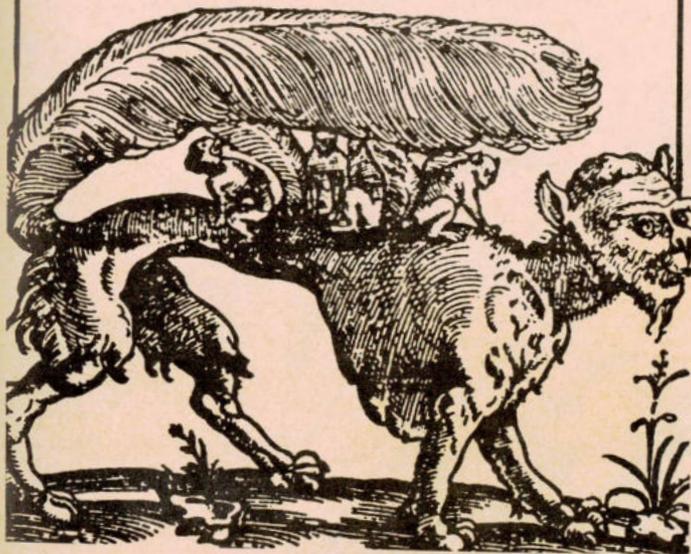
Pablo Guevara



CICLO DE NARRADORES PERUANOS

mayo/julio 1971

CASA DE LA CULTURA DEL PERU



Dolores Salas

Mirko Lauer

EL NARRADOR Y SU PUBLICO

Con la idea de propiciar un diálogo vivo e indispensable entre los escritores y sus lectores, el Instituto Nacional de Cultura ha iniciado un ciclo de narradores peruanos (que se desarrollará entre mayo y junio) en el que ya han participado Porfirio Meneses, Carlota Carvallo, Eleodoro Vargas Vicuña, y en el que participarán, próximamente, Eduardo González Viaña, José Hidalgo, Mario Vargas Llosa, entre otros. Cada una de estas sesiones comprende una disertación de narrador, que explica sus métodos de trabajo, sus proyectos, etc., una lectura de textos y un diálogo. Este método es eficaz (incluso con narradores tan parcos y reservados como Eleodoro Vargas Vicuña) y permite un acercamiento que ayuda a comprender mejor el mundo y los problemas del novelista. Precisamente, Vargas Vicuña, prescindiendo de los datos autobiografiados precisos ("Según los registros municipales nació en Cerro de Pasco en 1924... No sucede nada...") dio algunas de las claves de su mundo narrativo: ciertas imágenes, ciertos recuerdos olfativos, sabores, sonidos (nunca ideas) que más tarde tomarían la forma, gracias a su "continua perseverancia por la palabra", de los breves textos que integran sus dos excelentes colecciones de cuentos: **Nahuin**, y **Taita Cristo**. Al final de su disertación Vargas Vicuña anunció la publicación de dos nuevos libros suyos: **El cristal con que se mira**, cuentos, y una novela en trabajo, aún sin título.

AUTORES

Pablo Guevara ha publicado "Retorno a la creatura", "Los habitantes" y "Crónicas contra los bribones". Tiene inéditos otros dos libros de poemas: "Hotel del Cuzco y otras provincias del Perú" (publicado parcialmente en Cuba, donde obtuvo mención en el concurso Casa de las Américas 1970) y "El sol amotinado". Guevara, que es además cineasta ("Semilla"), enseña actualmente cine en la Universidad de Lima y dirige un taller de poesía en la Universidad de San Marcos.

Enrique Lihn ha publicado "La pieza oscura", "Poesía de paso", "Escrito en Cuba" y "La musiquilla de las pobres esferas" (poemas) y un libro de relatos: "Agua de arroz". Los poemas que publicamos pertenecen a un libro en preparación: "Album de toda especie de poemas". Lihn dirige, en la actualidad, la revista "Cormorán" de la editorial Universitaria de Santiago de Chile.

Mirko Lauer ha vivido en Checoslovaquia, en Canadá y en el Perú, donde residió más tiempo (y donde publicó sus dos colecciones de poemas: "En los cínicos brazos" y "Ciudad de Lima"). Actualmente, Lauer vive en Barcelona. Prepara un libro de poemas: "Mi recital en el I. A. C." (a cuya primera parte, "Recital de Primavera", pertenecen los poemas que publicamos), y la traducción de la correspondencia entre Ezra Pound y James Joyce (que publicará Barral Editores) de la cual ofreceremos en un próximo número algunos extractos.

Francisco Urondo nació en la provincia argentina de Santa Fé. Ensayista, narrador ("Al tacto") y poeta ("Adolecer"), Urondo prepara la edición en un solo volumen de todos sus libros de poesía.

Georg Lukács, el autor de la célebre "Estética", ha publicado recientemente dos nuevos libros: un tomo de conversaciones (con los profesores Wolfgang Abendroth, Hans Heinz Holz, Leo Kofler y Theo Pinkus) y un ensayo sobre Solzhenitsin, del que traducimos un capítulo.

Stefano Varese es profesor de antropología en las Universidades de San Marcos y la Católica. Ha publicado un libro: "La sal de los cerros: notas etnográficas e históricas sobre los Campa de la selva del Perú" y, en colaboración con Alberto Chirif, un disco de música campá y aguaruna. Está preparando un libro colectivo sobre etnología de la selva central que comprende trabajos de arqueología, ecología, historia y etnología. Intereses teóricos y prácticos a la vez.

Tulio Mora, estudia actualmente literatura en la Uni-

versidad de San Marcos. Ha publicado poemas en revistas, pero aún no ha publicado libro alguno. Actualmente prepara "Comentario del naufragio".

Augusto Ortiz de Zevallos, ha escrito artículos de crítica de arte en algunas revistas. Estudia arquitectura.

Los dibujos que ilustran este número pertenecen a *Humberto Aquino*, joven pintor peruano egresado recientemente de la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde hoy es profe-

sor. Aquino acaba de realizar la primera muestra personal de sus pinturas (galería "Trapezio"). Anteriormente, había expuesto varias veces en exposiciones colectivas en el Perú y en el extranjero.

NOTA: Salvo indicación contraria, todos los textos escritos originalmente en castellano que publicamos son inéditos. Las traducciones cuyo autor no se indica pertenecen a la redacción de la revista.

textual

J.R. RIBEYRO Y SUS

DOBLES / wolfgang a.
luchting

INSTITUTO
NACIONAL
DE CULTURA
LIMA



5947



Javier Sologuren

VIDA CONTINUA

POESIA (1944-1971)

EDICIONES DEL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

SITUACION DE LA NUEVA NOVELA PERUANA

**UNIVERSIDAD NACIONAL
MAYOR DE SAN MARCOS**



**SISTEMA DE BIBLIOTECAS
BIBLIOTECA CENTRAL**

CLASIFICACIÓN:

N.º DE INGRESO:

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



000000256653

textual

UNMSM-CEDOC