

# hueso húmero

14



---

---

**VICTOR RAUL  
HAYA DE LA TORRE**



**LUIS ALBERTO  
SANCHEZ**

---

---

**MOSCA AZUL EDITORES**

---

---

pídalo en su librería o a  
Conquistadores 1130, San Isidro  
Tel. 41-5588

# hueso húmero

Nº 14

julio — setiembre

1982

## SUMARIO

Tsao Hsueh y Kao Ngo / <i>De Un sueño de mansiones rojas</i>	3
Mario Montalbetti / <i>Antígona. Zambullida solitaria en mar tranquilo</i>	24
Elida Román / <i>Arte y Mercado en Lima. (Entrevista de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo)</i>	32
Julián Ríos / <i>Algarabía (De una mascarada de San Juan)</i>	53
Vladimir Herrera / <i>Poesía a sus paisanos</i>	80
Cecelia F. Klein / <i>Arte precolombino y ciencias sociales</i>	83
Alejandro Vilafranca / <i>Sandro Penna o la santidad del poeta</i>	98
Sandro Penna / <i>Seis poemas</i>	106
Emilio Rodríguez Larraín / <i>El monumento al desierto</i>	110
Héctor Velarde / <i>El monumento al desierto (de Emilio Rodríguez Larraín)</i>	111
Miguel Gutiérrez / <i>Una tumba para Primorosa Villar</i>	112
Eduardo Chirinos / <i>Dos historias narradas en la infancia y recuerdo de una canción cuya memoria es imposible en la vigilia</i>	125
Fernando Ampuero / <i>El departamento</i>	127
Hugo Salazar / <i>El teatro de Cuatrotablas: entre el rió y la serpiente</i>	133
EN LA MASMÉDULA	
Luis Loayza / <i>Colónida en el pleito generacional</i>	146
Mario Montalbetti / <i>Emerson, Blake &amp; Borges</i>	155
Antonio Cornejo Polar / <i>Respuesta a López Soria</i>	158
LIBROS	
Rita Eder / <i>La economía, el poder y lo imaginario</i>	160
Antonio Cornejo Polar / <i>Cisneros: la socialización del poema</i>	165
Luis Fernando Vidal / <i>Una comarca entre el esperpento y la máscara</i>	169

Peter Elmore / <i>Chirinos y Mazzotti: las nuevas huellas del 60</i>	180
Bibliografías / <i>Poesía peruana del siglo XX (IV. 1936-1940)</i> / Miguel Angel Rodríguez Rea	186
<i>Pintura peruana: una lista de precios (setiembre octubre 1982)</i>	204
En este número	208
Reproducción facsimilar de <i>Favorables, Paris, Poema N° 1</i>	211
<i>Viñetas de Leonidas Cevallos</i>	

## HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican  
Francisco Campodónico F., Editor

y  
Mosca Azul Editores

DIRECCION:

*Abelardo Oquendo y Mirko Lauer*

CONSEJO DE REDACCION: *Juan Acha, Rodolfo Hinostroza,  
Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario  
Montalbetti, Julio Ortega*

ADMINISTRADOR: *Jaime Campodónico V.*

CUIDADO DE LA EDICION: *Roxana Carrillo*

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

Suscripción y canje: Conquistadores 1130, San Isidro,  
Lima, Perú.

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

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea

US\$ 3.50, vía superficie

UNMSM

## DE UN SUEÑO DE MANSIONES ROJAS / TSAO HSUEH-CHIN Y KAO NGO

*[La novela 红楼梦, Un sueño de mansiones rojas, conocida también como El sueño del aposento rojo, o del pabellón rojo (y en algunas versiones como La historia de la piedra), es la más popular, y en opinión de los especialistas la mejor, de las novelas clásicas chinas. La obra tiene 120 capítulos y unas 2,000 páginas, y no existe de ella una versión al castellano publicada. Jorge Luis Borges despertó hace años la curiosidad de los hispanohablantes a través de la reelaboración de uno de sus pasajes, acerca de un enfermo de amores que muere anegado en su lecho por la recurrente aparición de la imagen de su amada en un espejo de mano. Ahora las Ediciones en Lenguas Extranjeras, de Beijing, se preparan para ir lanzando los tres volúmenes de la obra, en una versión castellana retraducida de la inglesa de Yang Hsien-yi y Gladys Yang, y confrontada con el chino, que he concluido hace pocas semanas, luego de casi tres años de trabajo cotidiano.]*

Un sueño es una pieza central de la cultura literaria clásica china, y su estudio constituye una especialidad en sí dentro de las letras de ese país. La complejidad de la obra y las ambigüedades que rodean su aparición (los indicios apuntan a que fue escrita por dos autores —Tsao Hsueh-chin y Kao Ngo— en tiempos distintos, en uno de los casos con ánimo autobiográfico) ha convertido el estudio de la obra en una activa rama académica. En 1979 tuvo lugar en los Estados Unidos el Primer Simposio Internacional sobre la novela, y en 1980 se reunieron en Harbin, Heilongjiang, 160 "rojólogos", como son llamados los especialistas en este texto. Viene apareciendo, además, desde hace cierto tiempo, una revista especializada en estos estudios.

*Sin duda la aparición de la versión castellana de Un sueño (incluso con las limitaciones expuestas más arriba) constituirá un acontecimiento de cierta importancia para nuestro idioma, perfectamente comparable con los primeros encuentros de nuestra cultura literaria con La divina comedia, las piezas de Shakespeare, En busca del tiempo perdido, o a la llegada de Don Quijote de la Mancha a otras lenguas. Es de suponer que a partir de tal encuentro surgirán, con el correr del tiempo, mejores versiones, fruto de un fortalecido interés por la cultura china.*

*Un sueño de mansiones rojas narra la historia de un grupo de espíritus encarnados en los jóvenes de una gran familia de funcionarios de la China de mediados de la dinastía Ching, la llamada Era de Chien-lung (1736-95), a los que les cabe protagonizar un drama amoroso y social: los sufrimientos de las pasiones no correspondidas y los avatares de la caída en desgracia de los Chia. La novela conjuga muchos niveles y constituye un riquísimo testimonio acerca de la vida cotidiana de la clase dominante y sus sirvientes en aquella época. El fragmento que presentamos aquí es uno de los numerosos sueños de Un sueño, y comprende prácticamente todo el capítulo quinto, que contiene la serie de catorce poemas y un epílogo en que fueron cifrados los destinos de los principales personajes de la novela. (M. L.)]*



SOBRE el tocador había un finísimo espejo de la Galería de Espejos de Wu Tse-tien. Al lado, sobre una bandeja de oro, sobre la que alguna vez había danzado Chao Fei-yen, estaba el membrillo arrojado en broma por An Lu-shan contra la Dama Yang, y que le había herido un pecho. En un extremo de la alcoba estaba el diván sobre el que había dormido la Princesa Shou-yang en el Palacio de Hanchang, y tenía encima las cortinas de perlas que enhebró la Princesa Tung-chang.

“Qué bien se está aquí”, exclamó repetidamente Pao-yu, deleitado.

“Es probable que esta mi alcoba sea digna de un dios”, respondió Ko-ching con una sonrisa.

Y con sus propias manos extendió una mantilla de gasa lavada por Shi Shih y acomodó la almohada nupcial que llevó Hung-niang. Luego amas y asistentes hicieron reclinar a Pao-yu y salieron del cuarto, dejando en su compañía únicamente a cuatro doncellas —Hsi-jen, Mei-jen, Ching-wen y She-yuch— para que lo acompañaran. Ko-ching les dijo que aguardaran en la terraza y miraran a los gatitos y cachorros que jugaban allí.

Apenas cerró los ojos Pao-yu se quedó dormido y soñó que Ko-ching estaba delante de él. Distraídamente la fue siguiendo por un largo camino bordeado de balaustradas encarnadas y con escalones de mármol blanco que iban por entre árboles verdes y arroyos cristalinos, en un lugar apenas hollado por pies humanos, fuera del alcance de los polvorientos torbellinos.

En su sueño pasó contento: “Este es un lugar agradable. ¡Si sólo pudiera pasar la vida entera aquí! Gustoso lo cambiaría por mi hogar, donde mis padres y maestros me castigan todos los días”.

Ya se dejaba llevar por su deleite cuando oyó que del otro lado de una colina alguien cantaba:

*Partió con las nubes el sueño primaveral,  
Las flores se alejan flotando sobre la corriente.  
Jóvenes amantes todos, escúchenme bien,  
Cesad de cortejar el sufrimiento inútil.*

Pao-yu comprendió que se trataba de la voz de una muchacha, y antes de que la canción concluyera vio a la cantante aparecer tras la colina y acercársele.

La gracia de su caminar y de su porte no era la de una mortal. Va aquí como prueba su descripción:

*Ella deja la orilla de los sauces, y en ese momento llega a través de las flores. Su llegada sorprende a las aves sobre los árboles del patio, y un instante después su sombra está cayendo sobre la terraza. Al temblar sus mangas de seda despiden un aroma embriagador de almizcle y orquídea. Con cada crujido de sus prendas de loto tintinean sus zarcillos de jade.*

*Su sonrisa y sus hoyuelos forman un capullo de ciruelo primaveral, un cúmulo de nubes sus negrizules cabellos. Sus labios son cerezas y dulce el aliento de sus dientes de granada.*

*Es nieve arremolinada por el viento la curva de su esbelta cintura. Deslumbrantes sus perlas y esmeraldas, y oro tierno el motivo dibujado sobre su frente.*

*Entra y sale de entre las flores, ya disgustada, ya radiante, y flota como alada sobre el lago.*

*Tiene fruncidas las cejas de nocturna mariposa y a la vez una sonrisa acecha en ellas, y de sus labios entreabiertos como a punto de hablar no brota sonido alguno, cuando ella rauda se desliza sobre sus pies de loto y parece —en plena pausa— a punto de volar.*

*Su immaculado cutis es puro como el hielo, liso como el jade. Magnífico su traje de espléndidos diseños. Dulce su rostro, compacto de fragancia, tallado en jade; y ella se conduce como un fénix o un dragón en pleno vuelo.*

*¿Su blancura? Flor de ciruelo primaveral vista a través de la nieve. ¿Su pureza? Orquídeas otoñales recubiertas de escarcha. ¿Su serenidad? Un pino en un valle solitario. ¿Su belleza? El crepúsculo reflejado en un límpido estanque. ¿Su gracia? Un dragón avanzando contra una corriente sinuosa. ¿Su espíritu? Luz de la luna sobre un río escarchado.*

*Causaría la vergüenza de Hsi Shih y haría sonrojar a Wang Chiang. ¿Dónde nació esta maravilla? ¿De dónde viene?*

*Realmente no hay en la tierra de las hadas quien se le compare, no tiene par en las moradas cortes celestiales.*

*¿Quién puede ser esta belleza?*

En su júbilo por la aparición del hada, Pao-yu la saludó inmediatamente con una venia.

"Hermana hada" suplicó con una sonrisa, "dime de dónde vienes y a dónde te diriges. Yo me he perdido. ¿Puedo duplicarte que seas mi guía?"

"Mi hogar está encima de la Esfera del Dolor de la Partida, en el Mar de la Pena Rebosante", le respondió con una sonrisa. "Soy la Diosa del Desencanto, de la Gruta Fragante, que queda en el Monte de la Primavera que se Expande, en la Tierra Ilusoria del Gran Vacío. Yo gobierno los romances, los amores no correspondidos sobre la tierra, el

dolor de las mujeres y la pasión de los hombres en la mundana tierra. Hace poco se han congregado en este lugar las reencarnaciones de algunos amantes de otrora, y yo he aparecido, buscando la oportunidad de prodigar amor y anhelo. No es casual que nos hayamos encontrado.

"Mi reino no quedará lejos de aquí. No puedo ofrecerte sino una taza de té de hadas, cosechado con mis propias manos, una jarra de buen vino preparado por mí misma, la presencia de algunos notables cantantes y bailarines, y doce nuevas canciones de las hadas tituladas "Un sueño de mansiones rojas". ¿Me acompañas?"

En su deleite Pao-yu olvidó a Ko-ching y siguió a la diosa hasta un arco de piedra sobre el que estaba inscrito: *Tierra Ilusoria del Gran Vacío*. Sobre ambas columnas había el siguiente pareado:

*Cuando se toma lo falso por cierto, lo cierto se torna falso;*

*Cuando el no-ser se vuelve ser, el ser se vuelve no-ser.*

Más allá del arco había una columnata palaciega que llevaba inscrito en grandes caracteres: *Mar del Dolor y del Amor*. El enérgico pareado que flanqueaba esta inscripción decía:

*Firme como la tierra, encubrada como el cielo, la pasión inmemorial no conoce freno;*

*Llorad por los muchachos tontos y las doncellas quejumbrosas que se le someten y han de pagar luego deudas de brisa y de luz de luna.*

"Vaya, vaya", pensó Pao-yu, "me pregunto qué significa 'La pasión de tiempo inmemorial' y 'deudas de brisa y de luz de luna'. De ahora en adelante me gustaría probar algunas de estas cosas".

Sin sospechar siquiera que al pensar de esa manera acababa de convocar a un espíritu maligno a las profundidades mismas de su corazón.

Seguió a la diosa a través de la segunda puerta, hasta cruzar dos salas idénticas, una a cada lado, cada una con su tablilla y su pareado. No tuvo tiempo de leer, pero discernió los nombres: *Tablilla de la Infatuación, Tablilla de los*

*Celos, Tablilla de las Lágrimas Matinales, Tablilla de los Suspiros Nocturnos, Tablilla de los Anhelos Primaverales y Tablilla del Dolor Otoñal.*

"¿Puedo pedirte, diosa, que me muestres estas tablillas?" preguntó.

"Contienen los registros del pasado y el futuro de muchachas de todo el mundo", le respondió. "Tus ojos humanos y tu armadura mortal impiden que te sean mostradas de antemano".

Pero Pao-yu no aceptó la negativa y a la postre ella cedió a sus inoportunidades.

"Bueno pues", concedió ella. "Puedes entrar y echar una mirada".

Rebosando de gozo, Pao-yu levantó la mirada y vio sobre una de las placas el nombre *Tablilla de los Malhadados*, flanqueado por un paredado:

*Se ganaron el dolor primaveral y la angustia otoñal;  
Desvanecida su belleza clara, como las flores y la luna.*

Comprendió el significado de los versos y, extrañamente sobrecogido, penetró hasta donde había más de diez grandes estantes sellados y con los nombres de diversas localidades. No se interesó por otras provincias y se apresuró más bien a buscar su lugar natal; pronto llegó a un estante que decía *Primer registro de doce bellezas de Chinling*. Cuando preguntó por el significado de eso, Desencanto le respondió:

"Ese es un registro de las doce mayores bellezas de tu honorable provincia. Por eso se llama Primer registro".

"Siempre he oído decir que Chinling es un lugar muy grande", respondió Pao-yu. "¿Por qué sólo doce muchachas? Sólo en mi familia en este momento, si se cuenta a las sirvientas, debe haber varios cientos".

"Hay muchas muchachas en tu honorable provincia, es cierto. Aquí sólo figuran registradas las de primer grado. Los siguientes dos estantes contienen el registro de las del segundo y tercer grado. En cuanto a las demás, son demasiado mediocres como para que se lleve un registro de sus vidas".

Pao-yu miró los siguientes dos estantes y vio que tenían escrito *Segundo registro de doce bellezas de Chinling* y *Tercer registro de doce bellezas de Chinling*. Abrió la puerta de este último, extrajo el registro y lo abrió en su primera página. Esta lucía un dibujo en tinta, no de figuras o paisajes sino de nubes oscuras y niebla espesa. Al lado había unos versos:

*Rara vez se encuentra una luna clara,  
Las brillantes nubes, fácil se separan;  
Su corazón es más alto que los cielos,  
Pero de bajo rango su persona.  
Su encanto y su ingenio despiertan los celos,  
Las calumnias le traen una muerte temprana.  
En vano será el dolor de su señor amante.*

Sobre la página siguiente Pao-yu vio pintados unos tios de flores y un petate caído, con una leyenda:

*En vano es ella amable y dócil, con su aroma  
Compieten el olivo fragante y la orquídea;  
Mas un actor se alza con el premio,  
Y la suerte esquiva al joven amo.*

Incapaz de descifrar nada, dejó el álbum, abrió la puerta del otro estante y extrajo el *Segundo registro*. Este se abría con la imagen de un fragante olivo oloroso sobre los lotos marchitos de un estanque seco, junto a la que había escrito:

*Ella es dulce como el loto florido,  
Mas nadie soporta tan amarga opresión;  
Tras crecer como un árbol solitario en dos terrenos  
Su dulce alma se retira al reposo final.*

Perplejo todavía, dejó ese volumen de lado y tomó el *Primer registro*, cuya primera página mostraba dos árboles marchitos de los que pendía un cinturón de jade, y al pie de un ventisquero una peineta de oro, quebrada. Cuatro versos decían:

*¡Ay de sus virtudes conyugales, de su ingenio  
Para cantar del sauce las pelusas, pobre muchacha!  
Quebrada, enterrada en la nieve la peineta de oro,  
Y en el bosque colgando el cinturón de jade.*

Tampoco eso le dijo nada a Pao-yu. Sabía que la diosa no lo sacaría de su ignorancia, pero a la vez no podía resignarse a dejar el libro, y pasó al cuadro de un arco del que colgaba un limón. Aquí la leyenda era:

*Ya van veinte años que arbitra  
Cerca al portón de palacio, donde estallan los  
granados.  
¿Cómo igualará a su comienzo la primavera tardía?  
Cuando se encuentran el Tigre y la Liebre  
Ella debe dejar el Gran Sueño de la vida.*

Sobre la página siguiente había un cuadro de dos personas volando una cometa mientras mar adentro una muchacha lloraba sobre un gran bote, con el rostro cubierto por las manos. Al lado había los versos:

*A pesar de su talento y sus ideales,  
Ha nacido muy tarde para encontrar la suerte.  
En el Día Brillante y Claro  
A través de sus lágrimas ella mira el arroyo;  
El viento del este sopla un millar de li,  
Mas el hogar de sus sueños se encuentra lejos de  
ella.*

Luego venía un cuadro de nubes errabundas y agua corriente, con la leyenda:

*En vano son, su rango y sus riquezas,  
Cuando aún es una solitaria huérfana en pañales;  
Ya llora en un relámpago la puesta del sol,  
El río Hsiang se seca, han partido las nubes que  
flotaban sobre Chu.*

Luego venía un hermoso trozo de jade caído en el fango, con la estrofa:

*La castidad es su anhelo,  
La exclusión su deseo; pero ay,  
Aunque fina como el jade o el oro,  
Termina por hundirse en el fango.*

Seguía el dibujo de un lobo feroz persiguiendo a una bella muchacha para devorarla. El veredicto rezaba:

*Su esposo será un lobo de montaña, que la  
reprende  
Implacablemente una vez logrado su propósito;  
Oh bella flor, dulce sauce en la glorieta de oro,  
Demasiado pronto te acecha un rudo despertar.*

Luego venía la imagen de una muchacha sentada leyendo un sutra en la soledad de un viejo templo. Esta tenía la leyenda:

*Su visión trasciende la fugacidad de la primavera,  
Oscuras prendas budistas reemplazan sus elegantes  
vestiduras.  
Llorad por esta hija de una familia rica y noble  
Que ahora duerme sola en la penumbra del antiguo  
santuario.*

Luego aparecía un fénix hembra encaramado sobre un iceberg, con la sentencia:

*Esta pájara llega al mundo con los malos tiempos;  
Nadie hace sino admirarla por su talento y sus  
habilidades;  
Primero acata, luego impone, luego es despedida.  
Partiendo entre lágrimas a la ciudad, aún más  
triste, de Chinling.*

Tras lo cual venía una aldea solitaria con una bonita muchacha hilando en una humilde cabaña. La inscripción decía:

*La nobleza no resiste el ceño fruncido de la fortuna;  
Los parientes se vuelven hoscos ante una casa en  
ruinas.  
La ayuda casual que dio a la abuelita Liu le trae  
La suerte de un amigo en tiempos de necesidad.*

Tras lo cual había la imagen de un tiesto de orquídeas en flor junto a una belleza en su traje ceremonial. La leyenda decía:

*Durazno y ciruelo terminan de echar  
Su semilla al viento primaveral.*

*Por último, ¿quién podrá florecer como una  
orquídea?  
Su pureza de agua y hielo despierta envidia,  
Los infundados reproches son dichos en vano.*

Y luego el cuadro de una bellísima mujer ahorcándose de una torre, con la sentencia:

*El amor infinito como el cielo y el mar no es sino  
una ilusión;  
En cada reunión la lujuria de los amantes reina.  
No digáis que todo mal viene de la mansión Jung,  
Pues en verdad el desastre se originó en Ning.*

Pao-yu hubiera continuado con su lectura, pero conocedora de sus grandes talentos naturales y de su rápida inteligencia, la diosa temió que se divulgara los secretos del cielo. Por eso cerró el libro y le dijo con una sonrisa:

“¿Por qué no acompañarme a disfrutar de las extrañas vistas de este lugar, en vez de estar quebrándote la cabeza con estos tontos acertijos?”.

Dejó las regiones como en un ensueño y la siguió por antepuertas de perla y cortinas bordadas, columnas pintadas y vigas talladas. Las palabras se quedan cortas para describir esos aposentos de brillante bermellón, esos pisos adquinados de oro, esas ventanas claras como la nieve y palacios de jade, por no hablar de las placenteras flores de hada, las plantas exóticas y las hierbas fragantes.

En pleno disfrute de estas maravillosas vistas, Pao-yu fue interrumpido por la carcajada de Desencanto: “Salid pronto a dar la bienvenida a nuestro honorable huésped”.

Al instante aparecieron varias hadas, sus mangas de loto meciéndose, vibrando sus emplumadas prendas, adorables como capullos de primavera, cautivadoras como la luna de otoño. Al ver a Pao-yu le reprocharon a la diosa:

“¿Con que este es tu huésped! ¿Por qué habíamos de apurarnos a recibirlo a él? Tú nos dijiste que hoy, a esta misma hora, vendría el espíritu de la hermana Perla Bermeja para volver a visitar sus antiguos pagos. Eso es lo que hemos estado esperando todo este tiempo. ¿Por qué entonces traer aquí a esta sucia criatura que no hará sino contaminar este ámbito de doncellas inmaculadas?”

El discurso dejó perplejo a Pao-yu, que deseó tener una manera de escabullirse, ya que se sentía intolerablemente vulgar y sucio; pero Desencanto lo tomó de la mano.

"No comprenden", explicó a las hadas. "Partí hoy hacia la Mansión de los Jung para buscar a Perla Bermeja, pero al pasar por la Mansión de los Ning me encontré con los espíritus del Duque de Ningkuo y del Duque de Jungkuo, quienes me dijeron, 'Desde el inicio de esta dinastía, y por unas cuantas generaciones, nuestra familia ha disfrutado de una buena reputación, así como de rango y de fortuna. Pero cien años más tarde nuestra fortuna se acaba, irrecuperable. Aunque tenemos muchos descendientes, el único digno de continuar nuestra obra es nuestro bisnieto Pao-yu. A pesar de ser terco y excéntrico, y falto de inteligencia, no deja de despertar en nosotros algunas esperanzas. Pero la suerte de nuestra familia se ha agotado, y no parece haber a la mano nadie que le muestre el correcto camino. Qué suerte haberla encontrado, diosa. Le suplicamos que lo ponga sobre aviso de los peligros que implica la lujuriosa persecución de las mujeres, para que pueda escapar a sus garras y retomar el correcto sendero. Entonces ambos hermanos estaremos felices'.

"Simpatiqué con el pedido y traje al muchacho aquí. Para comenzar le hice revisar los tres registros de las muchachas de su casa. Como no comprendió nada lo traje aquí para que pruebe la ilusión de la delicia carnal y logre así quizás más tarde despertar a la verdad".

Dicho lo cual llevó a Pao-yu dentro. En el aire flotaba un aroma sutil y él no pudo evitar preguntar si se estaba quemando incienso.

"Este aroma no existe en el mundo polvoriento, así que no lo conocerías", le dijo Desencanto, con una sonrisa. "Este proviene de las esencias de diversas plantas exóticas jóvenes, que crecen en todos los balnearios de montaña célebres. Se le destila de la resina de cada precioso árbol y su nombre es Médula de Múltiple Fragancia".

Mientras Pao-yu escuchaba maravillado todas se sentaron y unas jóvenes doncellas sirvieron un té de aroma tan puro, sabor tan exquisito y calidad tan refrescante que tuvo que volver a preguntar el nombre.

“Este té crece en la Gruta Fragante sobre el Monte de la Primavera que se Expande”, le dijo Desencanto. “Tiene infusión del rocío nocturno de flores de hada y de hojas espirituales, y su nombre es Mil Flores Rojas en Una Caverna”.

Asintiendo su agradecimiento, Pao-yu miró en torno suyo. Vio láudes de jaspe, valiosos trípodes de bronce, cuadros antiguos, nuevos volúmenes de poemas —no faltaba nada. Pero lo que mayor delicia le causó fue el colorete junto a la ventana y el talco derramado que dejó el maquillaje de una dama. De la pared colgaba este pareado:

*Refugio abscondito, espiritual,  
Ambito celestial de los dulces anhelos.*

Perdido en la admiración por cuanto le rodeaba, pidió los nombres de las hadas, que fueron presentadas por sus diferentes apelativos como Hada de los Sueños Amorosos, Gran Señora de la Pasión, Dorada Doncella Portadora del Dolor, y Santa del Dolor Trasmitado.

En ese momento unas pequeñas doncellas trajeron mesas y sillas, y sirvieron el vino y los refrescos. Realmente los recipientes de vidrio rebosaban de néctar y las copas de ámbar estuvieron colmadas de ambrosía. No necesitamos detenernos en el esplendor de esa fiesta. Sin embargo no pudo evitar una pregunta sobre qué era lo que daba al vino su extraordinario aroma.

“Este vino está hecho con los estambres de cien flores y la savia de diez mil árboles mezclados con la médula de los unicornios y la leche del fénix fermentada”, le dijo la diosa. “Lo llamamos Diez Mil Bellezas en una Sola Copa”.

Mientras Pao-yu sorbía el vino, doce jóvenes danzarinas se adelantaron a preguntar qué debían representar.

Desencanto ordenó: “Las doce nuevas canciones llamadas ‘Un sueño de mansiones rojas’”.

Las bailarinas asintieron. Empezaron a golpear suavemente sus castañuelas de sándalo y a pulsar levemente sus liras esterlinas, y empezaron:

*¿Quién plantó las semillas del amor...*

Pero la diosa las interrumpió para decirle a Pao-yu, “Este no es como vuestros dramas románticos en el polvorien-

to mundo, donde siempre están los estereotipos de los eruditos, las muchachas, los guerreros, los viejos y los payasos, y las nueve tonadas establecidas para el sur o el norte. Estas nuestras canciones se lamentan por una persona o por un acontecimiento de manera espontánea, y son fáciles de arreglar con acompañamientos de vientos o de cuerdas. Mas ningún ser de fuera puede apreciar sus cualidades sutiles, y dudo que llegues a calar realmente en su significado. A menos que primero leas el texto, te parecerán tan insípidas como la cera masticada”.

Dicho lo cual se volvió para ordenarle a una doncella que le trajera las letras de las canciones de “Un sueño de mansiones rojas”. Le entregó el manuscrito a Pao-yu que fue siguiendo el texto mientras escuchaba.

**CANCION PRIMERA:**

**PROLOGO A UN SUEÑO DE MANSIONES ROJAS**

*¿Quién plantó las semillas del amor  
en la hora primera de la creación?  
Vinieron de la fortísima pasión  
de la brisa y la luz de la luna.  
En un día de desconsuelo, en una hora de soledad,  
Feliz divulgaría mi insensato dolor  
Cantando ese Sueño de mansiones rojas,  
Elegía del Oro y del Jade.*

**CANCION SEGUNDA**

**UNA VIDA MALGASTADA**

*Bien emparejados, según todos, el oro y el jade;  
Sólo yo recuerdo el juramento de la planta y la piedra.  
Vanamente opuesto al ermitaño de los lípidos montes  
nevados,  
No olvido al hada de los solitarios bosques de más allá  
del mundo.  
Suspiro al descubrir que no hay hombre totalmente  
feliz:  
Hasta una pareja considerada ideal  
Puede conocer el desencanto*

CANCION TERCERA  
VANO ANHELO

*Uno es flor inmortal de tierra de hadas,  
El otro perfecto y bello jade.  
Y de no estar predestinado  
¿Por qué habrían de volverse a ver en esta vida?  
Pero a la vez, si predestinado fuera  
¿Por qué se frustra así su amor?  
Uno suspira sin suerte,  
El otro anhela en vano;  
Uno es la luna reflejada en el agua,  
El otro apenas flor en el espejo.  
¿Cuántas lágrimas soltarán sus ojos?  
¿Pueden correr de otoño a invierno?  
¿Hasta el verano desde la primavera?*

Pao-yu no captó el mérito de estos cantos descoyuntados y crípticos, pero su lastimera música intoxicó sus sentidos. Y sin indagar mayormente por su significado y sin preguntar por su origen, siguió escuchando para pasar el tiempo.

CANCION CUARTA  
LA FUGACIDAD DE LA VIDA

*En el climax del honor y el esplendor  
La busca la muerte;  
Todo lo ha de abandonar en su vigilia  
Cuando su dulce alma se retire.  
Su hogar tan distante, tras montes lejanos,  
Que ella encuentra a sus padres y les dice en un sueño:  
"Ahora su hija parte a las Fuentes Amarillas;  
Encuentren un refugio antes de que sea tarde".*

CANCION QUINTA  
SEPARACION DE LOS SERES QUERIDOS

*Entre el viento y la lluvia viajará tres mil li,  
Lejos de su hogar, de la sangre de su sangre;  
Mas teme agobiar con lágrimas la vejez de sus padres,  
Y les dice: "No lloren por su niña.  
Desde siempre están escritas la buena suerte y la mala,*

*El destino gobierna reencuentros y partidas;  
De ahora en adelante separados moraremos;  
Hagámoslo sin embargo en paz;  
No se preocupen por esta su hija indigna".*

**CANCION SEXTA  
DOLOR ENTRE LA ALEGRIA**

*Ella es una criatura en la cuna cuando sus padres  
mueren;  
Aunque el lujo la rodea ¿quién la adorará?  
Por suerte nació tan valiente y sincera  
Que no podrá tomar ningún romance en serio.  
Como el brillo de la luna y el frescor de la brisa  
En un salón de jade,  
Se une a un cónyuge apuesto y talentoso;  
¡Logre vivir con él por largos años  
Que le compensen su desdichada infancia!  
Pero sobre la Torre de Kaotang las nubes se dispersan,  
Y se va secando el lecho donde fluía el Hsiang.  
Tal es el destino de los hombres mortales,  
Inútil toda queja frente a él.*

**CANCION SEPTIMA  
DESPRECIADA POR EL MUNDO**

*Nacida bella cual orquídea,  
Con los talentos de un ser inmortal,  
Tan excéntrica, empero, que a todos maravilla.  
Le apestan los más ricos manjares,  
Detesta las sedas por vulgares;  
Ignora que la superioridad engendra el odio,  
Pues el mundo desprecia demasiada pureza.  
Al tenue amor de un altar antiguo se marchitará,  
Agotados su polvo y su aposento rojo, su juventud y su  
belleza,  
Para concluir, a su pesar, mancillada por el camino  
polvoriento,  
Como si el fango acogiera un immaculado jade blanco.  
Delfines de nobles mansiones suspirarán por ella en  
vano.*

CANCION OCTAVA  
LA UNION DE LOS ENEMIGOS

*Un lobo de monte, bestia implacable y salvaje,  
Indiferente a los antiguos deberes,  
Presa del lujo, el orgullo, la licencia,  
Menosprecia los encantos de la hija de una noble  
familia.  
Pisotea a la preciosa niña de una mansión ducal,  
Cuya dulce alma se marchita, en menos de un año, ay.*

CANCION NOVENA  
PERCEPCION DE LO EFIMERO EN LAS FLORES

*Verá a través de las tres  
Fuentes y no se entregará  
Al rojo de las flores del durazno, al verde de los  
sauces;  
Aplacará la llama del esplendor juvenil  
Para gozar con la límpida paz de un cielo sereno.  
Aunque el durazno estalle contra el cielo,  
Aunque las nubes hiervan de capullos de albaricoque,  
¿Quién ha visto una flor que resista al otoño?  
Todavía hoy se lamentan los deudos  
Junto a los bosques de álamos, y los fantasmas  
Sollozan bajo los verdes arces.  
Y sobre sus tumbas la malahierba avanza hasta el  
horizonte.  
Es cierto que los cambios de fortuna dan trabajo a los  
hombres,  
Brotar en primavera y marchitarse en otoño es el  
destino de las flores.  
¿Quién escapa a las puertas del nacimiento, al sino de  
la muerte?  
Y sin embargo dicen que al oeste crece el árbol de sal  
Que carga el fruto de la inmortalidad.*

**CANCION DECIMA  
ARRUINADA POR LA ASTUCIA**

*Demasiada astucia en la intriga y la maquinación  
Precipitará su propia ruina;  
Aún en vida se le parte el corazón  
Y muerta ya resulta en nada su sutileza.  
Una rica mansión, de apacibles habitantes,  
Termina dispersa y arruinada;  
En vano caviló por media vida, ansiosa,  
Pues como un sueño inquietante en plena noche,  
Como la estrepitosa caída de una gran mansión,  
O el último parpadeo de una lámpara agotada,  
De pronto el regocijo se convierte en dolor.  
Ay, nada es seguro en el mundo de los hombres.*

**CANCION UNDECIMA  
UN PEQUEÑO ACTO DE AMABILIDAD**

*Gracias a un pequeño acto de amabilidad  
Encuentra por azar a un amigo agradecido;  
Suerte que su madre haya hecho  
Una obra de bien inadvertida.  
Los hombres deben rescatar a los atribulados y  
auxiliar a los pobres,  
No como su tío desalmado o su primo traidor,  
Quienes por amor al dinero olvidan la sangre de su  
sangre.  
Pues ciertamente el cielo prodiga  
Premios y castigos.*

**CANCION DUODECIMA  
EL ESPLENDOR LLEGA TARDE**

*Si el amor no es sino una imagen en el espejo,  
No son sino sueño la fama y el rango,  
Tan veloces parten la belleza y la juventud,  
No hables más de cortinas bordadas y frazadas  
decoradas  
Con las aves del amor; una tiara de perlas o una casaca  
de fénix*

*Dilatan apenas la cita con la muerte.  
 Se dice que la vejez ha de ser libre de necesidades,  
 Mas ello depende de desconocidos méritos ahorrados  
 por los hijos de uno.  
 Jubiloso con su tocado oficial  
 Y lanzando los destellos del dorado sello  
 De un alto cargo, un hombre puede ser exaltado e  
 infundir reverencial temor;  
 Pero el sombrío sendero a las Fuentes Amarillas lo  
 aproxima.  
 ¿Qué se hicieron los generales y estadistas de antaño?  
 Ya no son sino un nombre vacío que admira la  
 posteridad.*

**CANCION DECIMOTERCERA**  
**LAS BUENAS COSAS TOCAN A SU FIN**

*Acaba la primavera y de las decoradas vigas cae un  
 fragante polvo;  
 Apasionada y clara como la luna,  
 Ella es la raíz profunda de la destrucción de su familia.  
 La antigua tradición empieza a decaer con Ching,  
 La culpa mayor de la ruina de la Casa pertenece a  
 Ning.  
 Todos sus pecados se dan a través del Amor.*

**EPILOGO**  
**LOS PAJAROS SE DISPERSAN HACIA EL BOSQUE**

*Una mansión oficial decae,  
 La fortuna de un noble se disipa.  
 La que hizo el bien evita las mandíbulas de la muerte,  
 Los despiadados encuentran inevitable retribución.  
 Los que tomaron una vida pagarán con la suya,  
 La deuda de lágrimas fue cobrada en especie.  
 No es leve el desquite por los pecados contra otros;  
 Reencuentros y despedidas están predestinados.  
 Busquemos la causa de una muerte extemporánea  
 En una pasada existencia;  
 Afortunada la que disfruta rangos y fortunas en la vejez;*

*Quienes ven a través del mundo escapan al mundo,  
Mientras que necios amantes en vano perderán sus  
vidas.*

*Agotado el alimento los pájaros vuelven al bosque;  
Dejan la desolación y un gran vacío.*

Se disponían ya a entrar a cantar la segunda serie, cuando la Diosa del Desencanto percibió el absoluto tedio de Pao-yu.

"¡Muchacho tonto!" suspiró. "Todavía no comprendes".

Entonces Pao-yu le pidió a las hadas que no siguieran cantando, explicando que estaba ebrio y quería dormir los efectos del vino.

Desencanto ordenó que despejaran el festín y lo acompañó a un aposento aromado con cortinajes de seda, más lujoso que todos los que había visto él en su vida. Y para mayor sorpresa todavía, vio allí a una muchacha cuyo encanto le recordaba a Pao-chai y cuya gracia evocaba a Tai-yu. Daba vueltas a su perplejidad cuando Desencanto le dijo:

"Numerosos son los aposentos de ventanas verdes y las alcobas bordadas de ricas y nobles familias que en tu polvoriento mundo sufren las profanaciones de hombres amorosos y de mujeres sueltas. Peor aún, desde tiempos inmemoriales todos los canallas disolutos han establecido diferencias entre el amor a la belleza y el deseo carnal, entre el amor y la lujuria, como para regodearse en su inmoralidad. El amor a la belleza lleva a la lujuria, y más todavía el deseo. De donde que cada estremecimiento sexual de lluvia o nube sea el inevitable clímax del amor a la belleza y del deseo.

"Y lo que me gusta de ti es que eres el hombre más lujurioso que jamás ha habitado este mundo desde tiempo inmemorial".

"Diosa, debe haber un error", protestó el aterrado Pao-yu. "Mis padres siempre me castigan porque soy demasiado ocioso en los estudios. ¿Cómo me voy a arriesgar a que además me llamen 'lujurioso'? Pues todavía soy joven y apenas conozco el significado de la palabra".

"No te preocupes", dijo Desencanto. "En principio toda lujuria es igual, pero con diferentes connotaciones. Por ejemplo, hay en el mundo libertinos cuya única delicia es la

belleza física, el canto, el baile, la alegría interminable y los incesantes juegos de lluvia y nube. Quisieran poseer a todas las bellezas de la tierra para saciar sus deseos momentáneos. Estas son criaturas bastas avezadas en la lujuria carnal.

"Tú particularmente naciste con una naturaleza apasionada que llamamos 'lujuria de la mente'. Esto puede ser aprehendido por la mente mas no expresado; captado intuitivamente, mas no descrito con palabras. Esto, que te convierte en grata compañía para las mujeres, te hace aparecer extraño y nada natural a los ojos del mundo, y por tanto objeto de burla y de desprecio.

"Tras encontrarme hoy con tus dignos ancestros los duques de Ningkuo y de Jungkuo y escuchar su sincera súplica, no pude aceptar que fueras condenado por el mundo para mayor gloria de las mujeres. Así que te traje aquí para atenderte con vino divino y té de hadas, para luego intentar despertar tu mente con sutiles canciones. Y ahora voy a aparejarte con mi hermana menor Chien-mei,<sup>1</sup> cuyo nombre de pila es Ko-ching; y esta misma noche, a la hora auspiciosa, se consumará vuestra unión. Esto sencillamente para que sepas que una vez que hayas comprobado por tu cuenta la naturaleza ilusoria de los placeres en la tierra de las hadas, comprendas la vanidad del amor en tu polvoriento mundo. Eso es lo que debes comprender de hoy en adelante, y corregir con ello tu conducta, prestando atención a las enseñanzas de Confucio y de Mencio, y dedicándote al perfeccionamiento de la sociedad".

Dicho lo cual lo inició en los secretos del sexo. Luego, empujándolo hacia adelante, cerró la puerta y partió.

Transportado, Pao-yu hizo todo lo que la diosa le había dicho. Podemos tender un velo sobre este su primer acto de amor.

Al día siguiente él y Ko-ching se habían vuelto tan unidos e intercambiaban tantos gestos de afecto que no podían tolerar una separación. Salieron a dar un paseo tomados de la mano.

De pronto se encontraron en una espesura espinosa, infestada de lobos y de tigres. Delante de ellos un torrente negro cerraba el paso, y no había puente por donde salvarlo. Los vencía el pánico cuando se les apareció Desencanto.

"¡Alto! ¡Alto!" gritó. "¡Regresen antes de que sea demasiado tarde!".

Petrificado, Pao-yu preguntó: "¿Qué lugar es este?".

"El Vado de la Infatuación", le dijo Desencanto. "Tiene cien mil pies de profundidad y diez mil *li* de ancho, y no hay barca que lo lleve a uno a la otra margen. Nada sino una balsa de madera con el Maestro Madera al timón y el Acólito Cenizas en la pértiga; ellos no aceptan pago en plata u oro, y sólo llevan a los que están destinados a cruzar. Ustedes deambularon hasta aquí por accidente. De haber caído allí dentro, de nada hubieran valido todos mis sinceros consejos".

No había terminado de decir esas palabras cuando sobre el Vado de la Infatuación sonó un estrépito como de relámpago y unas hordas de monstruos y demonios de río se abalanzaron sobre Pao-yu para arrastrarlo vado adentro. Empezó a sudar unas gotas frías y abundantes como la lluvia, y en su terror gritó:

"¡Ko-ching! ¡Sálvame!".

Hsi-jen y las otras doncellas entraron a tomarlo preocupadamente entre sus brazos.

"No temas tanto, Pao-yu", exclamaron las muchachas. "Estamos aquí".

Chin Ko-ching estaba en la terraza dando instrucciones a las doncellas para que cuidaran los gatitos y los cachorros que jugaban, cuando oyó que Pao-yu exclamaba su nombre de pila desde su sueño.

"Nadie aquí conoce mi nombre de pila", pensó sorprendida. "¿Cómo pudo exclamarlo en sueños?".

Por cierto:

*Extraños encuentros ocurren en un sueño secreto,  
Pues él es el amante más apasionado de todos los  
tiempos.*

ANTIGONA / ZAMBULLIDA SOLITARIA EN MAR  
TRANQUILO / MARIO MONTALBETTI

O,

*Dos mujeres de pie y un desierto echado de espaldas; (diálogo): Antígona: ¿Cargarás este cadáver conmigo? Ismene: ¿Enterrarlo, querrás decir, cuando está prohibido? (Sófocles);*

*este es el sueño analítico de toda una vida el 28 de marzo*

*Danvers; (mediodía...); a través de las ventanas de la cocina una niebla pálida y espesa sin deseos de disipar; vagas siluetas de perros olfateando inciertos rastros. Hace frío afuera, hace*

*frío adentro / no se ve un carajo, desayuno: café, tostadas, y 500 mg. de vitaminas C pero, sobre todo, esta torva sensación de tener que deshacerse de mis amigos. El discurso de Rinzai:*

*si ves al Buda, mátao. La niebla persiste. Nada me ha de dejado en los últimos días y sin embargo lo extraño todo / la melancolía es una navaja que se afeita a sí misma: no lo entiendo,*

o precisamente por ello.

Sobre la mesa de la cocina, las puntas de una naturaleza muerta:

cientos de hojas sueltas, un teléfono, tres cuadernos de notas abiertos junto a un par de tallos de manzanilla a un paso de podrirse, un pomo de pimienta, un libro de Kripke, una gramática de la R. Academia, una libreta con números telefónicos, y una piedra sin inscripciones que encontré en la calle hace un par de semanas.

Escribo: "...los 10,000 viajes del polen terminaron en Danvers".

Esa misma tarde se apareció Lisa

(y terminamos amándonos, rodeados de niebla, sepultados en el centro de un gemido ajeno).

bronces; la música está en otra parte.

Y esos bastardos tirados en la esquina con dentaduras hilvanadas por el alcohol entonaban cantos olvidados desde una laringe de plata;

y el arco de algo que fue mármol soportaba en su inmenso vacío la iridiscencia de un spray negro que entrelazaba las letras desde una madeja salida;

y el viejo de la botella comenzó a ponerse un poco más subjetivo, como avanzando sin tregua en una peregrinación interminable, un viaje hacia algún hueco, algún tambo del parietal izquierdo;

y el vómito del viejo que terminó con las calles;

y las palabras del viejo que terminaron con la noche,

"ah, socios: desnuden a las ballenas".

Danvers; marzo del 82 / querido Tony, recibí tu carta con los dibujos y se los enseñé a Tubman. Su primera reacción fue: "¿Y dónde encontró ese estúpido invernadero?". Id est, no los quiere.

¿Te decepciona? Sugiero que abandones el proyecto, etc. Anoche pasé con Lisa (todo lo bien que quieras imaginar-

*te) y volví a soñar con la Banda Pernod (igual que los otros sueños, pero*

*esta vez el viejo parecía estar absolutamente borracho... Van detalles por separado). Mi cuello sigue jodiendo, ocasionalmente; ¿espasmos? Lisa sugiere que vea un médico. Como sea:*

*he decidido quedarme en Danvers un par de meses más. Sigue escribiendo a / en la misma dirección. Un fuerte abrazo. P. D. Leído en Chesterton: "A madman is not a man that has lost his*

*reason; a madman is a man that has lost everything but his reason". ¿Te recuerda a alguien?*

*La imagen de Lisa acaba de pasar por mi mente / ¿quién? Un rostro pálido asediado por una tormenta de icebergs; movimientos vagos y nerviosos, un breve batir de labios; un oscuro tumbo*

*de sentido avanzando todavía, 900 millas por hr; una breve sonrisa, mortal y herbívora; una ola lanzada contra el revés del párpado ahí donde el sexo medita ahí todo se comba como un helado: la imagen de Lisa acaba de dejar mi mente / ¿a dónde?! el lugar está casi desierto;*

*Danvers; la niebla persiste, Amanece, etc. Sujetado por dos clavos el afiche de Hokusai cuelga de una de las paredes de la cocina; visión a través de la ola, fuera de las costas de Kanagawa;*

*comentarios:*

*figura 21 (de 36); Hokusai dibujó este grabado desde un ángulo extremadamente bajo, consiguiendo expresar de manera realista no sólo la cresta de la ola (con la espuma*

*en forma de garra en el centro) sino también el tumbo de otra ola emergiendo, lista para romper (Kikuchi);*

figura 33 (de 64); La Retirada (de la ola)  
es señal de fortaleza; porque es en la retirada donde el cambio se va preparando; pero sobre todo, es el sentido que se oculta

en un tiempo como éste lo que resulta crucial (K. F. Tze),  
figura 27 (de 81); Il n'y a pas de trace a trouver  
en ce qui me laisse pas de trace, car si on le trouve, on ne  
laisse plus soimeme de trace (Lionnet).

Estoy sentado en el living de cara a un sofá marrón / sin Lisa.

Kanagawa; (atardecer...): zambullida solitaria en mar tranquilo, miles de días y miles de noches, anillados por estas aguas frías, territorios del diantre, esta esfera, esta bola de plata; una

breve marea y un breve intervalo en el que nada ocurre;  
y escuché  
a Jeremías citándose en voz baja "Oh Dios, no permitas que  
la joda esta vez" y vi el cuerpo de Antígona,  
cercenado  
por las llamas, besándome a través de las cenizas;

desde sus labios, tendido alrededor de mi propia, albergado  
por mi gastada, desnudo en medio de mi congénita, propensión al sueño / temo cerrar los ojos y encontrar el rastro de Antígona

clavado contra un paisaje blanco, pariendo un corazón de diáspora que se estremece ante su propia huida; y no reconocer, el retroceso prolongado de su cutis caminando hacia la sombra,

dejando, en el trayecto, una lesbia de eco dispersa en mi imaginario; tanto como una piedra sin inscripciones; adorabilis Antígona, encuéntrame abajo / tu cuerpo en el sueño

es la ola es mi huiro; ah, toda esta inconmensurable basura! quemándome la lengua como una virtud cristiana; ado-

*rable, anaranjada, fóbica, Antígona, puedo inflingirte amor por novena vez*

*pero todavía quedan razones para hacerlo, etc.;*  
*seguido de una figura*  
*asomándose bajo los muelles con un billete oscuro entre mis dedos;*

*Escrito sobre una servilleta de papel y luego abandonado: lo que continúa atándome, es, el inmenso lastre de ciertos objetos, difíciles; excepcionalmente; distribución y peso;*

*en otras palabras, ancha, mares, hueco; consistentemente salidas; para no hablar, de, ella; pero a la primera oportunidad, obviamente; quién mierda sabe si habrá progreso;*

*Danvers; marzo del 82 / querido Tony, la Banda Pernod se ha ido a tocar a otro lado; ni rastros del viejo. Tu teoría de que Lisa = Antígona hace agua por todas partes, lo cual, sospecho*

*no hará sino confirmarla; die Verneinung; entonces, una nota a pie de pág.: no Lisa sino cierta versión de Lisa / la versión que emana del ojo pelado (una larva en el iris del pez; sé*

*perfectamente bien que no soy. claro); Lisa es la vulgata de la experiencia, el señuelo que tiendo con la esperanza de que Antígona pique, una carnada verosímil, bah! Mil gracias*

*por la cita de Laing. Quiero decir: es muy útil. Un abrazo / y la necesidad de que sigas en contacto (?).*

*Antígona / el rostro del té, el aroma de bronce que pervade la cámara y permanece; y el deseo de un aire más sugerido por la perversidad de completar la esfera; la traición de "regresar al lugar de origen para conocerlo por primera vez", la debilidad de Melville, que puso a Ismael de vuelta en Nantucket, la del "muchos años después", negando la línea que impide el retorno*

y la repetición, como si no supiéramos que no hay final sino adición, la adición de esta tarde a la noche a mañana, de esta idea a su precoz aniquilación; en efecto, esto debería ser

una tragedia (su tiempo: un destello eléctrico que recorre a los personajes; su espacio: un trueno edípico que los embrutece) pero no lo es, porque no puede evitar el deseo de la necesidad,

el deseo de los deseos: la vindicación que prolonga la aventura sólo para crear nuevas formas de despedida, furtivas, entre negros helechos; y es aquí donde nace el cinismo (el buen cinismo)

como abrigo sibelino de la fobia;

Antígona afloja la nalga y reabre sus fauces doradas, tanto como un negocio después de una quiebra, erosionando con el hedor la cámara;

Antígona recoge una lámpara para iluminar mis bolsillos y es obvio que no encuentra nada, pero más: en la perfección ocasional del brillo, Antígona descubre

que las calles se desarman (el viejo de la botella, posiblemente) como si fuera un sueño, demasiado joven para ser interpretado, demasiado práctico como para ignorarlo; fundando en la repetición

la impermanencia del yo-yo dividido (dilapidaciones de la propia estructura, etc.), cifra de un ser ambiguo, de un personaje de otro tiempo y de otro papel; y entonces Antígona desvela

una grieta en el esquema; fue después del invierno y le tomó todo el día volver a aquietar el cielo así que hacia el mediodía la cosa no había terminado;

Entra Creonte desde el palacio cubierto por una túnica púrpura. Creonte: ¿Qué te trae con ese rostro envuelto en tinieblas?

*El Viejo: Primero hablaré de mí. Yo no lo hice ni vi quién lo hizo. No es bueno para mí verme comprometido.*

*Creonte: Sabes bien cómo tratar estos asuntos. Pero es claro que traes noticias terribles.*

*El Viejo: Hechos terribles explican largas demoras.*

*Creonte: ¡Ya habla de una vez y luego lárgate!*

*El Viejo: Alguien levantó el cadáver hace poco. El entierro está consumado, el ritual completo.*

*(En la pampa del sueño arde el cuarto de juguetes de los analistas).*

*Danvers; (un poco más tarde...). "Probablemente no lo entiendes" dijo Lisa, "pero debes decir hazlo tres veces". Lisa tenía puesta una gorra de cuero de aviador italiano; aparte de eso, llevaba en sí*

*toda la desnudez del mundo. "No hay nada ahí" dijo, señalando una lata de tabaco celeste. "Qué importa si hay algo o nada" le contesté. Lisa sonrió y abrió la lata. Traté de mirar el interior pero Lisa cubrió la lata con su mano. "Hay media docena de anzuelos de pescar" dijo. "Qué importa si son anzuelos o gusanos" respondí. Lisa volvió a sonreír. "Tampoco hay nada ahí" dijo,*

*señalando mi cabeza. "Qué importa si hay algo o nada" volví a decir. "No importa" dijo Lisa y no habló por un buen rato.*

*Entonces, levantó su mano hacia su sien derecha (el movimiento*

*fue patéticamente lento), alzó el pulgar, extendió el índice y recogió los restantes dedos hacia su palma. El índice estaba apretado contra su cráneo. Lisa sonrió. "Mierda, hazlo, hazlo,*

*hazlo!" le dije.*

*Antígona sumerge su cabeza en un balde de agua y comienza a respirar / comentarios:*

figura 15 (de 16); el torso desnudo  
de un niño entra en contacto con el viento, pero será una  
leve brisa la que le labre la herida;

figura final (sin número); El mundo  
ya ha sido destruido en teoría. ¿Vale la pena destruirlo en  
la práctica? (Laing)



De Antígona a manfrégo

ELIDA ROMAN: ARTE Y MERCADO  
EN LIMA. UNA CONVERSACIÓN/MIRKO LAUER Y  
ABELARDO OQUENDO



PESAR del interés que concita hoy entre los estudiosos de la plástica, el problema del mercado de arte no ha sido explorado aún en América Latina. Fuera de nuestro ámbito, probablemente los estudios más ilustrativos sean los de Raymond Moulin (*Le marché de la peinture en France*) y Francesco Poli (*Producción artística y mercado*), el primero afianzado en la encuesta, y el segundo en la investigación histórica del mercado euro-norteamericano.

La siguiente entrevista no pretende aplacar la necesidad de una investigación empírica. Se limita a rescatar opiniones de una persona conocedora del arte y experimentada en la venta de obras artísticas y también en la organización de muestras no comerciales. Muchas veces polémicos, esperamos que sus puntos de vista exciten el interés por conocer mejor la producción y circulación de la plástica en todas sus facetas.

La entrevista fue realizada a comienzos de este año, en una sola sesión, en el local de la Galería 9, que Elida Román dirige.

HUESO HÚMERO: ¿Tú reconoces la existencia de algo llamable mercado de arte en el Perú?

ELIDA ROMÁN: Sí, evidentemente existe un mercado de arte en

el Perú, mercado que se canaliza no sólo a través de galerías comerciales y privadas, sino por medio de *marchands* "a domicilio", de exposiciones públicas como las que se realizan los fines de semanas en el Parque de Miraflores, por tiendas que sin ser galerías han encontrado que el arte como objeto decorativo puede ser atractivo para su clientela, de los propios artistas que buscan directamente sus clientes o viceversa, público que acude sin temores a los talleres en busca de obras.

HH: Marta Traba, en un texto que ella ha querido mantener inédito, pero que fue presentado ante la Bienal de San Pablo en 1978, hace una comparación entre el mercado venezolano y el colombiano, y plantea cómo la forma de ser del mercado colombiano (la forma de operar sus galerías, sus críticas, etc.) en relación al venezolano, deja su marca. ¿Crees que la diferencia entre dos mundos plásticos o dos tipos de arte, esté vinculada de alguna manera al tipo de mercado? O al revés, ¿piensas que el mercado está influenciado por el tipo de arte?

ER: Primero, lo que dices de Marta es peculiar y gracioso. Yo conozco, como ustedes, lo que pasa en Colombia y en Venezuela, y no es sólo empezando por los críticos —de los que Marta sin duda es la pionera y ha sido indiscutida líder— que se han determinado las situaciones que allí se dan. También es bueno notar que mientras en el Perú jamás se ha dado importancia ni se ha intentado promocionar adecuadamente los movimientos artísticos (y me refiero a todos, no sólo a las artes plásticas), en Colombia y Venezuela tanto el sector público como el privado han dado status de importancia a los movimientos culturales en mucho mayor medida y con mayor seriedad, pese a todas las deficiencias que pudieran anotarse. La sola presencia y existencia de museos, orquestas, grupos teatrales e instituciones y publicaciones al respecto —repito: públicas y privadas— hablan de otra posición frente a la producción artística.

En el Perú esto no se ha dado y cuando se ha intentado hacer algo los tropiezos, la indiferencia, la apatía y una actitud menospreciadora han acabado con las mejores intenciones. ¿Cómo poder hablar de la canalización o la modificación de corrientes cuando no se las deja salir adelante y subsistir? Lo que Marta Traba seguramente ha hecho notar (con-

fieso no haber leído el texto mencionado y me interesaría mucho hacerlo), es cómo el snobismo y los consiguientes mandatos de la moda (y el consiguiente mercado exitoso) han repercutido en el desenvolvimiento del arte en esos países. No veo nada similar en el Perú, aunque es necesario recordar que mi experiencia aquí tiene sólo quince años. Ahora bien, cuando mencionan "mercado de arte" supongo que se están refiriendo a la venta exitosa. En este sentido debo decir que es el público el que reclama cierto tipo de cosas y no es por cierto la galería —por lo menos en el caso de "9"— la que dicta lo que el público debe preferir.

Es errado considerar las galerías como determinantes de las preferencias de la gente porque venden mucho cierto tipo de trabajo; más bien yo creo que lo que ocurre es que se presenta gran cantidad de esas cosas (me resisto a llamar "obras de arte" a todo lo que se ofrece y vende diariamente) porque es lo que se vende.

En mi caso particular puedo decir que lo que selecciono y presento, aplicando no un criterio de comerciante en arte sino siguiendo un juicio crítico sobre la calidad de lo que se muestra, no es precisamente lo que más se vende, sobre todo cuando se trata de propuestas visuales no "ortodoxas", de renovaciones, de audacias o, sin llegar a ello, de planteamientos que "exigen" al espectador. La resonancia en estos casos es mínima y, a veces, llegando a impactar e interesar, es desechada como objeto de compra porque "no es linda".

Podría ejemplificar esto comentando el caso de un artista joven: Hernán Pazos. Si midiéramos la calidad o la repercusión e importancia que tiene un artista por el éxito comercial que consigue, el caso de Pazos sería una paradoja increíble, porque como fenómeno de mercado es casi inexistente. Doy el ejemplo de Hernán Pazos porque es el primero que se me ocurre, y lo hago con toda honestidad, porque es un artista excelente; pero no logra repercusión a nivel de mercado. Esa es una realidad.

HH: ¿A qué atribuyes eso?

ER: No logro alcanzar una explicación plausible. Yo tengo la convicción que al presentar la obra de un artista serio lo que se hace es ofrecerla a la consideración del público y que es éste el que la acepta, la rechaza, la aplaude, la asume, la

adopta, en fin, reacciona. Pero esta reacción ha de ser libre, sin coacciones, sin engaños y sobre todo sin perorar sobre lo que se ve. Y es por ello que, repito, es el público el que decide, el que pide cierto tipo de obras, no es que la galería o el intermediario impone.

Cierto es que en esta demanda también se incluyen cosas de valor; pero, generalmente, ha sido muy largo el camino recorrido por esos artistas hoy aceptados y no puedo prever cuál ha de ser el futuro de los nuevos.

HH: ¿Plantearías entonces que hay un elemento irracional en el mercado del Perú, inexplicable?

ER: Nunca me he puesto a pensar en este sentido. Pero siguiendo el hilo de lo dicho anteriormente pareciera que existe una corriente subterránea o una tendencia —lo que sería muy largo explicitar aquí y que entra más en un estudio de la imagen que el grupo identifica como suya, como propia.

Me pregunto, más bien, el porqué de esta incapacidad de lectura de productos nuevos, de esta apatía y desinterés por interpretaciones o representaciones distintas. Sin duda es esta una investigación que sería interesante comenzar.

Sin duda esta situación es claramente percibida por los jóvenes artistas —y los no tan jóvenes— y que los lleva a modificar, en la mayoría de los casos, el trabajo que realizan en aras de la posibilidad de supervivencia.

HH: Bueno, de eso estamos hablando, de posibilidad de circulación de una obra...

ER: En esto de la circulación exitosa también las cosas se presentan de una manera un tanto inexplicable. Vean: estamos en el sector de Miraflores, donde hay varias galerías como ésta; en San Isidro hay dos o tres más que se mueven como la Galería "9". Somos unas cinco o seis galerías que tenemos un hilo más o menos subterráneo, en cuanto a los artistas presentados, el manejo de la galería misma, hilo que puede identificarnos o juntarnos o agruparnos de alguna manera. Pues bien, obras que en algunas de esas galerías tienen inmediata aceptación (y hablo de una o tres cuerdas de distancia) aquí son absolutamente invendibles... y viceversa. Y el público es el mismo, pues tengo la convicción que el público interesado en galerías, en visitarlas, y también el público que busca obras para adquirir, es prácticamente el mismo para todas. Esta convicción surge de los comentarios que

el mismo público hace y del hecho que somos nosotros mismos los que enviamos gente de una a otra galería.

HH: ¿Y cómo clasificarías a los compradores en este país a partir de tu experiencia? Te proponemos una clasificación rápida: coleccionistas, compradores eventuales, inversionistas, decoradores... ¿Quién compra cuadros en el Perú?

ER: En general, ahora hay una mayor apertura a comprar obras que la que existía hace diez años. Supongo que la misma gente que compra en "9" compra en otras galerías. Pienso en una clase media socialmente ascendente que es influida por la promoción que del arte moderno hacen las publicaciones extranjeras más divulgadas que llegan al país. No es ajeno a esto la existencia de *Architectural Digest* (no olvides que la proliferación de profesionales decoradores, casas de decoración, etc. también tiene mucho que ver al respecto), *Vanidades*, etc., revistas todas que incluyen su "pasillita" con relación a obras de arte. Ha aparecido, entonces, un nuevo motivo.

En cuanto a la clase de alto poder adquisitivo en Lima —no diré Perú, porque al fin y al cabo estamos circunscribiéndonos a Lima— es para mí público prácticamente desconocido, salvo pocas excepciones. Estas mismas personas son los dueños de empresas, los ejecutivos con poder de decisión en las grandes instituciones públicas y privadas y, generalmente, son más un obstáculo que una vía de acceso, pese a que ya es archiconocido el carácter de inversión que se le da en casi todo el mundo capitalista a la adquisición de obras de arte. Curiosamente esta idea, tan profundamente arraigada en la mentalidad de los países desarrollados, no es compartida por el equivalente peruano de las altas finanzas. Casi siempre la obra de arte es pensada como una decoración necesaria mas no como patrimonio no sólo cultural sino de capital. Sin duda es más rápidamente admitida la inversión millonaria en un cocktail de relaciones públicas que la adquisición de una obra de arte de importancia cultural nacional.

Esto en cuanto a la adquisición de obras de artistas nacionales. Cuando se trae a un artista extranjero (que es algo que nosotros tratamos de hacer, sobre todo por mi interés personal muy marcado en este sentido, y porque acá aún no existe museo, no hay movimiento artístico internacional y la

labor cultural del Estado es absolutamente nula cuando no totalmente ineficiente e inadecuada, y nos parece imprescindible establecer este tipo de corriente de intercambio) estas muestras, en el 90% de los casos, se convierten en actos de mecenazgo que realiza la galería. Y para ser clara y justa deberé decir la galería "9" y los artistas que colaboran con ella.

Hace unos años el público tenía más interés por las realizaciones de artistas extranjeros, a los que recibía con evidente simpatía (debo aclarar que nuestra especialización es eminentemente latinoamericana, con dos o tres excepciones norteamericanas y europeas). Ahora el público está cada vez más interesado en los que fueron grandes valores nacionales, y adopta juicios y criterios que aparentemente dan por sentado que "todo tiempo pasado fue mejor". Es evidente un sentimiento de sospecha sobre los valores recientes, sobre los trabajos innovadores, distintos. Y ahora sí debo decir que éste es un criterio fuertemente sustentado por una cierta crítica y una cierta actitud oficial, y sobre todo por un criterio comercial bastante franco que "asegura" la inversión cuando se trata de esos artistas del pasado. Volviendo sobre el hecho de nuestra política de presentar artistas extranjeros, debo decir que los elegimos tomando en cuenta que su labor pueda ser de interés por la novedad y el tratamiento diverso al que impera aquí, no para que los artistas miren y copien, sino para establecer una confrontación, un diálogo de ojo a ojo, que establezca interrogaciones y elucubre algunas comparaciones necesarias.

HH: Hay unos cuantos casos en que una persona de fuera ha desencadenado algo: tal vez el caso más flagrante ocurrió hace unos doce años, cuando llegó Viola. Viola produjo una cantidad de "violinistas" increíble en ese momento. Pero el que influye violentamente no es el extranjero que llega, sino el peruano que "llega" en el extranjero. Ese sí que influye de manera decisiva.

ER: Sí, sí, sí. Totalmente violenta, estoy de acuerdo. Quisiera aclarar también, y regresando a la propia experiencia, que el haber podido traer en todos estos años a artistas calificados, de gran calidad, ha sido no porque Lima sea un mercado de arte apetecible, sino porque realmente su deseo de conocer el Perú era muy grande y sincero y ese atracti-

vo del Perú fue usado casi como un canto de sirena por nosotros.

HH: ¿O sea que se ha nacionalizado, localizado, el gusto o por lo menos el interés de los compradores? ¿Desde cuándo sucede esto?

ER: Este fenómeno tiene aproximadamente tres años.

HH: ¿Desde 'el 79?

ER: Más o menos. Claro que no todos los artistas del pasado han resultado beneficiados. Y hay también eso que ya se dijo: el peruano que viene de afuera es un éxito.

HH: Lo que pasa es que durante los 12 años de gobierno militar no han venido muchas muestras de afuera.

ER: No, creo que sólo las que trajimos nosotros.

HH: ¿Y qué reacción hubo ante esas muestras en esos años, antes del 79?

ER: Mucho más abierta. En cambio, la repercusión de artistas extranjeros del 79 para acá no ha sido muy efectiva en "9" ni en otras galerías. Aclaro que estoy contestando con absoluta veracidad y que en general existe un prurito de no admitir el fracaso en ventas. Me parece mal asumir como vendida una obra, ponerle su punto rojo, alegrarse públicamente y luego dar una excusa sobre la no-venta de la misma. Es que al parecer mucha gente cree en la "teoría del contagio", vale decir: si fulano compró, yo compro. Me parece una absoluta necedad.

HH: Ahora bien, tú decías que el mercado peruano es todavía un mercado pobre...

ER: Es un mercado chico en cuanto a valores, a cantidades, a precios. Yo pienso que podríamos establecer como valor tope medio el equivalente a unos 3,000 dólares más o menos. Por encima de esta suma las ventas son sumamente difíciles. Repito: estoy hablando del público medio en general. Como decía anteriormente, "9" no tiene una clientela de altísimo poder económico que compre habitualmente y con voluntad de verdadero coleccionista, salvo dos o tres excepciones que están representadas por personas que no hacen inversiones sino que disfrutan y quieren lo que adquieren, público muy especial que no ha hecho grandes colecciones pero que tiene un gusto o preferencia definidos, que no está especulando al comprar y que posiblemente devendrá en los futuros coleccionistas importantes.

HH: ¿Y qué es lo que sucede con el gran poder adquisitivo?

ER: Hay como una corriente, un modo de ser, dentro del gran poder adquisitivo que también pareciera regirse por pautas un poco distintas del comportamiento normal del público de arte. Existe un ejemplo reciente. Acaba de realizarse en Lima una exposición de obras de Matta, completamente fuera de galerías...

HH: Sólo vendieron uno...

ER: No es así. Según me ha sido comentado —y creo que la fuente es muy confiable— han vendido casi todo.

HH: Se dice que Manuel Ulloa gastó 50,000 dólares en un cuadro...

ER: Yo no sé si fue Manuel Ulloa —y en realidad no interesan nombres— pero el precio de la pintura de mayor formato era de 50,000 dólares, y me dicen se vendió. Cuando tuve noticias que se iba a realizar esa exposición, me pareció que era una cosa destinada al fracaso, frustrada desde el principio. Sinceramente lo pensé así. Si a mí me hubieran ofrecido la muestra, hubiera pensado “¿cómo la financio?” porque habría creído que no había la menor posibilidad de vender un dibujo en 8,000 ó 10,000 dólares.

HH: Y eso ¿no está diciendo cosas sobre la relación entre la gente con dinero y la galería como institución?

ER: Eso está diciendo que nosotros no sabemos captar el dinero de la gente con dinero. Pero, según parece, para poder hacerlo habría que cambiar una serie de posiciones y de cosas y a mí personalmente no me interesa hacerlo, porque presupondría una cierta “clandestinización” de este trabajo —que es mucho más que vender cuadros—, quizás una mayor sofisticación y un cierto sentido socio-relacional que no corresponde a lo que yo considero seriedad profesional. O sea que seguiremos en este mismo plan que tenemos hoy y hemos tenido siempre, y contemplaré azorada estos fenómenos que me dejan pasmada pero que no me desalientan lo suficiente.

HH: ¿Pero tú no piensas que precisamente en una muestra como la de Matta está el embrión de alguien como Byron López, notorio *marchand* bogotano?

ER: Claro. Pero yo no voy a abrir un restaurante para vender cuadros como hace López.

HH: ¿O sea que aceptas que puede haber un desfase entre ese tipo de cliente y la galería?

ER: Sí, claro. Pero ese, te repito, es un problema en todo caso de falta de "ojo comercial" de esta galería, de falta de habilidad para llegar a esa gente, falta de conocimiento de lo que se llama *marketing* para esta esfera de comercialización.

HH: Pero no es solamente esta galería.

ER: No.

HH: O sea que hay otras galerías a las que esa gente sí llega...

ER: Pienso que sí.

HH: O galerías que llegan a esa gente, que es otra cosa.

ER: Te voy a dar un ejemplo.

Mira, esta galería, la "9", tiene —y sería tonto no admitirlo— un cierto nivel en las exposiciones que programa, las obras que ofrece, que es reconocido, y por consiguiente tiene un cierto prestigio. Pero nunca hemos podido vender obras a los grandes bancos. Sin embargo, estos mismos bancos, día a día, nutren sus colecciones con pinturas, esculturas, etc. Personalmente, las dos veces que he hecho gestiones en tal sentido, el resultado ha sido frustrante. Además, queda la impresión de que había que haber hecho algo así como ubicar personajes claves y ganarlos para la causa.

HH: Esto implica que la relación personal sigue teniendo un peso importante en las transacciones de obras de arte.

ER: Pienso que cada vez es más determinante.

HH: Lo cual implica que no se compra la pintura por la pintura misma, que se trata de un mercado todavía feudal, todavía no capitalista en serio.

ER: Pero me parece que hace un tiempo no era así. Y lo que están diciendo es un arma de doble filo. Yo nunca he sentido que la gente, nuestro público, compre en la galería porque algunos de nosotros es el vendedor. Nunca se han creado situaciones compulsivas de compra que hagan que el comprador piense "me han obligado, lo tuve que comprar". Y creo que esa libertad, en nuestro caso, es lo que nos ha sostenido. Porque tratamos simplemente de despertar interés en aquello en lo que creemos.

Pero creo que, en general, las cosas se mueven por otras razones. Hay una relación muy personal, muy, muy personal

en los casos que estamos comentando y esto es lo que aleja nuestro sistema de galerías de lo que eso es en otras partes; en lugar de ir standardizándose y deviniendo cada vez más anónimo, más un espacio de elección por propio criterio, ese sistema depende más de quién es el que vende en vez de qué cosa vende. Esta es mi vivencia, lo que yo siento en función de los datos que me da mi experiencia —que en cierto modo es alentadora porque me parece que es un poco la excepción de lo que típico como defecto de mecanismo— y de la información que constantemente recibo.

HH: Has hablado de un mercado insuficiente, pero cuando tú llegaste al Perú no lo era. Es decir, hay un problema cuya antigüedad es, digamos, de los últimos 20 años: el crecimiento de la oferta. En 1953 hubo casi 30 muestras en el Perú; el 56, unas 100; y para este año hemos calculado, por la cantidad de galerías con un promedio de una muestra quincenal, unas 750 exposiciones.

ER: Pienso que el cálculo es bastante aproximado, aunque últimamente veo una fuerte disminución en la cantidad de exposiciones individuales. Nosotros mismos estamos muy lejos de repetir el número de muestras que realizamos en años anteriores.

HH: Pero ¿cuál es tu visión del desarrollo del mercado del arte en el Perú?

ER: Creo que es paralelo al desarrollo del comercio, del comercio pequeño en especial, que se ha dado en los últimos diez años. En todos los aspectos puede notarse esto: proliferación de restaurantes, tiendas de ropa, mueblerías, etc., y una galería de arte no es ajena a un *boom* comercial porque tiene que ver con el comercio. Es una vía para que un artista viva de lo que hace, es un intermediario entre productor y consumidor. Vende un producto. Claro que un producto muy peculiar, pero es un producto valorizado; entonces no debemos desconocer el hecho de la realidad de ese hecho comercial.

HH: El IAC exponía muchos artistas nacionales, pero también traía muchos artistas extranjeros.

ER: Claro, pero era una institución que tenía un plan, unos fines específicos que incluían el conocimiento del arte latinoamericano, y al traer estos artistas, ellos tenían la posibilidad de vender, lo que no sólo beneficiaba al artista sino

que contribuía al sostenimiento del IAC. Aparte de esto, el artista que venía a exhibir tenía que regalar una obra al Instituto, el que así incrementaba su colección —la que llegó a ser bastante interesante— y que en estos momentos está en custodia en San Marcos a la espera de la construcción del Museo de Arte Moderno que la albergará definitivamente.

HH: Has dicho hace un momento que los artistas extranjeros que vienen hoy día no repercuten mayormente en el país.

ER: Eso se cumple siempre que el nombre no sea tan internacionalmente identificable como marca segura, cuando la publicidad o la información que se tenga del artista no sea contundente y continua. Vale decir, lo que yo sostengo que no tiene repercusión es el arte de los que aún no han entrado en el *jet-set* del arte internacional. Me refiero a que no existe la necesaria curiosidad por ver los productos de otros grupos, otras mentalidades. Nuestros artistas jóvenes, en su gran mayoría, no muestran interés por las instancias culturales locales, y las extranjeras pareciera que les interesan sólo en la medida que puedan aportar ciertas ideas de éxito. En este sentido la presencia de artistas extranjeros debiera significar la oportunidad del diálogo y la confrontación, el acceso a la información directa. Y no siento que exista esa apetencia.

HH: ¿Notas una gran diferencia entre la repercusión del artista extranjero traído por el IAC en su momento, y lo que ocurre con los que vienen hoy?

ER: Mi paso por el IAC tendría que haber sido más extenso para que yo haga una evaluación más justa. Porque las imágenes van cambiando con el tiempo y todo tiene una cierta relatividad. Más bien la opinión al respecto podrían darla los contemporáneos a esas épocas prácticamente pioneras en su campo.

HH: Has traído muchos latinoamericanos. ¿Por qué no europeos o norteamericanos, o asiáticos o africanos, más allá de los problemas prácticos que ello supone?

ER: Primero, porque personalmente me interesan más que los otros; no creo que haya una pintura latinoamericana, pero sí pintores latinoamericanos. Segundo, porque es más fácil hacerlo; es ridículo que no nos conozcamos. Se sabe más de lo que pasa en EEUU o Europa que lo que sucede en Latinoamérica.

Yo me siento muy americana, no sé si latinoamericana, porque entre los ancestros que uno tiene, la mezcla racial y los patrones culturales adoptados, nadie sabe exactamente hasta dónde es latinoamericano. Pero pienso que sí asumo totalmente el concepto que la palabra implica. Sobre todo ahora, y quizás sin las exquisiteces semánticas que poco tiempo atrás me preocupaba en dilucidar.

HH: ¿Quién es el hombre de más éxito, entre los "nacionales internacionales", en el mercado peruano?

ER: Yo creo que son cuatro o cinco.

HH: ¿Quiénes son?

ER: Gerardo Chávez, Guzmán, Szyszlo, creo que Antonio Maro, y Braun... Pero pienso que todo esto es relativo. Y seguramente hay nombres que escapan a la memoria.

HH: ¿Estás hablando de éxito en términos de redondear un lenguaje y una carrera? ¿O de un éxito de mercado? ¿O de los dos?

ER: Salvo en un caso, me consta el éxito internacional de los nombrados, a nivel de carrera y de finanzas. Sin desconfiar de los demás, no sé hasta dónde se conjugan esos éxitos y cuál es su mecanismo. No tengo vivencias al respecto. Y acabo de recordar otro caso exitoso en el extranjero, sin llegar a niveles extraordinarios, pero muy sólido y que también conozco, que es el de Juan Valladares, quizás el único que no repite ese éxito en el Perú, en la medida de los otros.

También debe determinarse que cuando hago esta digresión es en términos de varios países, no de uno solo que sea la residencia adoptiva del pintor. Si tomamos en cuenta el éxito en el ámbito de esa residencia adquirida, lo que sucede no es algo internacional, sino que el artista ha sido asumiendo, está inmerso en el nuevo medio y entonces pasa a formar parte de él. A la inversa, tenemos aquí algunos artistas que ejemplificarían el aserto, como Herskovitz, que es el primer nombre que acude a mi mente, o Camandona, extranjeros radicados en el Perú. Pero, estamos midiendo éxito a nivel crítico y comercial, o quizás tan sólo comercial, y en ese sentido ese éxito es relativo, pues, para ejemplificar, difícilmente podríamos juzgar a Emilio Rodríguez Larraín como un artista excepcional —cosa admitida en varios ámbi-

tos, como les consta, por cuanto su éxito no es precisamente comercial.

HH: ¿Y qué piensas de los libros sobre pintores peruanos editados en Europa?

ER: Eso de los libros es un mito. Que tengas tu libro no quiere decir nada. Salvo que la persona que hace el libro, sea realmente una persona tan seria, tan honesta y tan clara, tan erudita, que entonces, realmente, el libro sea importante.

HH: ¿Y quién es el gran vendedor dentro del mercado interno?

ER: Los muertos. Esto tiene conexión con lo que te decía antes sobre valores de inversión, y sobre la "demostrada e indiscutible calidad de los que fueron".

HH: ¿Cuál es el muerto más vendedor? ¿Qué ocurre con Grau?

ER: Casi todos venden bien. Pero Grau es una excepción. Siendo un artista serio, interesante, cometió el pecado de la innovación. Y no es un éxito.

HH: ¿Ha habido una baja en el interés por Grau?

ER: Nunca he conocido mucho interés por Grau. A lo sumo se pide un bodegón, o un desnudo pero en modo alguno algo posterior que tenga que ver con sus planteos y sus elecciones de otro tipo. Claro que para los que aspiran a tener un catálogo completo (conozco por lo menos una persona que compra una obra de cada uno de los artistas que figuran en unos libros editados por un Banco), Grau es una obligación.

HH: Hablando de muertos que cotizan, ¿Camino Brent es...

ER: Sí, todos quieren tener un Camino Brent.

HH: ¿Y Sérvulo?

ER: También, aunque en menor grado y con ciertos reparos.

HH: ¿Urteaga?

ER: Urteaga, a quien yo estimo lo mejor, lo más importante de este grupo, es quizás no sólo el menos buscado sino el menos conocido. Son pocos los enterados. Yo me declaro decidida fanática de Urteaga, pintor al que considero realmente trascendente. Sobre Camino Brent tan amable y tan codiciado, creo que su postulación es waldisneana.

HH: Esta búsqueda de los desaparecidos, ¿no ha terminado en un tráfico de falsificaciones?

ER: Lamentablemente es cierto. Cada quince días o menos viene alguien que encontró un amigo que le vende tres o cuatro Macedonios, y los Macedonios llegan frescos.

HH: ¿Y quién es el gran autentificador del cuadro frente a la falsificación?

ER: En el caso de Camino, todavía su viuda, que conoce y recuerda casi toda su producción y que en este aspecto es una celosa guardiana de su obra. Desgraciadamente, no existen catálogos de nadie. Ahora, hay cosas más fácilmente falsificables que otras. Camino y Servaldo son muy falsificados.

HH: En el caso de Camino, hay cuadros en los que parece que se ha falsificado él mismo. ¿En cuánto está un Camino?

ER: Ese es otro problema. Yo tengo algunas informaciones sobre ventas reales, pero el rumor sobre el precio siempre es distinto y, por supuesto, más alto.

HH: Bien, saliendo de la galería como camposanto, ¿qué pasa con los vivos? ¿Quién es el pintor vivo que más alto y más cuadros vende en el Perú de hoy?

ER: Yo creo que Gerardo Chávez; pero eso sólo porque hay muy poca obra comerciable de Tilsa, que es, sin duda, la pintora más codiciada. La gente está en la versión de "consiga un Tilsa, que pago lo que sea". Detrás de esto hay una inaceptable y despreciable dosis de morbo.

HH: Pero ¿quién más, aparte de Chávez y Tilsa? ¿Qué pasa con Szyszlo en el Perú? Hay quienes dicen que vende más barato en Nueva York que en Lima, y hay quienes dicen lo contrario.

ER: No, vende exactamente al mismo precio. Si se dice vender más barato por un par de obras que se vendieron en una subasta, debo recordar que a una subasta se va a obtener gangas. Y en las últimas, Szyszlo sobrepasó su precio de venta en galerías.

HH: O sea que ese es un dato falso.

ER: Sí. La obra de Szyszlo fuera del país debe ser mayor que aquí, aunque su aceptación en el Perú es muy grande.

HH: Entre los jóvenes, ¿quiénes son los más cotizados? Joven pensando en alguien menor de 40.

ER: Mi contestación será en función de los artistas que trabajan con "9", casi exclusivamente. Creo que los más vendidos son Rebaza, Di Malio, Oka, Llaque, Espinoza...

HH: Ahora hay un poco la impresión de que en cuestión de

jóvenes tu galería tiene dos o tres estupendos, entre los cuales están Hernán Pazos, de quien ya hemos hablado, y Esther Vainstein; pero que, en general, el gran movimiento se le ha ido de las manos y que Forum tendría más familiaridad con la juventud, con lo bueno, lo malo y lo feo de las nuevas corrientes. ¿Es así? Si así fuera, ¿qué tipo de política hay implícita en eso?

ER: Como aclaré antes, al elegir nuestras exposiciones ejercemos un juicio crítico —acertado o no— que es el que honestamente nos satisface. Pazos, Vainstein, Castilla, Hurtado, Llaque, etc. son los jóvenes que trabajan con nosotros y su obra nos parece muy interesante. Pero no podemos albergar a todo el mundo y preferimos prescindir de lo malo (lo feo no cabe como expresión en este caso). Forum hizo una declaración de principios, al comenzar sus actividades, que dejaba claramente establecido su partido. Además, es evidente su fuerte conexión con la Escuela de Artes Plásticas de la Católica, que es una institución de caracteres peculiares que, en el caso de la pintura, son opuestos a nuestro criterio. (Estoy hablando a nivel de resultados). Asimismo, me gustan mucho artistas como Carrera o Grieve, que demuestran talento y sensibilidad, o como Herbert Rodríguez, que sabe ser audaz.

HH: ¿Y quién es el público?

ER: Todo el mundo. Desde la placera que viene con el niño al hombro hasta el funcionario público o el profesional liberal y por supuesto el inmenso alumnado de las grandes unidades escolares. Es muy reconfortante ver que todo tipo de público ingresa a la galería.

HH: El público es, entonces, una cifra democrática en este negocio.

ER: Completamente. El que la gente no tenga miedo a entrar...

HH: Es una ignorancia de lo que se está exhibiendo, simplemente...

ER: No creo. Pienso que es una distracción válida, una curiosidad.

HH: Y dentro de este público, ¿cuál es el número de compradores?

ER: Mínimo. Debe ser menos del 2% de los visitantes rutinarios.

HH: ¿Uno de cada cien? No es tan poco. ¿Tienes compradores habituales?

ER: Bueno, yo consideraría comprador habitual a una persona que compra tres cuadros por año, como promedio. No tenemos más de 10 de esas personas.

HH: Y de a uno por año, ¿cuántas personas? ¿Cuántas que, en los últimos cinco años, hayan comprado un cuadro por año?

ER: Pensando muy apresuradamente, unas cincuenta personas.

HH: 50, más los 30 que dijiste, son 80 cuadros por año.

ER: Esa es una cifra vacilante. Pueden ser 60 como 90.

HH: Digamos que es una cifra cercana a la centena. Ahora, ¿cuántos cuadros vendes por año?

ER: Los compradores eventuales compran otros... 50.

HH: Van 130. Ahora, entre estos, ¿la preferencia es por el gran formato o por el pequeño?

ER: Son preferidos los formatos medianos y pequeños. La proporción de formatos grandes oscilará entre un 15 ó 20% de todo lo vendido.

HH: ¿Cuál es la importancia de la crítica en el mercado plástico? Durante 10 años hemos vivido sin crítica. Desde que Juan Acha se fue y nos dejó en este valle de lágrimas, la teoría era que no había crítica. Hoy hay algo de crítica. Gente como Luis Lama y otros que hacen crítica eventual, están comenzando a producir la topografía de una crítica y, en algunos casos, opinión. ¿Cómo vivió el mercado sin crítica, cómo vivió una galería como "9" sin crítica, y cómo vive ahora con crítica?

ER: La situación es igual. La existencia o no de crítica no incide en el hecho de las ventas. Aunque se piense que una buena crítica significa un buen argumento de convencimiento para el público, en la práctica esto no existe. Más bien el público se interesa cuando ve una buena propaganda, una gran cantidad de información (lo que aumenta la posibilidad de manipulación comercial). Y responde positivamente al juicio o la recomendación de alguien de su amistad que por algún motivo ejerce autoridad o tiene prestigio.

En cuanto a la crítica, es todavía más opinión o comentario que crítica lúcida y bien informada. Ahora bien, debo decirte que yo personalmente, y luego de haber hecho crítica bas-

tante tiempo, no creo en esa instancia. Más bien pienso en la necesidad de ubicar y analizar las cosas en su contexto pero nunca dictaminando sobre su bondad.

HH: ¿Cómo un joven, cómo un nuevo, adquiere prestigio, cómo accede al mercado, cómo se forja su mercado?

ER: Eso depende un poco de la constancia, de la terquedad y la seriedad reflexiva.

HH: ¿Del galerista o del pintor?

ER: Creo que, en primera instancia, del pintor; luego, de quien cree en él.

HH: La constancia en la tarea de producir...

ER: Más que constancia, obstinación, insistencia, capacidad de sobrevivir pese a todo. Un aspecto netamente humano y personal.

HH: Pero ¿qué hace el pintor que sigue produciendo sin que nadie lo exhiba?

ER: Yo no sé. Hay condiciones y circunstancias vitales que hacen que para unos las cosas sean más sobrellevables que para otros. Para unos un fracaso es un tropiezo, algo que algún día se superará. Para otros el fracaso clausura todas las posibilidades.

Personalmente aprecio mucho la tenacidad y la lucha, aunque muchas veces no comparta sus productos, y creo que lo que más aprecio es esa calidad humana de proponerse algo y seguir adelante, de tener una fuerte convicción.

HH: ¿Para ti el éxito es una cualidad de la constancia?

ER: No, no es así exactamente. A la pregunta qué hace un artista para alcanzar un status de reconocimiento, contesté que quizás sea un premio a la constancia.

HH: ¿Cómo es que un artista joven accede al mercado?

ER: Hay varias instancias de las cuales las galerías son una. Quizá la más evidente, pero también hay canales dados por concursos, exhibiciones institucionales o espontáneas, creación de cierto tipo de actividad ferial que me parece muy interesante. No debe pensarse que sólo la galería permite ese acceso.

HH: Pero la galería es el único camino para cierto tipo de pintura.

ER: ¿Por qué?

HH: Porque parece que en la galería hay un intento "cultural" que en otros casos no hay. Dicho de otra manera: la

galería es la única que está articulada con el sistema internacional, del cual vienen no sólo las ventas internacionales, sino ArtForum, el librito italiano sobre las galerías...

ER: No se puede decir alegremente una cosa así, porque no es cierto. No es cierto que exista entre nosotros ese mecanismo, aunque se dé en otras partes.

HH: Hablamos de una articulación...

ER: ¿Articulación a qué nivel?

HH: Informativo, comercial. Tú dices ferias como La Colmena, el Parque de Miraflores. Pero tú no vas a exhibir a los artistas de La Colmena.

ER: Sí, pero eso no quita que de repente pueda aparecer allí un artista que valga la pena. Es bueno recordar que Leoncio Villanueva también exhibió en el Parque.

HH: Ahora, dándole un vuelta a la cosa, ¿qué está pasando con el mercado en el Perú? ¿A dónde vamos? ¿Cuáles son tus impresiones no sólo comerciales sino estilísticas? Es evidente, por ejemplo, que el figurativo ha regresado.

ER: La figuración nunca fue abandonada. Sobre todo si se tiene en cuenta la gran proliferación de pintura folklórica o pseudo-indigenista que hemos tenido y seguimos sufriendo. Estilos definidos, salvo el remanido surrealismo que es casi una actitud automática, no creo que sean abrazados. Hay algunos intentos de renovación, de búsqueda de nuevas respuestas visuales que parecen retomar el espíritu de los 60. Pero, en general, es todo incipiente y poco fundamentado, como pudo verse en las "Propuestas" que se hicieron en el Museo de Arte Italiano. Lamentablemente, no veo un grupo importante de figuras nuevas, de gente talentosa y comprometida con su quehacer.

HH: ¿Hacia dónde va el gusto?

ER: No sé. En términos de ventas el figurativismo sigue teniendo predicamento, pero no es una preferencia marcadamente excluyente. Creo que lo está reemplazando una nueva abstracción. El figurativismo ortodoxo dio lugar a un expresionismo de segunda, de tercera y hasta de séptima. Y de repente eso comenzó a derivar en una suerte de abstraccionismo. Estoy hablando exclusivamente de artistas jóvenes de éxito.

HH: ¿Y tú piensas que es el expresionismo el que produce este cambio, o, en todo caso, que es a partir del momento

límite del expresionismo que comienza una nueva exploración del abstraccionismo?

ER: No, yo creo que hay un fenómeno de presión. Hay una presión de venta ¿no es cierto? Y todo es tan limitado, el mercado es tan chico, que se cede a ella.

Acá también entra un factor que se debe tomar en cuenta. Si bien a nivel de mercado la actuación de comentaristas y críticos no se deja sentir, sí influye por el lado de ciertos artistas jóvenes a la búsqueda de un reconocimiento rápido y del descubrimiento de una fórmula para su ubicación inmediata en la primera fila de "lo último". Otra manifestación de dependencia cultural que no podemos negar.

HH: ¿No crees que la pintura ha perdido? Es decir, en 1919 José Sabogal hace una muestra indigenista en el Cuzco y remece la cultura peruana, la para de cabeza. A fines de los años 40, Fernando de Szyszlo regresa al Perú y declara que en el Perú no hay pintores y que lo que se está haciendo no es pintura porque no se hace abstraccionismo, y logra armar un escándalo. ¿Es posible imaginar hoy que un plástico pueda a través de su obra o por una frase agresiva poner patas arriba el ambiente cultural peruano? Y si fuera así, ¿cómo te lo imaginarías?

ER: Me parece imposible. Y no sólo en el Perú. Y pienso que esto es bueno, porque lo que podría llegar a suceder es que se crease una polémica donde se lanzaran juicios de valor con fundamentos diversos, pero ello no cambiaría la situación general, a lo sumo obligaría a una cierta reflexión a los interesados. El *show* del escándalo fue intentado varias veces, desde tirar al mar esculturas hasta hacer declaraciones sobre la muerte de la pintura, del arte en general. Y todo quedó en un gesto de publicidad casi siempre risible.

Luis Lama suele decir cosas muy poco ortodoxas para lo aceptado tácitamente en el medio, y si bien puede suscitar algún comentario todo queda en la alusión intrascendente. Pienso que él u otro podrían decir cosas quizás importantes en el sentido de desmitificar y crear verdaderos cuestionamientos, pero también es cierto que todo está perfectamente arreglado para que la trascendencia de esto sea mínima. Nunca se podría hacer a través de los medios de comunicación masiva más grandes o difundidos. Sólo a nivel de cenáculo o pequeña revista.

Hay un cierto nivel de desinterés. Sin embargo, la palabra de Juan Manuel Ugarte Eléspuru sigue siendo muy escuchada y en los últimos tiempos la de Teodoro Núñez Ureta (ambos condecorados con la Orden del Sol); en un menor grado se toma en cuenta a Carlos Rodríguez Saavedra, quien sin duda tiene mucha más profundidad y merece mejor atención (él no ha sido aún condecorado). Lo demás es tomado como "cosa de muchachos".

Al respecto, basta fijarse en las promociones y la línea en general que tienen las revistas de mayor difusión, basadas en frivolidades y chismes, volviendo siempre anecdótico lo que pudiera ser trascendente. Ustedes deben conocer esto mejor que yo, porque para haber hecho una encuesta sobre "por qué no vivo en el Perú", tienen que haber partido del análisis de esta situación. Y yo no me quejo de vivir en el Perú.

HH: ¿Existe algún tipo de política en las galerías? ¿Cuáles son los criterios de selección de lo que le imponen al público?

ER: Primero, yo creo que no se impone, simplemente se exhiben cosas o se crea una reiteración sobre lo aceptado. No creo que haya una "política" general. Existen preferencias sobre determinado tipo de cosas y esas preferencias dependen de los fines, las metas que cada uno se ha trazado y de cómo se encara el trabajo de ser un profesional galerista en el Perú.

HH: Pero cuando piensas en un artista para exhibir, ¿piensas solamente en la calidad del artista, como es el caso de Hernán Pazos, o piensas también en la aceptabilidad que el artista tiene?

ER: Existen dos puntos a aclarar. Al escoger al artista no se piensa en cuál va a ser su éxito de ventas. Cuando con entusiasmo se adopta a un artista se le defiende y se le promociona pensando sólo en su calidad. La otra instancia es la de aceptar el ofrecimiento de alguna cosa que tiene un éxito asegurado a nivel económico y que se toma siempre y cuando ello no afecte la línea de seriedad en el trabajo que nos hemos propuesto. Existe también la alternativa de invitar a un artista cuya obra ha impactado y como se requiere de más de un año de plazo para preparar la exposición, cuando llega la fecha de la muestra, sucede que el artista

cambió radicalmente, desechó la propuesta que había motivado la invitación y uno se encuentra con algo con lo que no contaba. Como no ejercemos vigilancia y nuestros artistas tienen toda la libertad para presentar sus obras y hacerlas como su criterio les dicte, pues entonces no queda más que seguir juntos en el proyecto.

Yo quisiera ser estrictísima; exhibir sólo lo que me interesa mucho, pero eso es imposible. Es un simple problema de sobrevivencia. Hay cosas que evidentemente interesan mucho más que otras, como seguramente les ocurrirá a ustedes con la edición de libros. Hay libros que les fascinan, les entusiasman, pero para poder editarlos tienen que sacar otros, porque seguramente los primeros no son los de mayor éxito, o pudiera también suceder que el libro fascinante se convierta en un gran éxito. De lo que se trata es de conciliar los dos aspectos y realmente la fórmula parece ser altamente difícil de encontrar.

HH: Entonces hay dos valores, la calidad y la comercialidad. . .

ER: No es tan radical y no es tan terminante la escisión. Mal podría yo pensar en la comercialización o el grado económico de algo si no puedo distinguir qué cosa es exitosa y cuál no.

HH: ¿Cuántos pintores pueden vivir en el Perú de su pintura?

ER: Alrededor de unos treinta. Posiblemente haya más, pero yo no los conozco. Me refiero a los que viven exclusivamente de su pintura o tienen ingresos que no proceden de fuera de su área de interés creativo: o restauran, o enseñan o algo así. O sea, no son empleados que pintan, obreros que graban, cajeros que esculpen. . .

ALGARABIA (DE UNA MASCARADA DE  
SAN JUAN)\* / JULIAN RIOS

*a Juan Goytisolo*

\* Pasaje de un capítulo de la novela inédita *Larva*. Las notas del texto (páginas impares) remiten a las páginas del frente (*pares*). Se ha mantenido la numeración de los originales del autor.

## 1. ¿Rabeles rabelesianos?:

*Vefe presto, arciprestimano, con la musicanga a otras partes, a otros figones, a enamorar con tus boleros de rabel a otras posaderas. Echa ya un gallo mi mirlitón, o suelta el mirlo blanco, Ja! Ein weisser Rabelais!, mi rui señor, que antes se vuelve el cuervo blanco que ellos dejen de rebuznar. Dales con el corbacho!*

## 2. ¿Rock? ¿Roc rocambolesque?:

*Rococoricoq à l'ane!*

## 3. ¿Hachispado?:

*Kif kif. Oui. Kief kief. Quif!*

## 4. ¿A vuelo de pájaro?:

*Altazorado. Rara Avis...*

## 5. ¿Simún del Desierto?:

*Sí, mon déserteur, y ojo mi disertador con las agarenas del desierto...*

## 6. ¿El alcotán de acero?:

*Vuestro pájaro sea con vosotros: Ver volando NOTAS DE LA ALMOHADA 1, pág. 72.*

## 7. ¿Peau d'Espagne? ¿Peau de Chagrin? ¿Peau d'Ane?:

*De pena, la piel del diablo! Otro toro, hispano en picado. Pero desde las alturas, en vuelo, se va achicando. Zapa, zapa, zape de ahí! Y cambia de piel, la piel de otro!, porque no quisiera hallarme en su pellejo.*

## 8. ¿Cucuruchos del Ku Klux Klan?:

*Clan de nazirenos, cantando el harakirielesión...*

## 9. Cada alma muerta, ¡raudal!, a la almacabra:

*¿Almá qué? Arab, kamerad: dare! Makbara.. (El kamerada con el kamerada y el compañero con el compañero en santa campaña al sementerio...)*

## 10. ¿La Spanndereta?:

*De charanga y pan durete... La Hispanacea de pan y toros... Allá abajo el almuzara de la algazara... Y de las algarradas.*

## 11. El fementido robador d'Europa?:

*El raptoro! El padrote de los Uropeos!*



ONDA de máscaras con rabeles,<sup>1</sup> laúdes, atabales. En auge la zambra del zaguán: los cafres, sobre la tarima, samba que samba a alaridos guitarreos matraqueos tamborilazos. ¡Roque! ¡Roque! hasta el enroque...

Sinbad casi roque, con un mono y un papagayo, en el diván del rincón. Enrocando, Rock-rock-roc...<sup>2</sup> azumbrado.

((¿Borracho de alcohol y de hachis?<sup>3</sup> Del mejunje que alambicó un alquimista timador en aquella redoma con el marbete de "Elixir de los Asesinos".))

Sinbad el Almirante, atalayando: <sup>4</sup> ¡Los alazanes del simún!<sup>5</sup>, hacia aquel aduar de beduinos. ¡Arre! Arrezafes y albardines y alijares: Baldío, baldío, baldío. Entre los aceitunos, las alquerías jaharradas. (Como cuando mi azafata marrueca atalayaba desde su alcotán de alinde<sup>6</sup> sobre el guadamecí<sup>7</sup> d'España...) Aldeas de adobe, zocos adoquinados, arrabales de algarrobos almagrados. Gañanes en alpargatas, zagales andrajosos, cáfila de momias con chales y toquillas tras un ataúd. Los del alcartzaz lila,<sup>8</sup> con bujías y azotes, rondando macabros.<sup>9</sup>

((¿E la Spanna de adufe?<sup>10</sup> ¡Ya! Hela ahí:))

Aquel cero azafanado allá abajo: olé con olé, y fanfarria. Como un fideo el de la chupa de alamares y taleguilla. ¡Ehé! ¡He!, con jeribeques y alharacas ante el zaino mohíno<sup>11</sup> junto al chiquero. ¡Arre, jaque! De rondalla los jáca-

1. *I shot the Albatross:*

*¡God save thee, ancient Mariner!*

2. *¿Sol solapado?, soldán:*

*Soltando solecismos en solfa...*

3. *¿Alcatraz?:*

*Sing! Sing!, Robin Hoodoo. Cuidado con ese pájaro de mal agüero: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 2, pág. 73.*

4. *¿Hinbad the Hailer?:*

*Hail!, Sinbad: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 3, pág. 74.*

5. *¿La hoguera de las señales?:*

*De charada en charada, hasta avivar el fuego en el nido del Fénix. En la noche de autos de fe en Phoenix Lodge.*

6. *¿Enrocando? ¿Stoned?:*

*Rock and rolling stones! Kill two Arabian birds with one stone. Perpetra la lapidación de un petrel, Viejo Marino, e impetra el pedrón. Tira!, y esconde la manopla, hasta que te pasen por la piedra de toque, mi convidado... High! High! Alto, cada vez más alto, viajando en alas del rock. Liado al Rock viajando atronadoramente.*

7. *¿Grifo?:*

*Aguilón! Aguila grifada...*

8. *¿Jubón de azotes?:*

*Se lo sacarán a tiras, antes de que acabe este party loco.*

9. *¿En Fulham?, fulero:*

*The fulham is cast...*

10. *¿Alborozado?:*

*Gafe gafe! Al azaroso leproso se le troca en albarazo... ¿Le prosa otra prosa a la sultana de prosapia? Mala tía p'al malandrín!*

11. *¿Tafetán doble?:*

*El cuádruple velo blanco de Mokanna, el profeta del Jorasán, que cela el sol cegador de su cara.*

ros de las guitarras, frente a la reja de los albahaqueros de adelfas y alhelíes. ¡Olé tu garbo!: zapateando y desmelenándose aquella jorobeta en bata.

¡Arre, arrebatado! Arre, muladí...

¡Arrea! Recua de acémilas con albardanes sobre albardas y también en caravana los melenudos zurrapietos con zurrones alforjas fardas almofrejes a lo largo de los almacenes de la dársena. Azacaneándose a zancadas de la Ceca a la Meca los aduaneros con sus marchamos. ¡Hala, hala! Jayanes de chalecos alquitranados calafatean un falucho en el arsenal. ¿Olas de aceite?, contra el malecón. Oleadas. ¡Hale! Alboroto y albórbolas en la alfombra afil con cenefas de azucenas: ¿¡Olé! Oleaje de atunes, qué escabechina, allá en la almadraba: cero carmesí.

Cero a cero, algebrista, por tu mascarada en cifra...

¡Hola! Aquel albatros<sup>1</sup> se zafa, ¡albricias!, de las azagayas del zafio y rahez arreaez allá en la cofa. Y de las de los otros almadrabereros de su ralea. ¡Zas! Hacia aquellos arrecifes algodonosos ribeteados de zafiros. ¿Hasta el soltaní?:<sup>2</sup> lejos allá en el azul turquí. Anaranjándose ya. Apenas un maravedí sobre las olas. Y ese albatros se lo entalega en el gaznate. ¿Alcancía o albatros?<sup>3</sup> ¡Hasta el cenit!, por el azul que se anaranja. Más que anaranjado ya: azarcón. Azarado, como este Sinbad,<sup>4</sup> y zarandeado al azar. Arrebatado, como yo, borracho. ¡Ox! ¡Ox! De rocho en rocho, qué racha, hasta la almenara.<sup>5</sup>

((¿En el cenit de su turca? ¡Ojalá! En el diván enrocando,<sup>6</sup> Rock-roc-roc... amonado. El Rocho<sup>7</sup> zahareño con sus garras como alicates agarra del turbante al alfeñique y ¡ras! lo arrebatada de rebato por el azur, y sobre el lapislázuli azogado, hasta su atalaya de marfil.))

¡De baza en baza, al albur!, hasta el Bazar del Azahar... El tahúr del jubón azotado,<sup>8</sup> tabaleando sus dados: Estos dados tarados asesinarán, aquí en Fulham,<sup>9</sup> el azar... Y enzainándose: ¡Arrea! ¡A la arrebatina! Gafe el gafudo ése:

El albardán albarazado,<sup>10</sup> aquel morabito con un tafetán<sup>11</sup> desde el turbante hasta las babuchas: Esta toca y la mascarilla entalcada y las gafas zarcas enmascaran mi jeta arrebatadora de nabí...

1. *¿Embozándose?:*  
Y sin soltar baza. ¡Ye el encapotado! Escapa con la capa, tenorión, que ya te cogerá el torete...
2. *¡Quel bazar! ¿Por qué mayusculizarlo?:*  
Se trata de un gran Bazar, eréctil como un reptil. ¡Buz!  
¡Buz!, de bruces, hasta dar el zamburutazo.
3. *¿Carminoso?:*  
Y carnoso.
4. *¡Reme, moro!:*  
Rememoro, a la deriva... ¡Et vogue la gale, érotomane!
5. *Baban, baba a ababa...:*  
Se le caía la baba a Alí Babá, ante aquella amapola encendida.
6. *¿Bab? ¿El?:*  
¡La Sublime Puerta Estrecha! ¡Babelmandeb! La puerta de las lágrimas por donde salimos a este valle...
7. *¿Bab? ¿Es puerta?:*  
¡A espuestas! El babieca baboso, Bab bab, en algarabía: Abrasme las puertas, mora, morilla de un bel catar...
8. *¿De tal ego, tal lega... Metida en harina?:*  
¡De otro costal! A las mollas.. Qué hembrollo y qué bo-llicio. Al bollo, vivo, de tu panadera: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 4, pág. 75.
9. *¿¡Sésamo!?* Tu restes *¿Baba?:*  
¡Ba! ¡Bah! Sex-âme, ouvre-toi! Y mi alma entre piernas caliente se va...
10. *¡Qué alegría!:*  
¡Sésamo, ah brete a brete, ábrete ya!
11. *¿Un rubí con reflejos morados?:*  
Una joya indiscreta, rosa y negra, reluciendo pulposa en el negro terciopelo de la boca de la caverna.
12. *¡Harem-scarum!:*  
¡Harry! ¡Harry!, Harum a Rash id... Adalid, ojo con el id!
13. *¿A dónde vas, hija, con esa vasija?:*  
Como una regadera...
14. *Tanto va el cántaro a la fuente...:*  
¡Fons et origo! Alma de cántaro, atento a la moza del cántaro...

Sinbad, desalbornozándose, alborotado: Afuera las mascarillas, mascarón. Hasta que se la arrebatemos al más marmarracho de esta mascarada. Embazándose,<sup>1</sup> qué julepe, con sus bazas. ¡Hala!, a halagar a las hurfes. De bazar en bazar, ¡al azar!, hsta el Bazar<sup>2</sup> amapolado.<sup>3</sup>

Ababa a abab,<sup>4</sup> nabab...<sup>5</sup>

Bab bab...<sup>6</sup> el Alí Babá abotargado de la botarga escaqueada, Bab bab<sup>7</sup>...—con su babismo, casi entre las patatas de la tahonera pandorga, como un talego,<sup>8</sup> despatarrada en su sofá.

Y Alí Babá, fanfarroneando: Alforfón, rájate. ¡Ca! Alca-cer, rájate. ¡Ca! Ajonjolí,<sup>9</sup> rájate. ¡Ya! ¡Gualá! ¡Albricias!<sup>10</sup> encandilado ante la tahonera patiabierta: Qué alhaja carmesí...<sup>11</sup>

Al harén, haragán, al harén de Harún al Raschid...<sup>12</sup>

Olas de tabies y muselinas azuleando ambarinos arrecifes: las odaliscas, entre almohadones recamados de abalorios, alborozándose con sus sultanes.

La de la toca de gasa desgarrada, acicalándose con mohines cursis: Mi bajá casi me lo raja, ¡guay!, de un alfanjazo...

Una jácara, en jarras: Y mi alfarero siempre, ¡guay de mi almarraja!<sup>13</sup> me lo raja a bocajarro con su almarrá...

La mozárobe de la alcarraza, muy azarada, zarandeándola: La alcarraza al chafariz... la alca...<sup>14</sup>

Y la del almaizal amacigado: Un albañil mazacote y ciclán me arrebató mi alhaja en aquel albañal... me desga-

1. *¿Su balaje baladí?:*  
*¡Saja!, saja, cirujano o alfageme, esa prosa rimada y leprosa...*
2. *¿Su higo peludo?:*  
*¡Higa! ¡Al higuí! Y no sigo, amiga, porque ya abreve...*
3. *¿La tarquinada, en el fango?:*  
*¡Lodos de aquellos polvos! Bah, ahórrate esa bahorrina...*
4. *¿Marisco morisco?:*  
*¡La morisma ya en la marisma! Y como te enamoriscaban las perfumeninas con sus aromas a alga y algalia.*
5. *¿Zapatilla de ámbar?:*  
*Perfumadas todas.*
6. *Cica a cica, a cicatrizar...:*  
*Pon antes el dedo en la llaga (Agalla a llaga...)*
7. *Yo soy la verba en carne viva y usted el cuchillo...:*  
*¡Y un cachicuerno! Un bisturí para la huri. Cómo sajan a veces las palabravas de tu hispanoplia...*
8. *¿On the matrass?:*  
*¡On the matterss! ¡Tris tras! qué stress. Hasta que se hace trizás el matraz... ¡A matrizar!*
9. *¡Balls!:*  
*No dar pies con bolas...*
1. *Ojo con la zampona:*  
*Y la ponzoña. ¡Aja! beba...*
2. *¿Alicántara alicantina? ¿Alicante?:*  
*Alí, cante, y encante a la víbora...*
3. *De alcor en alcor, a alcoholar...:*  
*¡A la muta!, ah, hasta el nido del águila...*
4. *El sufi de vedija en verija...:*  
*¡A por lana, turner! ¡volatinero!, y saldrá trasalquilado... De veda en vedija, y de veda en vedette... ¡Lana cabal a la bacanal!*
5. *¿Sofá de Lesbos?:*  
*Diván, chairman, de las africatrices. Tribadas tribales.*
6. *¿Toca de Begum?:*  
*Begum from Belgium. ¡Begone! Begum for big bigamist. ¡Begin the beguine!, con la flamencucha y la valona: V. NOTAS DE LA ALMOHADA 5, pág. 77.*

rró mi balaje,<sup>1</sup> mi jaharí.<sup>2</sup> Con alevosía y una mazorca, sobre el tarquín.<sup>3</sup>

La de la marlota de damasco azul: ¡Y a mí el jaranero trafalmejas, de un jarazo!, mi almeja almizcleña<sup>4</sup> en aquel almajar...

La zagalona del zagalejo de escarlatina: Y a mí el alpargatero marfuz, con su almarada, mi alpargata de algalia...<sup>5</sup>

La de la bata de filelí, y en chancletas, con desgarró: ¡Chifla! Y a mí un zapatero, con su chaira, esta botana...<sup>6</sup>

La chulapona del chal, con chalanería: Pues a mí un jifero jarifo me enjaretó un jabeque aquí en la jeta y luego allí sobre los jaramagos me rajó en seco de una jiferada de jabalí. ¡Yo la jifa y él el jifero!<sup>7</sup>

La más aceitunada, con su alcuza en alto: ¡Pues mi califazo, con ese calibre!, se lo aceita antes...

La de la almalafa de carmesí, agarrándose la andorga: El alquimista matrero matraquea mi matraz<sup>8</sup> ¡hi! desde el nadir hasta el cenit...

Cáfila de califas y horda de odaliscas, con algazara. Un jorobado en zaragüelles y una jorobada en bata guateada se acicatean, ¡Harre meharí!, sobre la alfombra. La jorobada, con alaridos soeces: ¡Hasta las talegas! ¡Hasta las albóndigas!<sup>9</sup>

¡Cica a cica, cicatero! Bodoque a bodoque, badulaque...

Y allá debajo de la tarima, a la turca sobre su alfombrilla, aquel faquir albogueando con un albogón<sup>1</sup> a la alicántara.<sup>2</sup> Y un derviche sufí zaleando una zalea contra el embaldosado: A borracha por borracho. Agarrad una borrachera sin alcohol, alcoranistas.<sup>3</sup> ¡Hasta el Ramadán el zumaque en rabadán!

¡So! ¡So!, sufista.<sup>4</sup> Soda para las odaliscas...

Las garzas engarzadas, sambando muy agarradas —toca contra toca— hacia su sofá.<sup>5</sup> ¡Casi se desnucan! Despatarrada en el sofá. Destocándose, y almohazándose entre almohadones adamascados, la zanguilla y la zanguivana de las tocas.<sup>6</sup> Y, frente a ellas, el almohade sambando con una almohada: ¡De mogollón! Con esta m'ahorro la adehala...

7. ¡Fuck on!:

¡Fuck all!, Don Johannes Fucktotum.

8. ¡Qué lío!:

Sí, casi como el de aquella tarde en la puerta de la boutique en King's Road. Una caja de cartón, rebosante de trapos, con la indicación FREE. Un LIBRE que iba a desencadenar la lucha libre. Babelle y Milalias contemplando al vagabundo del hongo y a su harapienta ((¿no era Black Bess?)) que seleccionaban los géneros de la caja tan parsimoniosos, cuando pasaron taconeando las dos emperifolladas, ¡Mira!, visto y no visto, y se lanzaron como furias sobre la caja, gritándose en castizo españolé, ¡Coge también los pañuelos!, disputándole con uñas y dientes los trapos a los harapientos.

1. ¿Diplomática?:

Sí, de doble o triple fondo...! ¿La maleta del mal? ¿Del malabarbarista?! ¡Mala!, levado das maleitas. Como nuestras maletas. Y en cierto modo como la de aquel jeque malabarista, en el aeropuerto de Heathrow, que empezó a sacar maletas y maletines de su maletón.

2. No es oro, moro, todo lo que reluce...:

All that glistens is not gold... El Príncipe de Marruecos quería llevarse la mejor porción de Porcia y se quedó sólo con la marfileña alcancía hueca. ((¿A cráneo o en arca?)) ¿Abra esa macabra arca? ¡Ca! la vera efigies te vigila con sus cuencas...

3. El cazzo en el cazo...:

¡Pots and puns, Peter Pun!

4. ¿El mestizón?:

Sam Bahamas ahora en su zarambeque. Y ya le tocará sambar relevando a la banda de cafres del SHAM ROCK.

5. Hilar antes los discursos descosidos...:

Sí, y a reír como un descosido. Huélgome un poco, mas hilo mi copo.

6. ¿El baúl-mundo de Milalias?:

¡Malle armée! ¡L'Action Restreinte Vachement Amplifié! ¡La azul repleta vieja arca! ¿De arcano en arcano, eh? patriarca. De todo, en ese baúl azul. Legajos álbumes recorres volúmenes anotaciones... Los antiguos recuerdos vividos ahí. Totum revolutum. Una edición infantil de Las mil y una noches, por ejemplo, con las postales morescas ga-

¡Garras! ¡Garramas! ¡Garrones! ¡Desgarrones! A garrear, garridos...

Y aquel zancarrón engarrafado a su farda: Y yo m'ahorro la alfarda. ¡Los arambeles y garras de mi garduña! Aquí la enfardo y la desenfardo con mi faca.

¡Facón!<sup>7</sup> Otro facazo, desfalcador...

Se la arrebataron de rebato. ¡A la arrebatifña! Y las arrabaleras agarrándose de las garcetas y pataleando enzarzadas por el embaldosado desgarraban a tarascadas y a alaridos y a garfadas la farda.<sup>8</sup>

((¿Sarracina en el serrallo? Agarrada, en el harén, por unos argamandéles. Arrumacos, arrequives... ¡De bofetán en bofetán! Bataneándose, en bata, las arrebatadas.))

El valí de la valija,<sup>1</sup> desvalijándola: Y yo me ahorré los aranceles aduaneros. ¡La valija de las valijas! En mi valijón una valija con su valijita dentro con su valijilla dentro con su vali...

El jalifa del alquicel, zarandeando una alcancía marfileña: ¡Qué timo!, el de mi muftí. Dentro de aquel alhajero de latón,<sup>2</sup> sólo esta alcancía... ¡Macabra alcancía!, sin ahorros...

El tagarote del aceitunado gabán, con su alfanje en el tahalí, taraceando una tagarnina: Los ahorros de la odalisca horra. Ahora horra, la zorra, como mi tabaco...

Aquel cazurro timbaleando con sus cazos,<sup>3</sup> tras la mulatona de la aceitosa melena de ébano. ¡Samba zamba!, y la agarró el jenízaro,<sup>4</sup> aquel patán patudo. Zarandeando ella sus sandías con la samba. Y con la zarabanda, ¡zis zas!, se le desgarró su argollón de abalorios. A cuatropatas, por el ajedrez de baldosas, para agarrarlos entre la patulea.

¡Arre, mulata! De rebato el jaquetón del jaco a la jineta sobre la mulatona, arreándola con un carcaj, a carcajadas: ¡Jaque a jaque, y jaquimazo! ¡Alfil con alfil, y alfilerazo! A enrocar,<sup>5</sup> ¡járaras, a alfilerar...

Y ahora sobre aquella alcántara azul,<sup>6</sup> ataudada, el jobado de los zaragüelles desgarrando tafetanes: Para vues-

rabateadas con lápiz de tinta ("Desde hace una semana dormimos en el suelo, bajo las estrellas. Pero a buen sueño, no hay suelo duro..." ¡El iluso!) por el tío paterno que murió en la guerra de Marruecos... ¡Las arabescas reliquias vanamente acumuladas!

7. ¡Pin up!:

Clavadas en la pared, el muro moro de los amores, las fotos de las huries que hizo Bob "Hitch-Cock" para uno de aquellos álbumes para erotómanos. Y Milalias, cuando garabateaba en su algarabía, levantaba de vez en cuando la cabeza, en busca de inspiración...

1. ¿De dómine?:

Dale al pandero. De saya en sayo, sayón... ¡Panderos p'a todos!, y al bollo de la panadera. A picar, picarones.

2. Nunca falta un roto para un descosido...:

De rota en roto... Murmura, murmurador. ¡Buen rato!

3. ¿Conoces bien el percal?:

¡Per Calino costurame! ¡Oh percaline! Oui, je connais la musiquette. Oui, rapsoda musicuista, causser et cantar. Aún queda mucha tela, teller, por contar...

4. ¿Back-book?:

¡Back! Borracho como una cuba en su libro ebrío... Sé pulcro, San Tonel blanqueado, y sal d'esa kubba.

5. ¿Lo muele a palos hasta que lo deja hecho harina?:

¡Soma!, con la somanta. Y se desmorona el morón, miga a miga...

6. ¡Back up! ¡Back! baroque Bakbarah:

¡Bareback! ¡Bakbarah!

7. Back to back...:

¡Qué bacanal!

8. ¿Palotes de ciego?:

Palo a palote.

9. ¿Cazuela moji en la mojiganga?:

Olla 'odrida... ¡Pot pourri! ¡Popurria!

10. Qué labia, leporino:

¡Labio partido!

11. Atraca la carta...:

¡Nunca ahito! Algunos platos del menú preferido del poliglótón Milalias: El plato de habas que se zampó Teseo después de vencer al Minotauro. El potaje de lentejas por el

tros desgarrones y jabeques. ¡Para alfileres!,<sup>7</sup> mis ahorradoras enzarzadas. Zarazas y zarandajas. ¡Basta ya de trapi-cheos! A enjaretar, chicharras charranas. A alfilerar estos filelés. Y tamborileando: ¡Lilailas! ¡Lilas! Aquí los desgarrros agarrados sólo con alfileres. ¡Alforza a alforza, majoma!, jareta a jareta. Y, en este ataúd, aún percal por desgarrar...

La tahonera tabaleándose la andorga: Alfayo por alfaya, antes adufe que chupa.<sup>1</sup> ¡A zarandearse en la zambra! Y con zalamería, ante el jorobado: Alfayate sin alfarga, enjareta<sup>2</sup> por quilates, y eso en fárfara... ¡Guay! mi jorobeta ribeteándose aquellos zaragüelles de satén. Y un mandilón de percal.<sup>3</sup> ¡Más de un alfilerazo por mí! Jarreta a jarreta, hasta que agarró la moña. Y ella ahora agarrafando un garrafón: ¡Bacbucl!<sup>4</sup> mi alfayate jorobeta. Como un zaque, con su joroba. Y no sólo ribeteaba de balde el baldado. La maquila también. Como una acémila mi jorobeta en la tahona, allí agarrado a la almijarra, y el tahonero lo arrea y lo azota,<sup>5</sup> ¡Arre almifora!, hasta que s'esparró, ¡paf! ¡vaya talegal!, así como una talega de almodón.

((¿Más tandas de azotes? Azotainas y azotazos por el zaguán, y hasta la azotea. Las odaliscas, como las olas, siempre por tandas.))

A carcajadas las jacareras, ¡Bakbarah! ¡Bakbarah!,<sup>6</sup> sobre el badulaque con tocas y muselinas de odalisca que patatea en aquel diván mientras lo acicalan con kohl alheña carmín y ló aceitán, ¡Agárrale el canuto!, y lo acicatean entre las zancas.

Las huries ahora carcajeándose, ¡Bacbac! ¡Bacbac!,<sup>7</sup> alrededor del zahorí de gafas azabachadas que se zafaba a garrotazos.<sup>8</sup> Y zarandeando su garrota hacia la alfombrilla azul del rincón: ¡Mmm! ¿Cazuela?<sup>9</sup> ¡Guay de mi aljama! Bajo esta zofra una adefina con judías...

Ahora, zahorí, la zahora...

El tragaldabas de la jeta rajada,<sup>10</sup> con alcocarras y mohines, como si desgarroneara y atarazara algo, allí frente al nabab machucho que lo halagaba, ¡Vaya atafea!,<sup>11</sup> con sus

que Esau cedió su primogenitura a Jacob. ¡What a mess! La perdiz estofada que no se perdía ningún día el confesor del perdís Enrique IV de Francia...

1. ¡Schacabacanal!:

Acaba ya chabacano esa bacanalidad de palabrería hueca en el festín Barmecida. Acabarás tragándote tus propias palabras...

2. ¿Jarro de vino?:

¡Vino, y se fue, Barmecider!, con espumarajos de saliva.

3. ¿Las palabras se le subían a la cabeza?:

Ya sabes cuál es la droga más poderosa...

4. ¡Qué tabarra! Otra vez la taba...:

¡A otro sabueso con ese hueso! Taba a taba, a tabalear... Tara a tara, tarambaná, a taracear...

5. ¿La sustanciosa médula?:

¡Rompre l'os et sucer la substantifique moelle! A atarazar la taba y a sorbetear el sustancioso almocatí. ¡Más médula!, girando hondo ese jirón dolorido de tu propia lengua de trapo.

6. ¿Avida adiva?:

¡Arroz a la zorra!: Otro risotto. Riso sardónico. ¡Risone!, a crepancia.

7. ¡Amor a la vid, cada almoravid!:

Entre las etimologías fantásticas de Milalias, "almoravides" por lo mucho que les gustaba el morapio. Bautizado.

8. De bellota en bellota, el bellotero...:

¡Bah! ¡Belle époque! Siempre en danza. De polca en polca, el cochino, lo pasaba en glande...

9. ¿¡Altramuz!?:

Sí. Chocho.

10. ¿Un imán que apunta al Sur?:

Sura a sur...

11. ¿Cid con acidia?:

¡Decid mejor esa cidra acidalia!

12. ¡A la zorra, candilazo!:

Can de lazo... Zorrilla que mucho tarda, Don Juan, caza aguarda.

1. ¿Hiedra? ¿Trepadora?:

Mot-lierre pour le festin de Pierrot. Chaque Don Juan de pierre finit par prendre son mou lierre. Moly hier... ¡Swift joys in the ivy-bloom!

azanahoriatas y zalagardas: Qué atracón, eh, Schacabac...<sup>1</sup> ¿Un jarrillo de zupia ahora?<sup>2</sup> Y el tragaldabas, como si zarandeara un jarro sobre su gaznate: Cuando me emborracho sólo de cháchara, me arrebató...<sup>3</sup> ¡Y zas! le arreó un jetazo al nabab.

Ahora, al postre, los mojicones...

Y el tahúr aquél, ahora tabaleando unas tabas: A agarrar la taba...<sup>4</sup> ¡Taba a taba! ¡A tarazar la taba, chacales!, hasta arrebatarle el almocatí.<sup>5</sup>

¡Jauría de huríes! Al diván de la adiva...<sup>6</sup>

Las huríes, a la vez, en algarabía: ¡Zaque! ¡Zaque! me zaquea mi almorávid<sup>7</sup> alcoholizado... ¡Guay! y a mí me barrena mi rabel el barrenado mahometano... Y a mí el moharracho con su moharra... Y a mí el cafre con su almocafre... Y a mí el adoquín con su almádena... Y a mí en mi almirez con su cachiporra... Y a mí me machuca a machote y a machete... Y a mí el almocrebe me desenjaeza y con el ronza, ¡Arrea recuero!, me azota así que asá en la azotea... Y a mí con su zurriago, ¡Zurrona! ¡Zurrona!, en el zurrón carmesí... Y a mí el charrán con su chisme en mi chisme... Y mientras a mí se m'encharca el chiquero el marrano de marras bellotea de bellota en bellota...<sup>8</sup> Y de altramuz en altramuz...<sup>9</sup> Azalá a azalá, y alabeado como un imán hacia la alquibla,<sup>10</sup> zalea y zalamea a su almea el Alcalde de las Zalemas... ¿Agarras, alarozá, este acidaque?, y aquel Cid<sup>11</sup> aliacanado me agarraba mis limones... ¡Naranjas! Y a mí mis albaricoques...

El califa baldado bajo aquel baldaquín, patitieso entre almohadones: ¡Qué zalagarda!, mis garduñas. Una por una, zaragateras. A tarascadas mi jauría de alcuceras. ¡Cuz cuz!, zorra por cazurra.<sup>12</sup> ¡Guay! guájete por guájete... ¡Cazuz!;

2. *¿Scherezada alias Babelle?:*

Más de una turnándose. Pero genuina sólo una. *Scherasade pour l'Emil et une nuit...* ¡Milnochesenuna!

3. *¿La buena pipa del cuento?:*

La mala pipa. ¡Pipa passes! A pasar la pipa. A pasarlo pipa.

4. *¿La perinola? ¿La huri giratoria?:*

¡Hurivari! Entorbellinándose con todas sus pompas, la *Bella Pompadour de las Pampas*, por entre la turbamulta.

5. *¿Tabaco tebaico?:*

¡Tropicalidoscopio!

6. *¡Nana a nana, nanay!:*

¡Ladi a ladi no, ah ladino! Seguirás con tu manogamia. El nene en aquel tálamo del caserón de su infancia, jagarrándose a un clavo ardiendo!, frotafrotando de noche la lamparilla bajo las sábanas húmedas.

7. *Aceitar a lamparina assim mesmo...:*

¡Lampista!, leva as lampas a o lampianista lampeiro... *Lampa a lampana a lamparina.. Você nao tem azeite na lâmpada? Outras voces, otros cuartos traseros...* ((*"Choninha"* (la menina y moza portuguesa que te criaba encendiendo la mariposa de los rezos por papá-e-mamá en el cuarto grande... Y se deslizaba después descalza a arroparte. La sombra de su cuerpo, bajo el camión, con el resplandor de la lamparilla. Más turbador aún en lo oscuro, recordado en la duermevela.)) *Ninho de "Choninha"*. Tan cálido, si el niño no se dormía de miedo y ella lo dejaba meterse en su cama... ((Mientras subimos por la caracoleante escalera alfombrada, empuñando las bolsas de arena caliente, nuestras sombras se proyectan fantasmagóricas sobre los cuadros de la pared. *Ladronzuelos de la cueva de Ali Babá*, con nuestras bolsas. *"Choninha"* delante, con la vela, enseñando la blancura pantorrilleante...)) ¡Anda à vela! ¡Apaga!

1. *¿Guasas?:*

¡Bah! gasas para bagasas. Suri para suripantas... ¡Aún mucha telilla, hi! ¡mengajo!, por cortar.

2. *¡¿Erotómanos?!*

Más o menos, mano. En la mano, también, el monte de Venus...

cómo se me agarrafan. ¡Garrapatas! ¡Cáncanas! No me arrinconéis, zarceras. ¿Y mi gacelita? ¿Mi Scherezada?<sup>2</sup>

¡Con un califa sin alifafes!, y desenzarzó su toca de zarzahán de las garras engarabitadas del califa achacoso, aquella daifa amondongada con aladares —lacados— como alacranes.

Y la alcahueta ojizaina, tocada con una toquilla o chía apolillada, a alaridos: ¡Se alquilan hurfes! Baratas, baratas. Odaliscas con argollas. ¡Unas alhajas! A engarzarse sobre las otomanas. ¡Vaya una taifa!: recua de acémilas zoquetes adoquines zamacucos mamelucos alcornocues baldragas badoques badulaques ante la taquilla. La tarifa: ¡a patacón por pataco! A rubia por arroba. Menos la tara. ¡Casi de barato! A rubia el cachiporrazo. Baratas, baratas. ¿Quién me las desbarata? Baratas, baratijas. Casi de barato. ¿Ningún desbaratado garboso en este baratillo? A la barata, mezquinos. Agarrados, agarrad las talegas de los ahorros. Y destocándose, con un zapatillazo sobre el embaldosado: De balde, sólo un baldado: el Pateta.

¡Zapatetas! Patea hasta el empate, patán, entre esa patulea...

El paticojuelo del batín escarlata, zarandeando su chibucuí: <sup>3</sup> Se lo arrebaté a la derviche-galdrufa...<sup>4</sup> ¡Huf!, pero ya sin tabaco<sup>5</sup> en la cazoleta.

Aladino, acicalando arrebatado su candil: ¡Oh no! ¡Oh nay!<sup>6</sup> ¡Ay! Este no el mfo. Sin aceite<sup>7</sup> éste.

El balde acicala el candil el candiletero mezquino...

El pelafustán jorobeta, sobre el ataúd azul, aún con sus gasas: <sup>1</sup> ¡Para turbantes! ¡Y tocas! Más turbantes, odaliscas, para vuestros otomanos...<sup>2</sup>

3. *¿Monanismo?:*

*¡Qué monomanía! Humanos somos, hermanos, por las manos...*

4. *¿Lalación? ¿Alalia? ¿Monodia? ¿Cantar de lala lala?:*  
*¡De leila en leilán! De lala en lala el alelado.*5. *¿La mano fuerte?:*

*¡No mía, Maimón! ¡Eh, mano!, que la siniestra no sepa lo que hace la diestra...*

6. *¿Higa contra el higo? ¿Dije de barro? ¿Filis?:*

*Sí, filis es, y pena será... Sí, filis de las silfides. Sí, filisteo, que te vaya a salvar San Arsenio.*

7. *¿Encapotado? ¿Con capote de montar?:*

*¡Capote anglais! Echame otro...*

8. *Abre tus ojos, él los irá apagando poquito a poco...:*

*¡Lamparilla!, apaga y vámonos. Anda y que t'ondule o te dé un rape el Barbierillo de Lavapiés. (Y ya se hablará de la matritense de matriz tensa que costía y cantaba cualquier género chico...)*

9. *Candy la Dulce...:*

*Otra cándida candidata a Dulcinea: V. NOTAS DE LA ALMOHADADA 6, pág. 77.*

10. *A paladear la palabra...:*

*Dándole vueltas en la lengua...: V. NOTAS DE LA ALMOHADADA 7, pág. 79.*

Zarandeándose como un mono<sup>1</sup> el mongólico aquél, con Alharacas soeces y alaridos: ¡Lala! ¡Lela! ¡Lela! lala...<sup>4</sup>

Agarrota con la garra garrafal,<sup>5</sup> Maimón, y desenmáscate. También Aladino desde zagalito se la acicalaba como un mono. Una odalisca, en el almanaque de una zapatería, mi acicate. Aquella hurí satinada. Siempre mía. ¡Y siempre de balde! No como éstas de alquiler..

Y Aladino ahora hacia la alcahueta, que barateaba en su bazar de baratijas: ¡A la encandiladora, candilazo! De otomano en otomano, tus odaliscas. Y ya averiadas. Que no nos lacren sus lacras las zorrupias. Vaya monadas en tu almoneda. ¡Qué alhajas! Con botanas y alforzas. Algunas con talismanes<sup>6</sup> contra los gafes y la gafedad. Pero yo engabonado<sup>7</sup> siempre para el engarce. Siempre con mi jebe. ¡Jel! Alquilame una de más quilates y menos arrobos. No como aquella mondonga con lorzas en la andorga. Y con el candil en alto, encandilado: ¿Dónde aquella hurí de zarzuela que me encandilaba entre candilejas con sus candiles?<sup>8</sup>

¡Candy!<sup>9</sup> ¡Azuquítar! Azúcar candi... —el tragaldabas almibarándose ahora el gaznate con su cháchara.<sup>10</sup> Y el nabab ababol de nuevo con sus azanahorites: ¡No sólo de mazapán se azucara el mazacote!

#### NOTAS DE LA ALMOHADA\*

*(Pergeñadas por Babelle y traducidas ((con interpolaciones del Herr Narrator)) por Milalias)*

##### 1. El pájaro de acero

*((Cada uno lleva su pájaro al cuello...))*

*El trocito de metal retorcido, en forma de pájaro aliabier-to ((¿zurita? ¿bahari? ¿atahorma? ¿alimoche? ¿alcotán? ¿Rock de Maroc?)), que la azafata "Zoraida" llevaba al cuello, como dije, con una cadenita de plata. Ese amuleto contra los accidentes —juno de los añicos de un avión estrella-do!— que le había regalado un amigo piloto. Su talismán contra las angustias y vértigos volatineros. Y lo fue a per-*

\*Al final de cada NOTA DE LA ALMOHADA figura entre paréntesis la página y nota de la que procede. Vgr.: (55.6) reenvía a la pág. 55, nota 6.

der aquella madrugada de rockanrroleo en una discoteca de Piccadilly. Esa misma mañana —¡un viernes!— tenía que volar... También ella super supersticiosa. Subió al avión como a un cadalso.

((Vuestro pájaro sea con vosotros...))

Nos contó que ya mucho antes de la tormenta ((: sobre la piel de toro bravo)), no había parado de llevarse la mano a su alto cuello de garza..., mientras estiraba su estereotipada sonrisa a los viajeros.

((Azora a azora azorada de zura "Zoraida" avizorando desde el aire en su pájaro de acero zarandeado por el azur ...))

Y de rezar.

((Vuestro pájaro, en poder de Alá...))

Sabía que iba a ocurrir algo, nos contó. Antes incluso de subir al avión. Al llegar casi a Casablanca, y cuando ya empezaba a calmarse, que no se abría el tren de aterrizaje. Dando vueltas sobre el mar. ((Alcotaneando entre nubes de algodón.)) Con el alma en vilo. Aterrorizada, hasta el aterrizaje.

((Toma,\* pues, cuatro pájaros y hazlos pedazos...))

El aterrizaje forzoso en el aeropuerto de Casablanca. Uf, blanca como una muerta, y como si acabara de resucitar. Allí en las nubes, presa del pánico, había prometido cumplir la voluntad de su padre, que no quería que ella volara. Y cumplió su palabra. ((Las gallinas no vuelan..., le tomabas el pelo.)) Así fue cómo decidió cambiarse a azafata de tierra. En la época en que la conociste. (55.6)

## 2. ¿Ave de mal agüero?

((Al alba, el albo albatros...))

Planeando, sobre el mar, con sus grandes alas abiertas. Muy grandes y blancas. ¿Un albatros?

Lo divisa un viejo marino barbudo allí como un mascarón en la proa de su velero de velas desgarradas. Y trepa como un mono a la cofa. Grita, lanzándole arpones, y los otros desharrapados gritan y lanzan piedras subidos a las amuras.

Aleteando, rauda, se escapa hacia el disco amarillento ((: ¿un ataífor de latón?)) del horizonte. Sus alas cubren, un instante, el sol. ((¿Soltani?)) Primero como una mone-

da de oro. Y luego, ya hundiéndose en el mar, como una moneda de cobre. ((¿Maravedí?)) El ave se arroja y hunde rápida el pico en las olas y saca la moneda rojiza y se la embucha volando alta y enrojeciéndose más y más hasta caer, en picado, como una bola de fuego.

¡Y te despertó, flam!, con aquel bote en la cama...

((Uno de los sueños (: premonitorios) de la azafata que el pícaro volatinero no supo interpretar. Pese a uno de sus metáforismos freudulentos: La vida es sueño, Segismundo; y los sueños, dueños son...))

Cuando te contó su sueño, aún con voz de sueño, no supiste qué decir... Sólo, Mañana mañana, eh, dándote media vuelta hacia la pared. ¿Averiguar la avería?

((Ave dura de roer... ¿Qué ave roes, poliglótón, en esta avicena de cenizas? ¿Otro fénix al horno? ¿Al cabo...? ¿Un albatros en sueños? Duermen en el aire, sin mover las alas. Los albatros rígidos vuelan amodorrados...))

Caía como una bola de fuego, como un aerolito...

((Mete oro, meteoro... Se lo embucha en la hucha. La moneda en esa alcancía con alas...))

La azafata "Zoraida" seguía azorada, obsesionada con sus altos vuelos.. ¡Hasta que le das la versión de la aver-sión! (57.3.).

### 3. Original Sinbad

Una de las historietas más movidas de mi Milalias era la del Segundo Sinbad, ¿te acuerdas?, que empezaba en el octavo viaje, con el naufragio de rigor. En realidad era el cuento de nunca acabar porque esas mil y pico aventuras inverosímiles se alargaban interminablemente y mi Milalias no paraba de añadirle episodios y trapisondas, improvisando sobre la marcha, mientras empujábamos la silla de ruedas de la Reina de Queensberry Place por Kensington Gardens. Ella era su más insaciable oyente. ¿Y luego? ¿Y qué pasó luego? ¿Y qué más?... , como una niña.

La historia hacía que empezaba en donde acababa el famoso cuento de Las mil y una noches. Se iniciaba la carrera de relevos. El fiel oyente Hindbad al cabo de los años se cansó de oír los cuentos, mil y una noches repetidos, de su protector Sinbad, de ser uno más de los de la claqué en el palacio del mercader Sinbad. Y una noche se decidió a vi-

vir por su cuenta y riesgo sus propias aventuras. Al salir de Bagdad, en busca de fortuna, Hindbad era ya Sinbad.

Y el cuento debería acabar con este Segundo Sinbad, viejo y rico, retirado en su propio palacio de Bagdad contando con pelos y señales sus descabelladas aventuras a un grupo de invitados. Y de golpe, en lo más emocionante de una peripecia, descubre una sombra tras la celosía allí al fondo de la sala. ¿Los ojos brillantes de un asesino o de un ladrón? Allí agazapado, un arrapiezo escuchaba boquiabierto y con los ojos como platos... El generoso Sinbad Segundo lo invita a sentarse a su mesa, y a escuchar sus historias. Y así, noche tras noche, porque Sinbad le coge afecto y hasta está dispuesto a ahijarlo. Alá, que le concedió tantos bienes, y las mujeres más hermosas, no le ha dado aún un hijo para heredarlos. ¿Exagerará Sinbad sus aventuras? Y una noche al joven oyente le entra el gusanillo de la aventura y decide emular a su protector.

((*Navigare necesse es. Vivare no es necesse...* Esa fábula de los sucesivos Sinbades es la historia real de los indios que regresaban ricos a aquel pueblo del Atlántico, donde pasó su infancia Milalias, y contaban luego sus aventuras en el puerto, en un corro de chiquillos desharrapados...))

Aquella noche de luna llena, al marcharse de Bagdad con su hatillo a la espalda ((¿Where is your bag, dad?)), cree distinguir la silueta del viejo e insomne Sinbad allá en el ajimez más alto de su palacio, con la mano en alto. ¿Como para bendecirlo o decirle adiós? Y cree oír que le dice: *Suerte, Sinbad...* (57.4)

#### 4. La pícaro panadera

La argelina rolliza, Fat Fátima, que ligamos o nos ligó aquel sábado en el Trafalgar —¡otra trafalgarada! Escaramuzas entre fans del Chelsea y del Arsenal. ¡Arsenal-holes! ¡Chelsea off!, —no paraban de lanzarse puyas aquellos voceadores encervezados. Conatos de peleas con escarapelas y bufandas y, de momento, aún con las jarras en alto. Y pandillas insultándose, de acera a acera, por Kings Road. Venían casi todos a desembocar tumultuosamente a la puerta del Trafalgar. Pero en el pub, con ese cuerpo a cuerpo, ya no cabía ni un alma.

*La huri y la valquiria, al fondo de la barra.*

*Su amiga, la rubianca embotada de las botas blancas, se fue con un orangutangista a la pista de baile. Y ya no volvió.*

*Sola ahora a nuestro lado, mordidiéndose los labios con cara de ansiedad, y al oírnos franchutear nos pidió un pitillo. Une gitane pour la gitane... Con aquella pañoleta y su cara morocha, de sonrisa de plata, y la falda de remiendos de todos los colorines, parecía efectivamente una gitana.*

*Demasiado maciza para mis gustos, pero hermosa de cara con esos ojos oscurísimos de huri arisca...*

*Una cicatriz o un tatuaje, en la barbilla, que intentaba disimular con el maquillaje.*

*Trabajaba de dependienta en una panadería de Queensway, y enseguida hicimos buenas migas. Las bromas de Milalias, cada vez más insinuantes, me permitían adivinar a dónde quería ir a parar.*

*Como el pandemónium crecía, decidimos marcharnos del pub, antes de que se organizara de veras la batalla del Trafalgar, para ir a tomar algo ((uno de los eufemismos de Milalias)) al sótano de Queensberry Place: la cueva de Alibí Babá...*

*Diluviaba y llegamos al metro de Sloane Square ensopados (El antediluviano paraguas de Milalias se quedó desvarillado y tirado en la puerta de otro pub...) ¡Y luego otra carrerilla, chorrearreando!, desde el metro de South Ken hasta la guarida.*

*Tiritanteando los tres ante la asmática llamita de gas de la chimenea. Mejor sacarnos la ropa para secarnos. Ella dudaba, retorciendo el ruedo de su falda empapada como un trapo de fregar ((: aljofifa...)), hasta que vio que yo me arrancaba el suéter y los pantalones. Y volvía volando con las toallas —tampoco demasiado secas— y una manta para envolvernos.*

*Milalias en calzoncillos amagando boxear frente a ella, la mora timorata, que lo restregaba sin muchas energías. Y os dejó a solas un momento, para ir a preparar el té —¡estrategia habitual!— a la cocinilla del patio contiguo.*

*Me preguntaba qué estaría pasando. ¿Risas, y jadeos de protesta? ¿La coges por sorpresa? ¿Largos silencios de besos? ¿Embelesados? Esperando, helada, aún otro poco. Y ya me*

acercó, de puntillas. Casi no os distinguía, en la penumbra rojiza. ¿Sofocados en el sofá?, bajo la manta.

Sumisa, en los preliminares, mientras la descamisas: su pelo suelto sobre sus mamelones. ¡Qué despelote! Moldeas sus moles. La amasas, la masajeas, te meces en esa masa movediza, te desmadras balbuceando en ese amasijo sudoroso, pero no consigues con tus brusquedades desenrollarle el toallón tan bien anudado a su cadera (¡y ya la llamas allí implorante de rodillas la Virgen de Fátima!), hasta que vengo yo al quite sigilosa por detrás. ¿Respingo de sobresalto? Calmamor... y empiezo a lamiscariciarle el lóbulo de la oreja, descendiendo por su cuello y por su desfiladero hasta tropezar con sus pezones, moras moras, y los rozo en círculo con la punta de la lengua, ¡Continué!, y ella entonces se afloja y se hunde aún más en el sofá y te ayuda a que le desanudes la toalla y cierra los ojos y echa hacia atrás la cabeza y me agarra del pelo atrayéndome hacia su cara y mientras nos embocamos sin aliento ((beso del revés, enrevesado)) se desmadeja ya dejándote abrir de par en par ((¡Pará ahí, so! Paraíso abierto...)) sus columnas hercúleas. (59.8)

##### 5. La flamenca y la valona

La flaca de patas de flamenco y la rechoncha bailando, ¡Begin the beguine!, muy apretadas junto al jukebox de aquel tugurio clandestino de Soho. Damascus. ((Damascus de damas...))

¡Tes belles belges! ¡Tus belgarzonas!

Y su compatriota Rimbaudelaire, acodado a la barra, echando espumarajos de cerveza. ¡Lo que nos faltaba esta noche! ((Caer entre una tribú de tribadas...)) ¡Déjalas en paz!, a esas dos calientapollas...

((En el original: Ces deux allumeuses, ces garces allume-poules...))

Te fascinaban sus ágiles lenguas, viboreando, al besar-se, mientras se acariciaban con las manos entrelazadas entre las entrepiernas. Y se miraban maliciosamente, al deslizarse a vuestro lado. ¿Habían notado el acento belga de Rimbaudelaire? ¿O tu recalentamiento?

Pero fue Rimbaudelaire el que primero abrió, machista, el fuego:

Monsieurdames: Ici, il y a des femelles. Il n'y a pas de femmes.

¡Sh! Cierra la boca, ¿quieres? Ya empezaba a bodele-  
rizar masoquista. ¿Para armar otro de sus altercados? Por  
fortuna, nadie lo oyó o lo entendió. Con su lengua estropa-  
jocosa de borracho.

Vas a ver, haciéndote un guiño el guiño, vas a ver cómo  
el Gran Charlot tiene siempre razón. Y se plantó, tam-  
baleante, ante las dos belgas embelesadas en su baile.

¿Il fait beau temps, savez-vous?

Y ellas, efectivamente, se echaron a retr.

(( ¿No decía Baudelaire en *Pauvre Belgique*, la Biblia ma-  
soquista de Rimbaudelaire, que los belgas se rien por na-  
da? ))

Y tú aprovechaste para enlazar por sorpresa, ¡Chacun  
avec sa chacune!, a la flamenca rígida como una escoba. (61.  
6.).

#### 6. Candy la Dulce

La americana de azúcar, con sus cabellos de ángel. ¡Y  
cómo te acaramelabas con tu bombón!

Chupachupetón... La rechupeteabas desde la cabeza a  
los pies. ¡Qué cachaza! Tendida, cuán larga era, dejándose  
ensalivar por el libidinoso, rebozar sin rebozo. Labios de  
fresón. Pezones de frambuesa. Labios jugosos de melaza.  
((¡Figue confite... Sweet country rock!)) Pubis de orozuz.  
Muslos cremosos. Cachas escarchadas... Hasta que se em-  
pala ((¡Palo dulce!)) ¡empalagada!

¡O honey O honey O honey Oh!...

((¡O horny! De la miel a las cenizas... ¡O honey! O Hun  
...))

Candy encandilada ((The sun in her eyes, el sol en sus  
ojos color uva —californiana)). Y todavía en sus labios el  
sabor de todas aquellas pegajosas delicias turcas.

En el sótano de Little Venice, postrados con otros pos-  
tres succulentos, después de la cena y sus desserts en el Sa-  
hara City, con odaliscas peristálticas y todo.

Tú la invitaste y ella acabó pagando los platos, tan exó-  
ticos, con su tarjeta americana de crédito.

¡Por favor! ¡Por favor!, insistió ella apresando la cuenta,  
mientras ensayabas la pose napoleónica ((Ah belle élégan-  
ce...)) en busca al ralenti de una cartera inexistente.

Sin embargo, unas horas antes ella era la turista desco-  
nocida de bombachos floridos que estaba justo delante de

ti ante una taquilla de la central de correos de Trafalgar Square poniendo un telegrama que no pudiste por menos de leer:

Arrived safely. Everything great, except food.  
Love. Candy.

*Ese telegrama es un libelo...*

*Se volvió, sorprendida.*

*Una calumnia gastronómica... ((¿Vermicelli della calumnia?)) Permitame que le muestre los encantos culinarios (y tu mirada de rayos X ya se había demorado lo suficiente en las nalgas apretadas en sus sedosos calzones), las succulencias de Lúculo de esta Babilonia en la que se dan cita todas las cocinas y los mejores chefs del mundo.*

*(Imagino que no estarias pensando en tus Wimpies y Kebab Houses y Fish Bars...)*

*¡Por Dios!, tache eso de "excepto la comida", al menos por el momento. ¿Sí?*

*El hindú del turbante rosa ya había perdido su indulgencia. ¡Dejen sitio a los siguientes!*

*¡Y tú dale! con tu propaganda del Wonderlondon. Deme la oportunidad de descubrirle en Londres los más refinados placeres de la buena mesa.*

*Le divertía tu histrionismo. ((¡El anfitrión!, como siempre...))*

*Y además estaba realmente hambrienta y sola... —sus charterizadas compañeras, estudiantes de La Jolla, California, se habían quedado en un hotel de Bloomsbury reponiéndose del jet-lag...*

*De momento, le perorabas de los placeres de la buena mesa.*

*¿Y de los de la buena cama?, camaleón.*

*Con esos bombachos de odalisca lo mejor es ir al Sahara City. Lo que desearas, te concedían ya sus ojos. A ese Sahara, pues...*

*((¡Ven, ya shahara!))*

*A enarenarse en ese harén... Una noche de las mil y una noches...*

*Durante cierto tiempo, de vez en cuando, ella te enviaba tecnicoloristas postales californianas en las que seguía invariablemente con la bröma "Every-thing great, except food". Pero la palabrita "food" ((The Food of Love...)) se*

había transformado ya en una four-letter word. En un leitmotiv libidinoso. ¿Qué sería de esta otra californicadora? ¡Tu Candy, para comérsela!, ya sólo en el recuerdo. (71.9)

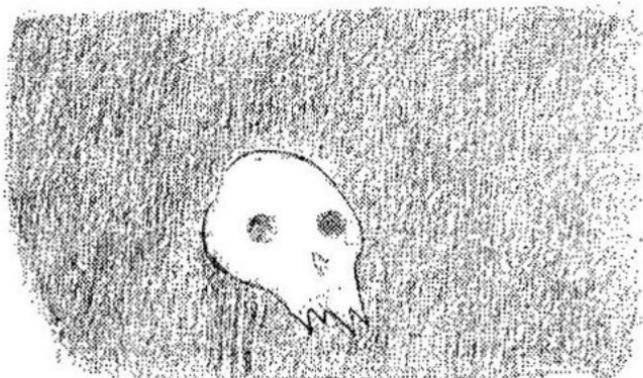
7. Glosa a glosa, golosa. . .

¿Golosa?, murmuré o, mejor dicho, murmuró Babelle inclinándose sobre el Mamutreto. Aquí dice Infernáculo. . .

((Saboreaban lentamente cada palabra, dándole vueltas, como un caramelo. Golosina a golosina. . . Cuando decidió aprender en serio el españolé, Babelle se pasaba las horas muertas sentada en la cama a lo yogui ante aquel Mamutreto encuadrado en pasta española (: ¡El Ficcionario de la Lengua! ¡La Novela de las palabras!) encerrando en una elipse roja cada palabra escogida. Y cantándola, casi. Y Milalías tumbado en la cama, a su lado, o sentado a su mesita de juego, le contestaba haciendo la glosa. A veces una sola palabra se convertía en todo un festín para esos políglotos.))

¿Golosa?

¡Glosa a la gola!, contestó, al fin, Milalías. (71.10)



Lázaro y la prueba de B  
 bombaiten x borsne  
 y béyne

POESIA A SUS PAISANOS /  
VLADIMIR HERRERA

*Para Sara Herrera*

*Los bellos celos  
Como labios torpes  
A la geometrización  
De la naturaleza  
Que trae hasta sus pies  
Sus días de estudiante  
Donde están los pinches ojos zarcos  
Y la liebre con su pronunciatura  
Demora tezón de lomo suave  
En aroma del rumor  
De la rendija  
De años más tarde  
Cuando escribe  
Sin resentimiento a sus paisanos  
Les dice  
Pone la mosca helada y no toca  
El alfil  
Y sólo tiembla en el libreto  
De pequeña letra  
Su pérfido bifronte de ola sola  
Luego repentina y lentamente  
Dividida adivinación  
De corazón armado como nave  
En los cielos de Dadá*

Con tibio sol urgente ignota  
Fluyendo como glándula  
En el centro de la casa  
Del hombre solo  
Delgado y enfermizo  
Muy avanzado este siglo  
Los enseres modernistas  
De su estudio en el patio del mar  
De una fábula  
La literatura en fin extranjera  
Que le deja luz de furia  
En las penosas branquias de bronce  
Y hábil viento de nada en los hocicos

Así en la paciente pintura  
De pequeñas dimensiones  
El pez de mimbre en la herida  
La voz cónica en tránsito  
A los escudos  
La sabiduría doméstica  
Del hombre solo  
Delgado y enfermizo  
En deleite quieto como  
Devorado eléboro sin derredor ni fin  
Allí la espesura del alma y demasiado  
Alto el asterismo  
Salino y humano de un gesto  
El corazón que vuelve  
Arrastrando la mula contenta  
Doncella que sube diariamente  
Si están los besos gongorinos  
Mordiéndose bravíos en el rozal  
En favor del perfil que duerme  
Acicalado en la huella de rocío  
De extensa y estrella latina

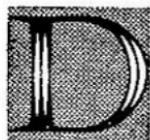
*Donde el camino del ruido  
Delgado del florín  
Es tanto fragmento de aciago resplandor  
Emanación de los sentidos  
Con su economía cristalina  
Si toca toda su domadora linde  
Y está labiado el viento en el mundo  
Como enjambre de celos que pudiese  
Migradas hojas levantar  
Rayar la voz Quebrar dominio*

*Dejó besadas páginas de gusto y ciencia  
Vecino jardín de alguna gracia dolorosa  
La soledad de un nombre  
Donde literatura dura lee piensa  
Y reconoce una voz realista  
De concretista brasileño  
En otra voz aljamiada  
Que topa sabiduría y continúa  
Alzando cielo de espejos  
Copa ecuestre llevando lejos  
Junto a los dijes  
En viajes que no habíamos oído  
A la mano humana que imagina*

*Y es otro ser el que figura  
Y como todo perfume en su fama  
Ciega nostalgia brilla  
Noblemente emotiva  
En su cada partícula de dolor  
Y memoriza polvos lináceos  
De ligeras aglomeraciones  
Discutidas en un beso  
Al pie del bauprés*

Cusco, marzo de 1982

## ARTE PRECOLOMBINO Y CIENCIAS SOCIALES / CECELIA F. KLEIN



URANTE la reunión más reciente del Congreso Internacional de Americanistas en Vancouver, los historiadores del arte precolombino participaron en siete sesiones diferentes. En una de ellas, la que se ocupó de "Los problemas de la iconografía del arte mesoamericano post-clásico", se leyeron diez de las dieciséis ponencias preparadas. Esta pronunciada presencia de historiadores profesionales de arte precolombino —es decir, individuos que poseen el grado académico máximo en historia del arte precolombino y ejercen su profesión de una manera académica— no es exclusiva de dicho congreso.<sup>1</sup> Los historiadores del arte precolombino han participado activamente en años recientes en sesiones de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (1978-1979) y la Sociedad Americana para la Etnohistoria (1977-1978), para sólo nombrar a dos. Ello representa un contraste con su consistentemente mínima participación en las reuniones anuales de la Asociación de Arte

1. Esto no implica que las personas que carecen de un doctorado en historia del arte pre-colombino y que practican de cualquier modo el oficio sean necesariamente inferiores a las que lo poseen. Dado que este ensayo se ocupa específicamente de la génesis académica y el desarrollo de la disciplina, he elegido ocuparme solamente de los programas académicos que reconocen la historia del arte como digna de un papel en los escalafones más altos de la academia.

Universitario (CAA), la organización oficial de los historiadores del arte en general en los Estados Unidos.

Así, los historiadores del arte precolombino tienden a interactuar profesionalmente con colegas latinoamericanistas de otras disciplinas más que con otros historiadores del arte. Dentro de los Estados Unidos, además, una rápida ojeada al entrenamiento y las afiliaciones de éstos revela que la mayoría son científicos sociales. Nunca fue esta situación más clara que en el caso de la antología de 1977 *Pre-Columbian Art History: Selected Readings. Historia del arte precolombino: lecturas selectas*, en donde la totalidad de los veintitrés artículos incluidos fueron escritos por antropólogos o arqueólogos (Cordy Collins 1977). Un año más tarde, la historiadora del arte Esther Pasztory publicó una antología en donde seis de sus dieciséis ensayos fueron escritos por arqueólogos: uno de ellos, el que escribió Gordon Ekholm, pide una colaboración más estrecha entre los historiadores del arte precolombino y los "antropólogos arqueológicos" (Ekholm, en Pasztory 1978: viii).

La estrecha relación actual de la historia del arte precolombino con las ciencias sociales no es, sin embargo, de ninguna manera nueva. No sólo las ciencias sociales emprendieron la tarea de ocuparse del arte "primitivo" en general y del arte precolombino en particular mucho antes de que la historia del arte lo hiciera, sino que el primer individuo en enseñar la materia dentro de un departamento de historia del arte en una universidad fue un científico social.

Antropólogo educado en Harvard, Herbert Spinden había publicado su disertación sobre el tema del arte maya ya en 1913. Único entre sus colegas antropólogos debido a su interés académico en el arte precolombino, se le contrató durante la década de 1930 para enseñar el tema en el altamente prestigioso Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Nueva York. El puesto era central, porque entre 1936 y 1938 Spinden desempeñó el cargo de "tutor en la arqueología precolombina" del estudiante de posgrado de la Universidad de Yale, George Kubler, quien pronto enseñaría a su vez la misma materia en el Departamento de Historia del Arte de la mencionada universidad, y escribiría el primer texto detallado pero comprensivo sobre el tema: *The Art and Architecture of Ancient America. El arte y*

la *arquitectura de la América antigua*, publicado en 1962 (Kubler 1975: 760). Además, en 1956, Donald Robertson, discípulo de Kubler, obtuvo un doctorado de la Universidad de Yale, con una disertación sobre arte euro-americano. Se produjo entonces el primer historiador del arte norteamericano cuya disertación doctoral se ocupó del material prehispánico.<sup>2</sup> Se debe reconocer a Spinden, por lo tanto, como el hombre que introdujo por primera vez cursos sobre arte precolombino bajo el rubro de historia del arte más que de antropología, y el que ayudó a educar al fundador de la disciplina académica de historia del arte precolombino en Estados Unidos.

La cátedra de Spinden en el programa de historia del arte en la Universidad de Nueva York es notable precisamente porque su curso se ofrecía como historia del arte y no como antropología. Su trabajo doctoral intentaba un acercamiento al tema del arte maya desde una perspectiva totalmente diferente a la de los académicos anteriores. En su introducción a la versión publicada, Spinden señala la obra monumental anterior de Alfred Maudslay como de primera importancia, sólo para quejarse después de que "el texto ofrece muy poco más que breves descripciones de los monumentos, con muy poca comparación estilística" (Spinden 1975: 13). Aun los volúmenes más descriptivos de Gordon, Maler y Charnay, consigna Spinden, se "ocuparon sólo subjetivamente del arte maya", en tanto que los informes de campo de Peabody consisten en "material sin selección de igual valor" (*ibid.* 13-14). Spinden, en cambio, era mucho más "discriminativo", dado que fue el primer mesoamericanista en discutir con cierta amplitud la "calidad" de las técnicas y formas mayas. Kubler simplemente refinó su intento de definir un método separado para ocuparse del arte precolombino, y abogó por la transferencia de los estudios de arte precolombino de la antropología a la historia del arte. Para Kubler, que había estudiado con el esteta francés Henri Focillon, bien conocido por su tesis de una "vida sepa-

2. Esto no es para socavar los papeles igualmente centrales desempeñados simultáneamente en México por Salvador Toscano y Justino Fernández. El lugar histórico de estos hombres queda, desafortunadamente, fuera del ámbito de este ensayo.

rada" de las formas de arte, el arte está sujeto a sus propias leyes y, en cuanto tal, se le debe de estudiar en su propio derecho, no como un mero componente de un sistema más amplio (Kubler 1962: 14-18).

Indudablemente, esta transferencia estuvo apoyada por la previa aceptación de la llamada historia del arte "primitivo" en las huecas paredes de la academia; ya en 1946, Paul Wingert, por ejemplo, escribió un disertación de historia del arte sobre la escultura india Salish en la Universidad de Columbia (véase Wingert 1949). Los estudiantes de arte euro-americano, y no los primitivistas, sin embargo, establecieron la historia del arte precolombino como un tema académico y, desde el principio, presentaron su material como distinto del de las sociedades "menos avanzadas".

De manera similar, si bien no hay duda de que la estética formalista del siglo veinte en Europa y América fue un factor importante, y de que un buen número de historiadores del arte precolombino había realizado algunos estudios en la práctica artística, la tesis usualmente aceptada de Goldwater en el sentido de que la aceptación del arte "no occidental" se debía a la apreciación inicial de artistas europeos de comienzos del siglo veinte, no explica el rezago del arte precolombino en relación a las artes de África y Oceanía (Goldwater 1966).<sup>3</sup> La sugerencia de Kubler en el sentido de que el alto grado de verismo manifestado por gran parte del material precolombino, no era apropiado para los gustos de una nación embelesada con el arte abstracto y las formas "expresivas" de las esculturas africanas en madera no explica tampoco este rezago temporal (Kubler 1962: 13). Gran parte del arte precolombino, además, es abstracto, y gran parte es bastante "expresivo".

El propio Kubler fue quien notó por primera vez que la explicación de la entrada relativamente tardía de los estudios precolombinos en la historia del arte es, en última instancia, política (*ibid*). Sostiene que la existencia de co-

3. Terence Grieder, por ejemplo, recibió una maestría en pintura antes de continuar con un doctorado en historia del arte, y Jacinto Quirarte fue originalmente un pintor y grabador con una licenciatura en artes aplicadas. Michael Kampen, Betty Ann Brown y yo, sólo para nombrar algunos, contamos con grados distintos en artes.

lecciones etnográficas de objetos "otorgados" por Africa y Oceanía en el curso de su colonización por las potencias europeas en el siglo diecinueve fue la que primero llamó la atención del occidente en relación al arte primitivo más que al arte precolombino. América Latina, según Kubler, dado que había ganado su independencia de España antes de dicho período, no había sido tan sistemáticamente despojada de su cultura material. El argumento se debilita por el hecho de que varios museos europeos poseían impresionantes colecciones de arte prehispánico mucho antes de 1900, y que dichos materiales fueron enviados o tomados por los europeos, ya fueran exploradores o clérigos, en el siglo dieciséis. Y al menos algunos museos y coleccionistas de Estados Unidos poseían cantidades sustanciales de reliquias precolombinas, tales como las aproximadamente 233 piezas de arte azteca, maya e inca que se presentaron en la exposición de 1933 del Museo de Arte Moderno (MOMA) sobre las "fuentes" del arte moderno (Barr 1950).

René d'Harnoncourt se acercó más al verdadero problema en su breve prefacio al Informe de 1945 para la Conferencia sobre los Estudios de Arte Latinoamericano (d'Harnoncourt 1949). En los años inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial, señalaba d'Harnoncourt, se notó un contacto creciente entre Norte y Latinoamérica. Si bien d'Harnoncourt simplemente atribuía este contacto a la "Política del Buen Vecino" del presidente Franklin D. Roosevelt y a un "nuevo énfasis en la solidaridad hemisférica", las visitas de los Estados Unidos a nuestros vecinos se aceleraron definitivamente. El mismo año en que se presentó en el MOMA la exposición de las "fuentes" prehispánicas del arte moderno, por ejemplo, Nelson Rockefeller pasó tres meses viajando por América del Sur.

De hecho, esta visita fue importante porque Rockefeller, como él mismo informó, visitó las ruinas de las pirámides mayas y "tuvo la oportunidad de echar un vistazo a las grandes colecciones de arte olmeca, tolteca y azteca" (Rockefeller 1978: 20). En esta época, Rockefeller era miembro del Museo de Arte Metropolitano y en 1939 fue nombrado asimismo presidente del MOMA. Ese mismo año se organizó en el MOMA una exposición titulada "Veinte siglos de arte mexicano". Esta sincronización es significativa, dada la fecha de

la tutoría de Spinden a Kubler (1938-1939); en México, al mismo tiempo, el antropólogo Manuel Gamio y sus colegas fundaban el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Durante esta década y la siguiente, lo cual no es sorprendente, los gobiernos de los Estados Unidos y México financiaron innumerables excavaciones de sitios pre-hispánicos, y proliferaron los saqueos ilegales y la falsificación de objetos prehispánicos.

Para principios de la década de 1950 la colección de Rockefeller de arte primitivo y precolombino, en sus propias palabras, "había crecido a tales proporciones que finalmente decidimos crear un museo de arte primitivo" (*ibid*: 23). En 1954 se fundó el Museo de Arte Primitivo, con Rockefeller como presidente, el mismo año en el que el MOMA presentó una exposición sobre "Las artes antiguas de los Andes". Abrió sus puertas en 1957, un año después de que se otorgó el primer grado en historia del arte precolombino en Estados Unidos.<sup>4</sup>

La apertura de un significativo mercado para el arte precolombino en las décadas de la pre-guerra hizo necesario, entonces, al historiador del arte precolombino. Más adelante se discutirá la naturaleza de esta necesidad; por el momento basta subrayar que el ímpetu para la formación de nuestra disciplina no se puede explicar con meros relatos de viajes y excavaciones. Las excavaciones mismas, ya fueran legales o ilegales, han sido y siguen siendo sancionadas oficial y no oficialmente, lo cual quiere decir que están financiadas de una u otra manera. A menudo dicho financiamiento procede de una institución, como vimos anteriormente, que es, por lo general, de tipo gubernamental. Sería ingenuo suponer que un apoyo gubernamental de esta índole está enteramente motivado por el deseo de aprender más, ya sea de la "belleza" o del pasado precolombino; ciertamente,

4 Para esta época los dos volúmenes de Pal Kelemen *Medieval American Art - Arte medieval americano* habían estado en las bibliotecas desde hacía ya catorce años y *The Art of Ancient Mexico - El arte del México antiguo*, de Paul Westheim, siete. El propio año de 1957 vio la publicación de los dos libros de José Pijoan y Miguel Covarrubias, dos investigaciones más detalladas y documentadas. El libro de Kubler estaba "listo para saltar".

durante la década de 1930, los mexicanos eligieron al abiertamente izquierdista Lázaro Cárdenas para la presidencia, quien nacionalizó 17 compañías británicas y estadounidenses. Estados Unidos, junto con los mexicanos conservadores, temía una conspiración comunista, así como la creciente influencia de las potencias del Eje a través de América Latina (Meyer 1979: 605-606; Green 1971: 37).

El resultado, una vez que Cárdenas fue sucedido por Manuel Avila Camacho, más conservador, fue el inicio de una fuerte inversión en el nuevo programa de industrialización de este último, del cual, en el futuro, "no habría marcha atrás" (Meyer 1979: 637). La legislación mexicana que permitía tales inversiones extranjeras fue pasada en 1944, un año antes de que el principal apoyo financiero institucional a la arqueología precolombina empezara a florecer (Kubler: 1962: 9). El propio Kubler hace notar un efecto de esto: los antropólogos, privados de material arqueológico fresco, se sentaron a "generar interpretaciones frescas del significado histórico de la historia cultural de la América Latina" (*ibid.*). La disciplina embrionaria de la historia del arte precolombino se empezó a desarrollar rápidamente de manera paralela.<sup>5</sup>

Esta instancia de un interés intensificado de Estados Unidos por el arte mexicano precolombino, coincidió con un nuevo temor al socialismo y, en épocas recientes, se ha repetido una aceleración subsecuente de las inversiones estadounidenses en México. No es enteramente fortuito que se haya otorgado el primer doctorado de los Estados Unidos en historia del arte precolombino justamente durante la Revolución Cubana, y el segundo sólo un año después de Bahía de Cochinos. El segundo tuvo lugar durante la presi-

5. Indudablemente existen ejemplos anteriores. La historia política de las incursiones de los Estados Unidos en la arqueología precolombina y las "antigüedades" está aún por hacerse, pero vale la pena hacer notar que el trabajo arqueológico "profesional" en América Latina, así como la disertación central de Spinden sobre el arte maya, datan de los primeros años de nuestro siglo: en esa época México recibía números rápidamente crecientes de inversiones norteamericanas y europeas al tiempo que se preparaba para su Revolución parcialmente consecuente de 1910-1911 (Willey 1974: 42, 64, 72-73; Meyer 1979: 445-446).

dencia de John F. Kennedy, cuyo interés en las tendencias latinoamericanas hacia el comunismo está ampliamente documentado. Pese a la presión de los Estados Unidos, el entonces Presidente de México Adolfo López Mateos no era "ajeno a las preocupaciones de la izquierda" (Meyer 1979: 658).

López Mateos ofendió a Estados Unidos no sólo al negarse a intervenir en los asuntos de Cuba y poner fin a los lazos diplomáticos y económicos con dicho país, sino al negarse asimismo a apoyar su expulsión de la Organización de Estados Americanos (*ibid*: 650-659). Esto puede explicar, al menos en parte, el hecho impactante de que, hasta la fecha, todos menos uno de los doctorados en historia del arte precolombino hayan sido otorgados para la investigación en problemas mesoamericanos (es decir, mexicanos y mayas). De éstos, los que implicaban investigación de campo en México, son aproximadamente dos y media veces más numerosos que los dedicados a los estudios mayas.

Si bien probablemente la estabilidad política de México no estaba en duda directa, su deuda externa sí empezó a pesar (Russell 1977: 84). Entre 1963 y 1976, por ejemplo, subió de alrededor de 1,315 miles de millones de dólares a alrededor de 30,000 miles de millones de dólares: para 1972, más de la mitad de la deuda era con los bancos norteamericanos y el gobierno de Estados Unidos (*ibid*). Este endeudamiento, desde luego, puso crecientemente al país bajo control estadounidense. El hecho de que Cuba no haya sido excluida de esta situación está bien documentado. Para recibir un préstamo de 21.5 millones de dólares de la Agencia para el Desarrollo Internacional (AID) en 1965, por ejemplo, México no sólo tenía que manifestar tanto su deseo de evitar el control comunista como su negación a cooperar con, o a recibir ayuda de, algún país comunista, sino que tenía, asimismo, que estar de acuerdo con las sanciones económicas en contra de Cuba, que tanto habían ofendido a López Mateos (*ibid*: 85).

Las preocupaciones políticas y económicas de Estados Unidos frente a México se reflejan claramente en los montos de las corporaciones pagados para la educación de un número de historiadores de arte precolombino. El trabajo de Betty Brown, por ejemplo, fue financiado en parte por la

OEI, y Arthur Miller gozó de una beca Woodrow Wilson. En 1966 John Scott pasó 24 meses en Oaxaca a expensas de la Fundación Ford en el área de Becas Extranjeras: dicha área fue extendida a los latinoamericanistas en 1962. Tanto los estudios doctorales de Scott como los míos fueron cubiertos por el gobierno federal, el cual, a partir de 1964, otorgó fondos para el estudio de "la arqueología y el arte no occidental" bajo los estatutos de la Ley Nacional de la Defensa de la Educación, título IV (NDEA IV). Usualmente se establecían claramente las metas de estas becas. Las becas NDEA IV por ejemplo, se reservaban a individuos que planeaban "una carrera profesional en la enseñanza, el servicio gubernamental, la museografía, o campos estrechamente relacionados" (Gobierno de los Estados Unidos 1964). Lowry y Hooker notan que dichas actividades culturales subsidiadas por el gobierno en el extranjero bajo la administración Kennedy se "basaban en el supuesto de que incrementarían la comprensión y la aceptación de las políticas e instituciones de Estados Unidos" (Lowry 1962: 2-2 a 2-3). Como hace notar Bailey, la División de Relaciones Culturales de Estados Unidos, establecida en el importante año de 1938, limitaba sus intereses a América Latina e intentaba "contrarrestar la propaganda cultural nazi y fascista en el hemisferio occidental" (Lowry 1962: 2-3, citado por primera vez por Bailey 1978: 2). En su capacidad de recién nombrado Coordinador de Asuntos Interamericanos (1940) por el presidente Roosevelt, el propio Rockefeller tenía voz en este programa de "contra-propaganda" cultural (Rockefeller 1978: 23). Lo que los contactos subsecuentes y las inversiones lograron para la propaganda de los Estados Unidos en contra de las amenazas europeas de la preguerra, era lo que buscaba la ley de Kennedy Fulbright-Hays de Educación Mutua e Intercambio Cultural de 1961.

Si bien el número de excavaciones arqueológicas significativas financiadas por Estados Unidos en América Latina permaneció bajo durante las décadas de 1960 y 1970, fue bastante más alto que durante las décadas de 1940 y 1950. El mercado norteamericano para material robado, sin embargo, se expandió enormemente. Un incremento notable en las galerías de arte precolombino y en las colecciones privadas, así como en el público y los museos privados in-

teresados en ese arte, data de la década de 1960 en particular: todo ello se redujo un poco con la aceptación, en 1972, de la legislación que prohibía la compra de antigüedades precolombinas sin el consentimiento de su país de origen. Los motivos estadounidenses para este paso controvertido son discutibles, pero el *New York Times* indica que Estados Unidos requería de una mayor cooperación mexicana para manejar el problema del contrabando de droga (NYT, 27 de marzo de 1973, citado por Nerryman, s.f.: 226).

Así, la formación en Estados Unidos de un estudio académico de la historia del arte precolombino coincidió claramente con la necesidad que sentían el gobierno y el comercio de los Estados Unidos de comprender, invertir en, y por lo tanto controlar mejor a, sus preocupantes vecinos del sur. Los estudios precolombinos en general, y la arqueología específicamente, eran, en este sentido, particularmente adecuados a la situación política de México, dado que ayudaban a aplacar el clamor de los *indigenistas* que, a lo largo del siglo, pedían atención a los asuntos indígenas. Como hace notar Berkhofer en relación al interés de los norteamericanos en el arte nativo indio de Estados Unidos: a menudo sale a la superficie durante períodos de inquietud de los nativos y una crítica general a las instituciones y políticas existentes. Esto ocurre tanto porque el recuento de las "maravillas" de la cultura india recuerda a los disidentes lo que les fue arrebatado, y que, por lo tanto, puede volver a ser, como porque ese mismo recuento sirve al *establishment* para recordar a todo el mundo que la cultura india está, como todos los indios "buenos", muerta y lejana, la víctima trágica pero inevitable de la rueda "inexorable" del progreso social<sup>6</sup> (Berkhofer 1978: véase especialmente pp. 88-111).

Persiste, sin embargo, la pregunta de por qué el estudio académico del "arte" precolombino tuvo, alrededor de 1940,

6. Indudablemente el producto pre-colombino más "abusado" en este sentido es el "calendario" azteca, originalmente un monumento mexica-azteca tardío comisionado por una élite odiada y opresora, casi ciertamente para extender sus propios fines imperialistas. El calendario azteca ha sido usado por los muralistas mexicanos, varios gobiernos mexicanos, agencias e industrias, activistas chicanos e incluso agencias de renta de autos estadounidense para una amplia variedad y propósitos a menudo mutuamente antagónicos.

que separarse del de los "artefactos" y mudarse, de su hogar con las ciencias sociales, a los salones de la historia del arte. La respuesta es complicada pero reside, al menos en parte, en el énfasis que la historia del arte coloca en la subjetividad y la función evaluativa del enfoque propio de la historia del arte. Kubler discute la importancia de esto para los estudios precolombinos en la introducción a su texto de 1962, en donde explica la respuesta de un observador a cualquier obra de arte, en términos de "un equilibrio psíquico" entre ambos que desafía el análisis objetivo.

El arte, como el mundo material, se registra por la vía de los "estados de sentimiento" y no por la razón (Kubler 1962: 18). Esta defensa se usa frecuentemente para justificar la existencia de la historia del arte; de hecho, el historiador de arte europeo E. H. Gombrich recientemente hizo pública una posición sumamente similar para cubrir la historia del arte en general (Gombrich 1975). En su *Art History and the Social Sciences, La historia del arte y las ciencias sociales* Gombrich, como Kubler, saluda el axioma de que la historia del arte se desvía de las ciencias sociales precisamente en el punto en el que se debe hacer un juicio de valor. Porque, en tanto que el científico social suspende ahora típicamente su juicio personal sobre la base de que los valores frecuentemente son específicos de una cultura y por lo tanto relativos, la tarea misma del historiador del arte es la de ser el árbitro del "gusto" de su sociedad, el "salvaguarda del canon", para usar las palabras de Gombrich (*ibid*: 52).

El que este canon sea el producto de un segmento altamente privilegiado de nuestra sociedad —es decir, el de las clases educadas pudientes altas y medias altas— y el que la cultura de la sociedad sea sólo una entre las cientos que se han documentado a través del tiempo y el espacio, aparentemente suscita poca preocupación. Lo que atrae es el hecho de que el canon no pueda tratarse objetivamente, y por lo tanto, no puede cuestionársele. "El arte no es un juego con reglas fijas", escribe Gombrich, "sino que construye las reglas a medida que avanza" (*ibid*: 40). Más aún, su selección es una cuestión de fe y de "decisión personal" (*ibid*: 42, 52). Esta naturaleza amorfa, subjetiva y efectivamente cambiante de la historia del arte es lo que frecuentemente

explica su carisma; esto está claro en la irónica evaluación de Colin Eisler de la "disciplina":

"Constantemente refrescada por las nuevas corrientes generadas aquí y en Europa, mediante un énfasis cambiante en la historia del arte misma, sin una premisa filosófica o psicológica uniforme o política, la historia del arte es, *tal vez afortunadamente*, un conglomerado más bien informe de intereses y experiencias individuales" (Eisler 1969: 624; el subrayado es mío).

Juicios tan subjetivos como los que ofrecen los historiadores del arte en nombre de su profesión contribuyen más a mistificar su tema. Ciertamente, en la cultura occidental el arte se presenta como uno de los grandes misterios, con una naturaleza inescrutable sobre un plano comparable al de la religión. Gombrich escribe, por ejemplo:

"Rubens y Miguel Angel pertenecen a los verdaderos inmortales: se puede venerar al primero como al Dios de la exuberancia sensual, al segundo como a la encarnación del poder sublime. No necesitamos frecuentar sus altares para reconocer su status divino" (Gombrich 1975: 40).

Esta exaltación de la obra de arte, sin embargo, hace más que levantar nuestros espíritus: aparta al arte del área controvertida de la vida diaria y de las circunstancias específicas de su producción. La paradoja de la posición que asumen tanto Kubler como Gombrich, así como la historia del arte en general, es que se pretende que la subjetividad aceptada de la respuesta del historiador a un objeto tiene una aplicación universal. La gente, reza este argumento, comparte las mismas emociones y por lo tanto reacciona de la misma manera ante experiencias visuales comparables; el arte, en otras palabras, trasciende el tiempo y el espacio en virtud de alguna propiedad constante intrínseca a ciertos objetos hechos por el hombre (*ibid*: 47-48). Estos universales son los que supuestamente nos permiten admirar todavía la escultura griega y, para el caso, el arte precolombino. El porqué algunos historiadores del arte bien educados no gustan de las estatuas griegas y por qué poca gente gustaba, hasta la década de 1960, del arte precolombino de cualquier tipo, ni siquiera lo intenta explicar esta teoría. Su atractivo es irresistible en cualquier caso; por un lado, nos permite mejorar la imagen a menudo poco halagadora de nuestra so-

ciudad de culturas ajenas, pero ahora estratégicas, al demostrar la existencia y el valor de su "arte"; por el otro, nos ayuda a evitar la perjudicial controversia política y ética al contraponerle el atractivo concepto de que todos los hombres, independientemente de lo separados que estén en el tiempo, el espacio y el estatus social, tienen en común lo siguiente: crean "belleza".

En última instancia, justifica la proyección incongruente de los valores artísticos euro-americanos en el arte de las tradiciones no euro-americanas, muchas de las cuales comparten pocos de nuestros preciosos criterios para reconocerlos (Anderson 1979: 195-199; Fratto Flores 1978). Finalmente, en cualquier caso, esto nos permite apreciar de una manera "respetable" el "valor" de todas las obras de arte, independientemente de su origen, en términos del estándar euro-americano del momento y, por ende, de nuestro mercado cambiante.

La historia del arte, entonces, al menos en la medida en que pertenece a los conocedores y no a la historia real, agrada mucho más a ciertas necesidades del gobierno y los negocios de lo que lo hace el enfoque social científico del arte.<sup>7</sup> Este, al menos en teoría, debe someter sus datos a un escrutinio objetivo, los debe tabular y medir, y se debe ocupar de variables cargadas, como los sistemas económicos y los grados de estratificación social.<sup>8</sup> La antropología, de hecho, es la que ha proporcionado tanto la teoría como la mayor parte de los datos que hacen el concepto del arte altamente sospechoso en tanto que estética universal. Estos

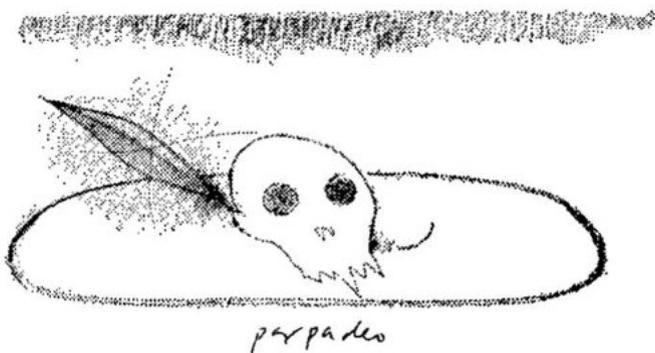
7. Esto no pretende que algunos estudios científicos sociales e históricos no están sujetos, asimismo, a distorsiones de parte de necesidades e intereses nacionales y personales. La historia como método es también selectiva e interpretativa, y en cuanto tal, es evaluativa. No se ha defendido nunca, sin embargo, la separación de la historia del arte pre-colombino de las ciencias sociales apoyándose sobre una base histórica y hasta épocas recientes pocos trabajos realmente históricos se llevaron a cabo por los historiadores de arte pre-colombino.

8. De nuevo, esto no implica que las ciencias sociales no puedan ser afectadas por intereses y metas nacionales o de corporaciones. En lo que se refiere al arte, sin embargo, son menos susceptibles en este sentido que la historia del arte, por las razones citadas.

datos crean graves problemas para aquellos que requieren de las apreciaciones del arte de otras culturas, así como los crea también la observación de la antropología social, de que el arte en las sociedades "primitivas" desempeña una función social importante muy real, más allá de cualquier placer individual que pueda proporcionar. Desde la publicación del ensayo ya clásico de Raymond Firth, llamado *The social framework of primitive art. El marco social del arte primitivo*, que fue publicado por primera vez en 1951, ha crecido la sospecha de que, incluso el arte supuestamente hecho por "desinterés", "por el arte mismo", cumple un importante propósito social. No es necesario decir que esta sospecha atenta en contra del concepto de la naturaleza apolítica del arte que ha sido perpetuado por la mayoría de los historiadores del arte.

La conciencia creciente de la literatura y la teoría de las ciencias sociales por parte de numerosos historiadores jóvenes del arte precolombino ha colocado todo lo anterior en una situación más problemática. Como resultado, muchas de sus propias premisas y metas han sido ajustadas gradualmente. La libertad misma de repensar los métodos y las presunciones teóricas de su disciplina, y de reestablecer lazos con las ciencias sociales de las cuales, al menos parcialmente, descende, ha estado, desde luego, condicionada por los eventos de los años recientes. Muchas de las presiones políticas y económicas que han ayudado a construir su disciplina se han disipado, si no desaparecido, temporalmente, al menos. Las relaciones de los Estados Unidos con Cuba se estabilizaron después de la muerte de John F. Kennedy y desaparecieron los temores de los Estados Unidos por el izquierdismo del gobierno mexicano. Al mismo tiempo, los acuerdos entre los Estados Unidos y México para prohibir el contrabando de las antigüedades mexicanas redujeron la necesidad de conocedores entrenados en el valor económico de éstas. Dentro de los Estados Unidos mismos, el lento descenso del movimiento de los derechos humanos en la década de 1960 tuvo como resultado una drástica reducción en los puestos académicos de todos los historiadores del arte que se ocupaban de las minorías raciales y étnicas o de los pueblos del 'Tercer Mundo'. En consecuencia, el apoyo del gobierno y las corporaciones para el entrenamien-

to de estos individuos ha disminuido. Frente a una ola creciente de desinterés en el país y, por lo tanto de menores oportunidades de continuar como hasta este momento, no es casual que los historiadores del arte precolombino en los Estados Unidos reexaminen sus métodos y sus metas de operación, así como sus relaciones con las ciencias sociales.



## SANDRO PENNA O LA SANTIDAD DEL POETA / ALEJANDRO VILAFRANCA

*Uomini siamo, più stanchi che vili*

### I



L hombre que me mira desde la fotografía de la contraportada no es joven; sus ojos están cansados y su mirar, blando y acuoso, diríase de bondad: quizá así lo entendían aquellos adolescentes que tanto le gustaron. Pero podría ser también el abandono consciente al vicio, la corrupción que asoma por todos los rasgos de su cara flácida, sus fofas mejillas mal afeitadas, el "grain de beauté" casi del siglo XVIII (¿será postizo?), sus cabellos lisos y pringosos de fijapelo, que, sin embargo, quienes le conocieron dicen que eran hermosos, su nariz recta y fina y su boca, por último, una boca de prostituta, incierta, desvergonzada: una boca horrible. De este hombre, supone uno viendo la fotografía, se desprende un olor vagamente obsceno, a perfume y a urinario, este olor evocado tantas veces en sus versos, porque este hombre escribía versos. En los setenta y un años de su vida ha suscitado los más extraños y dispares calificativos. Le han llamado pederasta, degenerado, han dicho que fue el último bohemio, el poeta italiano más simple y astuto, santo laico y perverso, mítico legislador y rey, en el colmo de la extravagancia (¿qué quiere decir "legislador mítico"?), preguntaba él mismo, sarcásticamente). Pero este hombre, a quien han llamado también "uno de los grandes líricos del siglo", y al

que su amigo Pier Paolo Pasolini consideraba "un santo anarquista y un precursor de toda contestación pasiva y absoluta, quizá el más grande y alegre poeta italiano vivo", no está desprovisto de coraje. Su vida ha sido una difícil travesía, una navegación agitada y heroica entre los escollos de la humillación, los insultos, la pobreza siempre inminente, las necesarias claudicaciones del menesteroso poseedor de una riqueza secreta, que hay que salvaguardar por encima de todo. Siempre lúcido, solamente escribió lo que quería escribir, y solamente cedió al vicio.

Sus ojos tal vez nos parecen ahora más dudosos, menos encanallados. Este hombre ha logrado, como pocos, detener el instante fugaz:

*Un po'di pace è già nella campagna.  
L'ozio che è il padre dei miei sogni guarda  
i miei vizi coi suoi occhi leggeri.*

*Qualcuno che era in me ma me non guarda  
bagna e si mostra negligente: appare  
d'un tratto un treno coi suoi passeggeri  
attoniti e ridenti: ed è già ieri.<sup>1</sup>*

La imagen efímera, el momento lánguido, ocioso, interrumpido por la aparición de un tren, cuyos pasajeros nos saludan quizá alegremente con la mano, han quedado presos en la jaula de oro del poema: y en el último verso, el poeta abre la puertecilla de la jaula y el momento escapa, libre, hacia el olvido: "y ya es ayer".

## II

Sandro Penna nació en Perugia, de familia burguesa, y a los veintitrés años fue a vivir a Roma. Según propia confesión, mientras vivió en Perugia fue heterosexual y tenía "cen-

1. Algo de paz hay ya en el campo. —El ocio que es el padre de mis sueños— mira mis vicios con sus ojos ligeros. —Alguien que estaba en mí, mas no me mira— riega, y se muestra negligente: —surge de pronto un tren, con sus viajeros —que ríen sorprendidos y ya es ayer (*Una strana gioia di vivere*, 1949-1955). El último verso recuerda algo el final de un estremecedor poema de Quasimodo, "ed. è subito sera". No tengo medio de comprobar la cronología de las dos composiciones.

tenares de chicas, con las cuales me acostaba porque era necesario hacerlo, pero que no me importaban nada". Luego, la pederastia, reconocida valientemente, también con un dejo de ironía: "Los griegos admitían la pederastia, pero con muchachos de trece a veintitrés años. Yo fui una vez con un joven de veinticuatro años, cometí un pecado, pero ¿qué le vamos a hacer?, por una vez se me puede perdonar". La voz cínica y sin esperanza de los clásicos, que resonará en toda su obra:

*Non è la timidezza che tu celi forse un sogno  
confuso degli dei?*<sup>2</sup>

Pero no se trata, no hay que alarmarse, de un adepto a la "poesía pura". Ungaretti lo es mucho más. Los versos de Penna no están habitados por diosas y columnas, demasíadas diosas y columnas, como dice Octavio Paz refiriéndose al último Cernuda. La suya es la poesía del momento, del camino polvoriento y soleado por donde pasa un joven en bicicleta, un tren invisible, un largo viaje en autobús, tan largo que alguna vez ofrece, en su recorrido, ocasiones voluptuosas más estimadas como posibilidad que como realidad:

*Lungo è il tragitto in autobus. Anche  
se la campagna fuori è così bella.  
Anzi sognata tra la nebbia. Un rozzo  
garzone di fornaio una sua tenera  
grazia concede ad attimi e poi nega  
facendo di quel tratto una catena  
di bei ricordi da sgranare a sera.*<sup>3</sup>

Porque Penna, en realidad, es un gran poeta erótico, digno de parangonarse con los Apollinaire, Cavafis, etcétera, de nuestros tiempos, aunque advierte:

2. ¿La timidez que tú celas, no es acaso —un sueño confuso de los dioses? (*Appunti*, 1938-1949).

3. El viaje en autobús es largo. —Aunque fuera el campo sea tan bello.— Como soñado entre la niebla. Un basto mozo —de panadero, cede una gracia— tierna un instante, y luego niega —haciendo de aquel trecho una cadena— de bellos recuerdos que desgranar de noche. (*Croce e delizia*, 1937-1957).

*Poeta esclusivo d'amore  
mi hanno chiamato. E forse era vero.  
Ma il vento qui sull'erba ed i rumori  
della città lontana  
non sono anch'essi amore?\**

## III

Instalado ya en Roma, Penna emprende, sin mucha convicción, el espinoso intento de adaptarse a la sociedad. No lo conseguirá nunca. Hasta el fin de sus días tendrá que vivir de expedientes, de extraños servicios, haciendo de intermediario, comprando y vendiendo cuadros y objetos de arte. Ya viejo, y más conocido, han sido muchos los que han pasado por su pequeño apartamento de Via delle Mole dei Fiorentini, en el centro de Roma. Recibía a los visitantes en su dormitorio-despacho-salón, rodeado de objetos de arte y baratijas, libros, jeringas, paños sucios, un crucifijo filipino, un par de vasos de noche "llenos", como observó Costanzo Constantini, el último periodista que le visitó, poco antes de su muerte, "hasta los bordes de un líquido indeterminado, en el que flotaban pequeños grumos oscuros, casi negros" y que, sin embargo, no exhalaban ningún olor desagradable, porque era la casa de "un santo, un poeta-santo", como había decretado ya Pasolini.

En esta especie de zoco vive Penna los años finales de su vida. Su último libro, *Stranezze*, recoge las poesías escritas desde 1957 hasta 1976. El primer libro se había publicado en 1939, por instigación de Saba, a quien Penna mandaba sus poesías sin conocer a su corresponsal. Es un librito titulado *Poesías*, al que seguirán otros dos: *Apuntes* (1950) y *Una strana gioia di vivere* (1956). En 1970, la editorial Garzanti reúne en un volumen todas las poesías anteriores, y Penna empieza a adquirir notoriedad.

4. Poeta exclusivo del amor —me han llamado. Y quizá era cierto. —Mas el viento aquí en la hierba y los rumores— de la ciudad lejana. ¿no son también amor? (*Stranezze*, 1957-1976).

## IV

Es muy difícil determinar una evolución en la obra de Sandro Penna. Sus libros no son más que compilaciones de poemas sueltos, sin otro vínculo que la exaltación del Eros, la delectación en la realidad, como un animal rapaz, dice Pasolini, para quien la realidad "tal vez debería contemplarse solamente". La realidad alimenta a este poeta-santo, cuya santidad consiste, siempre según Pasolini, en el silencio con el cual ha renunciado a la vida y ha buscado sus placeres en cosas de todos consideradas fútiles, remotas, incomprendibles, infantiles e inconvenientes:

*La camera mobiliata nel vicoletto.  
Il campanile su dai piedi del letto.  
Non è forse l'amore un nodo stretto  
fra l'angoscia e il diletto?*<sup>5</sup>

y trenes, salas de espera, bicicletas, paisajes límpidos, jóvenes atletas sudorosos, entrevistados al perezoso sol de la mañana... Pero ya en la anterior poesía asoma otra cosa, otra faceta de la realidad igualmente presente e importante y que ofrece un material poético tan denso como las alegres impresiones de una vida al margen, de observador no comprometido: es la sordidez, los paisajes tristes y escuálidos de los suburbios de la gran ciudad, adonde irán a dormir los obreros jóvenes y hermosos que espiamos en el verde prado:

*Eccoli gli operai sul prato verde  
a mangiare: non sono forse belli?  
Corrono le automobili d'intorno  
passan le genti piene di giornali.  
Ma gli operai non sono forse belli?*<sup>6</sup>

¡Cuánto deseo contenido provocan estos jóvenes obreros! Dice Christopher Isherwood que los homosexuales in-

5. La habitación amueblada en la calleja —al pie del lecho erguido el campanario—. ¿No es el amor tal vez un nudo estrechado —entre la angustia y el deleite? (*Ibid.*).

6. Mira a los obreros, comiendo en el prado verde —¿no es verdad que son bellos— Corren los automóviles en torno —pasan las gentes cargadas de diarios.— Mas los obreros, ¿no es verdad que son bellos? (*Poesías*, 1927-1938).

gleses de clase alta preferían y buscaban la relación con jóvenes de clase humilde; a ese respecto hay algunos poemas de Auden sumamente esclarecedores. A este deseo no le basta la contemplación, sino que busca su satisfacción en los paisajes urbanos humillados, a la luz lívida de un amanecer entre chabolas, calles fangosas y un horizonte cerrado de chimeneas de fábrica y antenas de televisión. A un lugar así fue a morir Pasolini, víctima no inocente de la excitación sexual de lo sórdido. Penna no se limita a evocar el posible amor pecaminoso, sino que se mete de lleno en lo más denso del lodazal, con el valor del poeta al que se le ofrece la realidad, a condición de que la acepte en su totalidad, sin tapujos:

*Entro nell'ombra ove si muove incerta  
una figura d'uomo: il mio compagno  
del pisciatoio. Oscuri gesti tenta  
quella figura contro il mio candore.  
Mi persuade alla fuga un odore  
triste di serva nel giorno festivo.<sup>7</sup>*

## V

Este hombre no suele mentir. La verdad exige la claridad, y ésta la palabra justa, el adjetivo riguroso. Los adjetivos de Penna son inolvidables: "La calma paura dei gatti"; "la finestra è aperta, chiara e onesta"; "Raccolse le mie lacrime un pastore — leggero, attento, intatto, indifferente". La mentira está en el adjetivo indeciso o cobarde de aquél a quien no importa la verdad.

## VI

Pero la verdad es un lujo carísimo, que se paga con la soledad y, muchas veces, con la indiferencia de los demás. A quienes iban a visitarle, en el anochecer de su vida, Penna ofrecía la verdad, materia jugosa, sobre todo para los perio-

7. Entro en la sombra donde se mueve incierta —una figura de hombre: mi compañero— del mingitorio. Tienta oscuros gestos —aquella figura contra mi candor. —Me persuade a la fuga un olor —triste de criada en día de fiesta (*Tutte le poesie*).

distas. A Constantini le recibió con estas palabras: "Salía a dar un paseo, pero usted me ha hecho perder la purpurina, como las mariposas. Yo cuando hablo con alguien pierdo la purpurina. Me canso... El otro día vino a entrevistarme un periodista del 'Europeo' y me dejó un cheque de cien mil libras. ¿Usted no me paga?".

Los periodistas le preguntan si le gusta tal o cual escritor italiano contemporáneo. Sandro va respondiendo, con su voz cascada, "niente, niente". Pasolini (como director de cine y novelista, no como poeta), "niente, niente". Elsa Morante: "niente, niente, qué aburrimiento". Quasimodo: "niente, niente, per carità". Ungaretti, Montale: tres cuartos de lo mismo. Cuando le llega el turno a Arbasino, la respuesta varía: "¿está usted bromeando?". Bassani: "como poeta me parece horrible". Volponi: "¿pero es usted tonto?". Un hombre así, evidentemente, no puede ir muy lejos. En un tiempo solía llamar todas las noches a su amigo Moravia, hacia la madrugada, para pedirle, como un favor personal, que no escribiese más. Uno se imagina la escena: el gran escritor, a quien quizá ha despertado el teléfono; la voz plañidera al otro lado del hilo: "por favor, te lo pido, te lo ruego, hazlo por mí. Prométemelo, no dormiré tranquilo si no me lo prometes". Y Moravia, ¿qué respondería? Cabe suponer que, a fuer de hombre inteligente, abrigaría ya algunas dudas sobre la persistencia de su capacidad y calidad literarias. ¿Qué efecto causarían en él estas llamadas del amigo escritor, que él sabía crítico exacto y despiadado, a las tantas de la madrugada? Lástima que su editor, o las mujeres, que siempre han tenido, dicen, un gran ascendiente sobre el escritor romano, le convencieran de lo contrario. Quizá luego se reconcilió con Penna, invitándole a comer, como cuenta éste que solía, en restaurantes lejanos y de poca nota, "para ahorrarse dinero".

## VII

En fin, el "mítico legislador y rey", como lo calificó ridículamente Cesare Garboli en el prólogo de "Stranezze", ya no está. Murió en su casa romana un día de enero de 1977, pocos días después de recibir un importante premio, uno de los pocos reconocimientos públicos de su labor. Hoy,

a los cinco años de su muerte, Sandro Penna sigue siendo un poeta muy apreciado por las minorías, pero se va dando a conocer entre un público más amplio, incluidos los jóvenes. No sé si ha sido traducido a otras lenguas. Creo que Dominique Fernández quería traducir su obra completa al francés, pero ignoro si lo ha hecho.

### VIII

Este hombre, cuyos rasgos nos lo revelan en las últimas fases de la disolución, tampoco nos ha mentado en su imagen. Se nos muestra tal como es, y ahora su mirada no nos parece ni indecisa, ni desvergonzada, sino solamente sincera, de una sinceridad desarmante. Es el hombre que ha buscado la verdad en los paisajes tranquilos y las imágenes fugaces y risueñas, sí, pero también en la miseria de los minigitorios o en la satisfacción del vicio. El hombre que ha escrito:

*Io vivere vorrei addormentato  
entro il dolce rumore della vita.<sup>8</sup>*

no estaba más allá del bien y del mal, como no lo está nadie. Tenía algo que decir y lo dijo; como Verlaine y como Catulo, sus pasiones no fueron estériles.

8. Vivir quisiera adormecido —en el dulce murmullo de la vida (*Poesías*, 1927-1938). En la emisión que la televisión italiana dedicó a Penna en ocasión de la muerte de éste, el productor, creído evidentemente de que “il dolce rumore della vita” se refería al ruido del tráfico-callejero, nos ofreció la visión y audición de una de las calles más concurridas de Roma, mientras el locutor daba lectura a este poema.

SEIS POEMAS / SANDRO PENNA

*Piove sulla città. Piove sul campo  
ove incontrai, nel sole, il lieto amico.*

*Ei, nell'età gentile, ha il cuore vago.  
E a me certo non pensa. Ma innocenti  
peccati in me la pioggia riaccende.*

Ω

*Forse la giovinezza è solo questo  
perenne amare i sensi e non pentirsi.*

Ω

*Andavo già piangendo fra la gente  
il mio perduto seme senza amore.  
Raccolse le mie lacrime un pastore  
leggero, attento, intatto, indifferente.*

*Llueve en la ciudad. Llueve en el campo  
donde encontré, al sol, al suave amigo.*

*El, en la florida edad, el corazón tiene donoso.  
Y en mí cierto no piensa. Pero inocentes  
pecados en mí la lluvia resucita.*

Ω

*Tal vez la juventud es sólo este  
perenne amar los sentidos y no arrepentirse.*

Ω

*Iba solo llorando entre la gente  
mi semen arrojado sin amor.  
Mis lágrimas secó algún pastor  
ligero, atento, intacto, indiferente.*

## DONNA IN TRAM

*Vuoi baciare il tuo bimbo che non vuole:  
ama guardare la vita, di fuori.  
Tu sei delusa allora, ma sorridi:  
non è l'angoscia della gelosia  
anche se già somiglia egli all'altr'uomo  
che per "guardare la vita, di fuori"  
ti ha lasciata così. . .*

## EROTICA

*Questo corpo che stringo (e mi stringe!)  
ha sapore di fango e di stelle.  
Ed io non so chi ora mi tinge  
(profondissimo giuoco) le stelle  
di rosso.*

## OMOSESSUALITA

*Le loro brame segrete, le loro  
selvagge vittorie sulla carne  
si confidavano. Una notte  
(avevano il giorno tutto, giorno  
di prima estate,  
vagato per la campagna  
insieme) insieme  
di stanchezza dormirono. All'alba s'incontrarono  
i loro corpi nudi.  
Fu una cosa del tutto naturale.*

## MUJER EN TRANVIA

*Quieres besar a tu hijo que no quiere:  
le gusta mirar la vida, desde afuera.  
Te sientes frustrada entonces, mas sonríes:  
no es la angustia de los celos  
aunque ya se parece él al otro hombre  
que por "mirar la vida, desde afuera"  
te ha dejado así...*

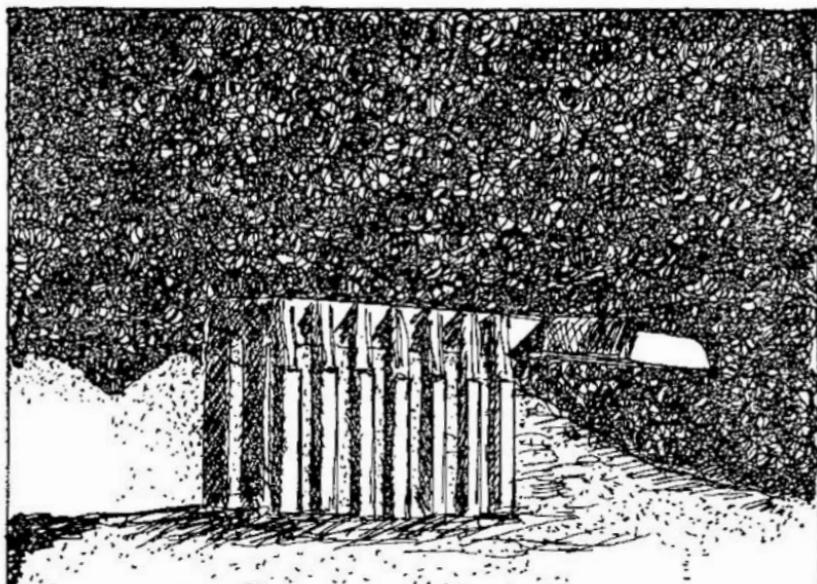
## EROTICA

*Este cuerpo que estrecho (¡y me estrecha!)  
sabe a fango y sabe a estrellas.  
Y no sé quién ahora me tiñe  
(profundísimo juego) las estrellas  
de rojo.*

## HOMOSEXUALIDAD

*Sus secretas apetencias, sus  
salvajes victorias sobre la carne  
se confiaban. Una noche  
(habían el día todo, día  
de comienzos de verano,  
vagado por el campo  
juntos) juntos  
de cansancio durmieron. Al alba se encontraron  
con los cuerpos desnudos.  
Fue una cosa del todo natural.*

(Traducción de Francisco Bendejú)



AA

Depuis plus de trois siècles nous ne  
devrions plus parler du "coucher du soleil",  
presque et autre nous le savons depuis  
Galileo Galilei, n'est en aucune manière  
"l'acte de ce coucher de soleil"...

Cependant les mots subsistent et  
vehiculent une vision du monde qui  
reste celle de la conscience collective.

Cette inadéquation des MOTS au réel  
est un signe du décalage entre mes  
concepts artistiques "actuels" et la  
vision collective du monde.

1972  
1982  
TRL



PROYECTO DEL  
MONUMENTO PARA EL DESIERTO DEL TABLAZO DE ICA.

EL MONUMENTO AL DESIERTO (DE EMILIO  
RODRIGUEZ LARRAIN)/HECTOR VELARDE

*El Nilo ha desaparecido y, en el desierto, solo quedó  
el esqueleto del Templo de Ammón elevando al cielo  
sus capiteles para que pasen las hirientes arenas del  
tiempo y silben los vientos siniestros del espacio.*

*Ciempíes gigantesco del paleolítico buscando el fin  
del mundo con la antena bicéfala del Dios Jano.*

*Unico reloj de eternidad que permanece sobre la tierra  
plana y seca.*

*Entierro solitario, solemne y mudo de la vida.*

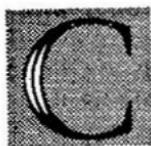
*Cortejo petrificado venido de la luna.*

*Miraje inmóvil de procesión en marcha; oasis de todos  
los desiertos.*

*Al fósil fantasma de Karnak lo he visto por las  
pampas de Ica.*

Lima, 1982

## UNA TUMBA PARA PRIMOROSA VILLAR / MIGUEL GUTIERREZ



CIERTA mañana, yo, Martín Villar, después de haberme escapado la noche anterior del Seminario donde me hallaba recluido a la espera de no sé qué revelación, descendí del tren, caminé hundiéndome entre los ardientes arenales y penetré al ruinoso poblado del cual huyera Primorosa Villar dos generaciones antes. Creo que ahora me será permitida esta infidencia: el muchacho, en el penoso desorden de la adolescencia, andaba, iluso, a la búsqueda de los fundamentos de su vida. Mi padre, que creció entre esta desolación, no se había equivocado: sólo permanecían el viento, el berrido de los chivos y la inmutable tristeza. Martín Villar buscó la ancha y polvorienta antigua calle real y marchó en medio de la vía sin cuidarse del sol irascible que fustigaba por igual a los buenos y a los malos. A poco empezaron a asomar por las destartaladas puertas, ventanas y miradores carcomidos, rostros indolentes y huraños. Y entonces, sintiendo la callada hostilidad, pudo imaginar el oprobioso mediodía de setenta años atrás cuando Primorosa Villar en la fina yegua mora jalada por un peón atravesó la calle de la deshonra, como ella la llamaba en sus pláticas demenciales, rumbo a la ostentosa mansión del poderoso hacendado.

De modo que Primorosa Villar había montado la yegua ricamente enjaezada y, conducida por un peón, había aban-

donado sin lágrimas el hogar. Sé que los muchachos Villar, apenas amaneció, tomaron su pocillo de toronjil con camotes sancochados, escupieron espesos gargajos sobre los ojos de los becerros llegados el día anterior, rivalizaron entre sí gramputeando al mulo bayo, llamaron mariconazos a los diez gallos que alborotaban en las jayas y finalmente montaron de dos en dos en sus burros para dirigirse a la nueva chacra. De modo que a la hora de la partida de la hija sólo quedaban en casa mi bisabuelo, la madre, Santos y el hijo menor. Cuentan que Inocencio siguió a cierta distancia a su hermana y que cuando desembocó a la calle real pudo ver a las mujeres. Eran las queridas, amantes o mujeres de una noche del rijoso padrote, quienes considerándose ahora desplazadas y dejadas de lado flanqueaban las dos aceras levantando en sus brazos a los bastardos del blanco, a la vez que injuriaban a Primorosa de palabra llamándola descocada, mañosa, potranca arrecha, y mancillaban su cuerpo arrojándole cagarrutas de chivo y boñiga seca de burro.

Es una trivial patraña aquella sentencia que afirma que la muchacha se convierte en mujer, en hembra, al ser desflorada por el macho. Esto es por lo menos lo que alcancé a entender de los enrevesados soliloquios de mi tía, pues según machacaba sin tregua, su niñez había terminado en lo que duró el recorrido por el largo camino real. Camino real de la deshonra, de la infamia, de la vergüenza. Pobre tía: así llamaba a ese trance. Y en lo que duró el trote (un trote remolón impuesto adrede por ella), se mantuvo rígida, la mirada al frente y con un sobrio desdén en sus labios, mientras la porquería que jubilosamente le arrojaban desde ambas aceras castigaba su rostro. Con ello (trato de explicarme) aspiraba a cierta envilecida apoteosis de sí misma, o a poner a prueba el temple de la sangre de los Villar que corría por sus venas, pero, sobre todo, a proyectar su propia afrenta sobre el hombre que tendría acceso a su alcoba.

Pero sí —como no me canso de repetirme— lo que pretendo es descubrir y encarar la verdad, resulta legítimo presumir que también la potranca de apellido Villar en algún momento sucumbió a la vanidad y al altanero orgullo. La vida, la gente, las cosas, los animales, el pueblo, adquirieron, ahora que iba montada en una yegua de soberbia alzada, un aspecto que antes había permanecido velado para sus ojos

de muchacha. Controversialmente, mientras le iban lloviendo los proyectiles infamantes, sus pechos se erectaron al reclamo de la alegría de vivir. El pueblo, recuperado ya de los estragos de la guerra con el chileno, había alcanzado por entonces su mayor esplendor y el señorío se obstinaba en hacer de la vida una permanente francachela. Sólo las montoneras que empezaban a formarse y que dividirían a los hacendados en bandos irreconciliables, más que por motivos políticos por ancestrales rivalidades de familia, presagiaban el inminente desencadenamiento de las siete plagas —como sé que gustaba decir en lenguaje demasiado vehemente mi desventurado padre— que habrían de convertir el próspero pueblo en un lugar ruinoso y semisepultado por la arena, el mismo que encontraría Primorosa Villar más de veinte años después cuando volvió para honrar la tumba olvidada de su hermano Inocencio y para afrenta de los Villar sobrevivientes.

Entre tanto, Santos, el segundo hijo de mi bisabuelo pero primero en su corazón, impasible había visto partir a su hermana y tampoco hizo ningún ademán para impedir que Inocencio corriera ansioso tras la yegua mora. Parado delante de la puerta observaba imperturbable el lento trote de la bestia entre nubarras de polvo. Y todavía permaneció allí con el rostro indómito e inescrutable cuando el peón condujo a la yegua por una estrecha calleja que desembocaba a la calle real. Si el viento arremolinado que se levantó llevaría hasta sus oídos el eco de las injurias que las mujeres dirigían contra su hermana es algo que difícilmente podrá saberse, pero en todo caso Santos Villar no acudió en su ayuda.

Según escuché tantas veces, Santos, el que sería padre de mi padre y abuelo y mentor de mi vida, tenía por esa época la apariencia de un animal alzado, salvaje. Siendo aún niño había abandonado la habitación donde dormían haciendadamente todos los hermanos y había llevado su petate al corral de los burros donde pernoctaba, salvo aquellas noches que pasaba en la chacra. Mi segundo abuelo tenía otra singularidad: de todos los Villar era el único que encontraba pueril las peleas de gallos. Mi madre solía contarme, y lo mismo escuché a mi tío Catalino durante el velorio de mi abuelo Santos, que sólo lo exaltaba el duelo macabro y ceremonial entre el macanche y el colambo, los dos ofidios más

poderosos de la región y que según la doctrina particular de Santos Villar habían sido creados por Dios para que eternamente combatieran sobre la tierra.

De modo que seguía allí parado a la puerta cuando volvió corriendo su hermano Inocencio. Conteniendo las lágrimas, el muchacho le rogó que fuera a proteger a la hermana de la furia homicida de las mujeres. Mi abuelo, supongo, lo miraría con la castradora mirada que era la virtud de sus ojos, luego lo haría a un lado de un manotazo y entraría a la casa. Cruzó el cuarto ignorando los apagados sollozos de la madre, atravesó el patio y llegó al corral. Lentamente se sacó la camisa y el pantalón y por primera vez miró con desprecio a su padre que absorto y abstraído del mundo chocheaba ante las jivas de sus diez finísimos gallos de peregrinas razas extranjeras. Cogió en seguida la terrible nicula de palo de algarrobo y pasando delante de su progenitor empujó la puerta del corral donde oliscaba al viento el mulo dado por el patrón como parte de pago. Luego, en calzoncillo y descalzo, empezó a castigar al animal con saña controlada y certera. Sé que estuvo martirizando al mulo sin sosiego y que mi bisabuelo, repuesto de la sorpresa, sintió que una oleada de dulcísima ternura y orgullo jubiloso lo invadía por este hijo que mereció ser su primogénito.

Al caer la tarde la familia parecía haber olvidado el día oprobioso. Ya todos los hijos habían vuelto de la chacra y según el rito establecido por mi bisabuelo se habían sentado en los troncos que tendidos alrededor de la cocina servían de asiento. Salvo al que le tocaba el turno de quedarse al cuidado de la chacra, nadie debía faltar a la hora de la cena. La madre repartió el mate de sarandajas con un trozo de hedionda cecina de chivo que era el condumio habitual de los Villar. Mi bisabuelo empezó a rezar y bendecir los alimentos que Dios les había dado, cuando la madre reparó en la ausencia de Inocencio. Pretendió mandar a los otros hermanos a buscarlo, pero don Cruz Villar, mi primer abuelo, se opuso con gesto inapelable y en seguida cogió el mate y arrojó su contenido al chiquero de los chanchos. "Que esto sirviera de lección", dijo con sencillez. Pero el hijo menor no regresaría esa noche ni las tres noches siguientes. Si no yerro, fue la primera vez que huyó al mon-

te y después se supo que anduvo encalavernado por los sitios más fragosos y amargos llorando la pérdida definitiva de Primorosa.

La llegada de aquel circo fatal (o circo de la desgracia, como dicen las anotaciones de mi difunto padre) fue, por paradoja, patrocinada por el hacendado en los días que su poderío personal y el auge del pueblo alcanzaron el esplendor que las extenuadas generaciones siguientes habrían de evocar con rencorosa nostalgia y orgullo aldeano. Jactándose en la tertulia con los señores de su calaña, dijo que no sería su adorada hija quien tuviese que emprender el fatigoso viaje al puerto para poder ver el circo que tanto estaba dando que hablar en la región, sino que él haría venir hasta aquí mismo a la troupe de payasos y artistas. Apuró el vaso de whisky con agua de coco y delante de la blancada empenió su palabra asegurando que muy pronto el pueblo vería entrar triunfalmente por la calle real a la caravana circense.

Pero lo que el opulento terrateniente omitió decir —pues desde muy niño he aprendido que nunca se dice toda la verdad y que es ley humana ocultar los reales motivos que impulsan nuestras acciones— fue que en el fondo le importaba un carajo el esparcimiento de su hija: lo que ansiaba de verdad era ver el ingrato rostro de Primorosa iluminado por la risa y en el abandono y relajo de la alegría. Esto le dijo él mismo a la Villar cuando esa noche irrumpió a su alcoba y como tantas veces la poseyó con la urgencia elemental con que los animales cubren a sus hembras.

Martín Villar intuía —influido por las deplorables novelas que leía en los excusados del colegio pero también por las anotaciones de su difunto padre— que ella habría descubierto desde el principio (desde el holocausto mismo de su inocencia, como sentenciaba el padre del muchacho Villar) el medio de menoscabar y envilecer el goce del hombre. Nunca, por lo que sé, opuso resistencia a las solicitudes del macho, y recuerdo que en sus rememoraciones delirantes mi pobre tía aludía a cierto flagelamiento que en la desnudez de su cuerpo soportó sin una queja de manos del gran semental, al sentirse ultrajado éste por la frigidéz que hubo mostrado ella a su furiosa acometida. Y, sin embargo, esta misma entrega pasiva y estoica y el perfume om-

nipresente que como el circuito de su sangre lo perseguía dondequiera que marchase, hacía más insufrible y angustioso su deseo.

Por entonces se estaban formando las montoneras que en el recuerdo de los sobrevivientes fue la primera de las siete plagas que poco después devastarían la región. Según atestigua la crónica señorial, el poderoso hacendado que meses después habría de convertirse en el cabecilla del bando que enfrentó a las montoneras de Teodoro Seminario, andaba en los trajines de reclutar gente en sus vastas propiedades y en las propiedades de los gamonales compinches suyos. Se cuenta que muchas veces, sin ton ni son, sin ninguna necesidad de tipo militar o guerrillero, mandaba acampar a sus hombres, mientras él volvía grupas y fustigando a su cabalgadura e inmune a los ramalazos del viento devoraba las leguas que lo separaban del pueblo y entraba a la casa sudoroso y polvoriento sin cuidarse de la mirada azorada de su hija inválida que desde la soledad de la silla de ruedas se entregaba, entre el horror y la fascinación, a fantasías eróticas que no por anodinas dejaban de causarle zozobra y de llenarla de sentimientos de punición y condena. Y, en tanto, por todo recibimiento, impávida y lejana, Primorosa Villar se tendía en el lecho, levantaba su traje hasta dejar desnudo su pubis, soltaba su corpiño para que el hombre mordizqueara sus senos y aun aflojaba los labios de modo que como una víbora lujuriosa la lengua del hombre pudiera penetrar en su boca. Con todo —escribía el buen Martín Villar— las agresiones sexuales dejarían en ansiosa tensión la carne de la joven que sólo alcanzaría el sosiego en los éxtasis que pronto aprendió a procurarse solitariamente.

Pero no sería la primera vez que Primorosa Villar gozase del espectáculo de un circo. Siendo muy churres mi bisabuelo por precepto del San Pedro había llevado al puerto a Inocencio y Primorosa para que le sirvieran de amuletos en las peleas de gallos que se celebraban durante la fiesta de Nuestra Señora de la Merced. Contaba mi tío Catalino que uno de los momentos de mayor orgullo que en su vida tuvo mi viejo abuelo Cruz —además de cierto desafío gallístico que hiciera al jefe del destacamento de los chilenos durante la ocupación— ocurrió justamente en aquella festivi-

dad en que su gallo —un cenizo con cola llameante y apariencia de gallineta— hizo enterrar el pico en una misma tarde a tres campeones invictos de varias ferias locales. De modo que al salir del coliseo, quebrantando un viejo juramento de no pisar jamás ni él ni los de su sangre un jodido y puñetero circo, guarida de vagabundos sin patria y trapezistas de ilusiones y pendejadas, compró dos entradas para sorpresa y alborozo de sus churres. Pero mi primer abuelo mantuvo para sí su promesa y encargó las criaturas a un paisano suyo, mientras él, con el calenturiento animal bajo el brazo, aprovechó para ir a prenderle una vela en acción de gracias por el memorable triunfo de esa tarde a la milagrosa virgen cuyo pecho purísimo —como había oído desde el púlpito a los curas— fuese mancillado siglos atrás por la espada del cabrón hijo de puta del pirata Anson.

El espectáculo deslumbró a los chicos y les revelaría con el sencillo y clarividente saber que antecede al imperio de la razón, la existencia de otras formas jubilosas de vida. Su ausencia había durado apenas tres días, pero ahora que retornaban, el pueblo les pareció un paraje desolado y la casa paterna —donde estaba prohibido cantar— como el sitio de la tristeza y el lugar donde no se amaba. Entonces, antes de sospechar siquiera esta dimensión del espíritu, fueron alcanzados por el soplo de la fantasía y empezaron a edificar entre la armonía y las gozosas batallas de la infancia el paraíso secreto que yo, Martín Villar, convocaba infructuosamente para mí.

Durante meses, a escondidas de su padre y hermanos y con la callada complicidad de su madre, ensayaron las maromas, juegos de ilusión, amaestramiento de animales y payasadas que vieran bajo la carpa maravillosa. El corral de los animales se transformó a sus ojos en un recinto inviolable y he oído que Inocencio abrazaba al más martirizado de los burros y llorando le pedía perdón por el bárbaro castigo que cotidianamente —con o sin trapo rojo atado a la cabeza— le propinaba su padre con puntual regocijo. Por las noches, en tanto los hermanos mayores dormían con sueño agitado, ellos, en el petate que compartían y abrazándose para protegerse de los terrores de la noche, imaginaban la ingenua y rústica velada ("el espectáculo" lo llamaban ellos imitando el lenguaje circense) que estaban preparando en

secreto para exhibirlo ante la madre y los otros hermanos cualquier tarde que por una u otra razón se ausentasen el padre temible y Santos, el hermano enigmático cuya mirada era mejor no resistir. Pero, sobre todo, escuchando el bramido del viento y el sigiloso hervor de los médanos (deleznable y eternos, como escribiera mi padre) soñaban en el día en que se unirían a la caravana artística con la cual recorrerían el ilimitado mundo que también sin que ellos lo entendieran les había revelado en prodigiosas imágenes el cactus dorado mientras yacían amarrados al vichayo.

Todos estos recuerdos acudían a la memoria de la Villar ahora que parada tras la celosía de su ventana veía penetrar por la rúa central a la caravana de artistas en las caballerías puestas a su disposición por el hacendado, mientras las acémilas y el peonaje (también contribución del hombre poderoso) cargaban con los cachivaches y utilizaría con que habría de erigirse y dar vida al ilusorio mundo del circo. Era la hora de la siesta, pero desentumecidos por la fanfarria, hombres y mujeres, viejos y churres —el pueblo entero— habíanse agolpado a ambas aceras y saludaban a la cuadrilla que presidían dos lamentables payasos que trajinaban sobre altos zancos. Por lo que sé, también la hija inválida sucumbió a la novelería, de modo que junto a la servidumbre de la casa saludó alborozada la llegada del circo que rompería por unos días el discurrir monótono de la vida aldeana. Al parecer, sólo la joven Villar, que convalecía de una crisis que había puesto en peligro su vida, no reveló ningún signo de alegría. Permanecía allí, mustia y pálida, pero me resisto a creer de que sus ojos estuviesen ensombrecidos, como pretendían las mujeres del pueblo, por la culpa o el remordimiento.

Será necesario, por ello, que Martín Villar invoque a los venerados e inexistentes dioses de su infancia para que le confieran la inocencia y la memoria. Que pida perdón a los purísimos huesos de Primorosa Villar perdidos para siempre en la fosa común del cementerio San Teodoro. Que excrete (con piedad) la memoria de su desventurado padre cuyas anotaciones, que le legara, omiten con vacuo pudor esta parte de la historia, declarada de odiosa memoria por el implacable abuelo Santos. Y aun no deberá dudar en beber el amargo jugo del cactus e interrogarle a su espíritu si fue verdad

que la Villar (como entonces empezó a llamársele) cometió el horrendo crimen que se le atribuía.

Porque de esto se seguía murmurando mientras la peonada iba apuntalando sobre el suelo fofo el palo mayor y los pilotes que sostendrían la andrajosa carpa del circo. Y las murmuraciones habrían de trocarse en clamorosas inculpaciones lanzadas a los cuatro vientos cuando tres semanas después (y según los cálculos hechos posteriormente, el mismo día que el hacendado obtuviera un bizarro triunfo frente a la montonera contraria, integrada en parte por hombres pertenecientes a las propiedades de su aborrecida esposa) huyera la Villar con la banda de artistas desharrapados, no sin antes haber dejado en la alcoba, la cama, los enseres —en el aire mismo—, incontrovertibles y vindicativas huellas de la ritual entrega que hizo de su cuerpo encanallado y espléndido al pobre diablo de artista, cuya única habilidad consistía en arrojar afilados puñales en torno al cuerpo rígido de una mujer insignificante vestida de colorines y pintarrajeada en exceso para ocultar y hacer más grotesca su prematura vejez.

Cinco meses atrás, la suspensión del flujo menstrual había perturbado el espíritu de Primorosa, tanto que la joven inválida hija del gran propietario tuvo que llamarle la atención varias veces (a ella que leía con tanta fluidez y pulcritud) por las frecuentes distracciones que cometía durante la lectura que hacían por las noches, a la luz de un quinqué, de la novela "El lirio en el valle". Pero ella —me refiero a mi pobre tía— siempre hallaba la disculpa pertinente, pues, según se revelaría más adelante, la hija del viejo Villar había logrado ocultar, primero, y negar, después, el hecho de haber sido hasta recontrapeñada por el tremendo padrote que era el patrón de la comarca.

Y, en efecto, por lo que he averiguado, la muchacha mantuvo un obstinado silencio sobre su estado de gestación. Y antes que nadie, se lo ocultó al blanco turbulento, quien entre respiro y respiro de las primeras escaramuzas de la guerra civil a punto de desencadenarse, seguía poseyéndola con redoblada vehemencia, si bien sus emisiones seminales causaban cada vez mayor repulsión a la Villar. Sólo la más cazorra entre las mujeres de servicio, observándola como se observa a las yeguas o a las chivas, malició todo

el asunto y aun pretendió enseñarle una oración de San Ramón, el santito mentiroso patrono de las mujeres preñadas. Con tono cómplice y lenguaje descarnadamente procaz le dijo que por lo enchuchado que tenía al verraco y por lo medio huera que era su leche para engendrar machos, podía jurarle por la santísima trinidad que si lo que le paría era un potro, el blanco lo reconocería a ojos cerrados como hijo suyo, y así el día que un mal viento o la tanta cullandera lo hiciera estirar la pata, el hijo de ella y nieto de don Cruz Villar quedaría como el único patrón de sus inmensas propiedades, pues la niña no contaba: la pobre era una tullida, una lisiada condenada a mirar la vida desde una ventana.

Pero a Primorosa Villar, que siendo aún niña fuera tocada por el fuego del espíritu, según la candorosa metáfora de mi infortunado padre, le había sido permitido el acceso a la sagrada región, desde donde perpetuamente se discurre (y no sólo con el pensamiento y la razón) sobre la naturaleza de las cosas o sobre hechos tan simples como el de vivir o el de respirar. Con nuevos ojos, entonces, evocó a las mujeres que envilecidas por el concubinato la injuriaron mostrándole los bastardos del amo de la comarca, de aquel macho que era el emblema de una tradición secular y que el resto del señorío imitaba con fidelidad desenfrenada. Sé que volvió a recordar a su maestra, una mujer de indolegable y rudimentario patriotismo, que había hartado su corazón con luctuosas historias de la época de los chilenos. Cuántas mujeres honestas, por decencia —exclamaba la austera maestra— tuvieron que casarse con trajes de novia enteramente negros como símbolo del duelo que vivía la patria. Cuántas mujeres del pueblo fueron simplemente violadas al amparo de las bayonetas. Cuántas mujeres, indias sobre todo, desafiando la ira de Dios se provocaron abortos y aun ahogaron o quemaron a sus hijos nacidos del estupro. Pero también —había puntualizado— hubo quienes aduciendo peregrinas razones de amor se entregaron libremente nada más que por usufructuar el goce y los degradados placeres del momento. Y ya ganada por la pasión había añadido que el extremo de la abyección estuvo a cargo de ciertos blancos poderosos (y la maestra mencionó algunos de los nombres) que abrieron las alcobas de sus hijas y esposas pa-

ra librar sus propiedades del enojo y la represalia del chileno.

Las suyas, pobre mujer, eran historias truculentas, melodramáticas y tediosas, en las que competían el heroísmo y la dignidad con la vileza, la traición y la pura cobardía, y todo ello narrado, según el sentir de esos años, con tono perentorio y apologético, pero que, imagino, la niña (o cualquier niño) hubiera preferido no escuchar o que aquello nunca hubiese sucedido. Fueron muchas las historias que le contó la maestra —incluyendo aquella en que fuera ultrajado mi bisabuelo— pero ahora (ahora que recordaba la Villar) todas ellas parecían resumirse en una imagen que a Primorosa se le presentaba con diaphanidad perturbadora. Era la visión de un coro de mujeres que levantando en alto sus bastardos lanzaban al viento marino sus maldiciones y lamentos, mientras el barco enemigo se alejaba triunfalmente de la costa unos días después de firmarse el tratado de Ancón.

Eramos, pues, un pueblo de bastardos, frutos de la violación, la derrota y el engaño, como cierta tarde sostuviera con juvenil vehemencia Martín Villar —tras de leer las anotaciones de su padre y de recordar los últimos años de vida de la tía demente— ante su profesor de historia, un hombre doblemente escarnecido en la ciudad por su dipsomanía y por su vago y confuso socialismo. El profesor, con los ojos enrojecidos y recargado aliento a licor barato, tomando las palabras de aquel alumno, demasiado sombrío para su edad y en quien por primera vez reparaba, había dado, si bien con lamentable elocuencia, acaso su mejor lección de historia, que el salón entero había escuchado con temor y respeto. Recuerdo que mientras duró su exposición el pobre hombre pareció resarcirse del hundimiento de sus ideales y de las claudicaciones cotidianas que constituían el substrato de una vida sin derrotero ni esperanza. Sí —había finalizado—, la historia del Perú tal como está escrita no era más que la degradada crónica de los infinitos lances de bastardía protagonizados por la cabalgata de fantasmas magníficos y despreciables que seguían oprimiendo nuestras conciencias.

Y quizá, en parte, porque no he olvidado aquella ingenua requisitoria y porque tampoco he podido olvidar las in-

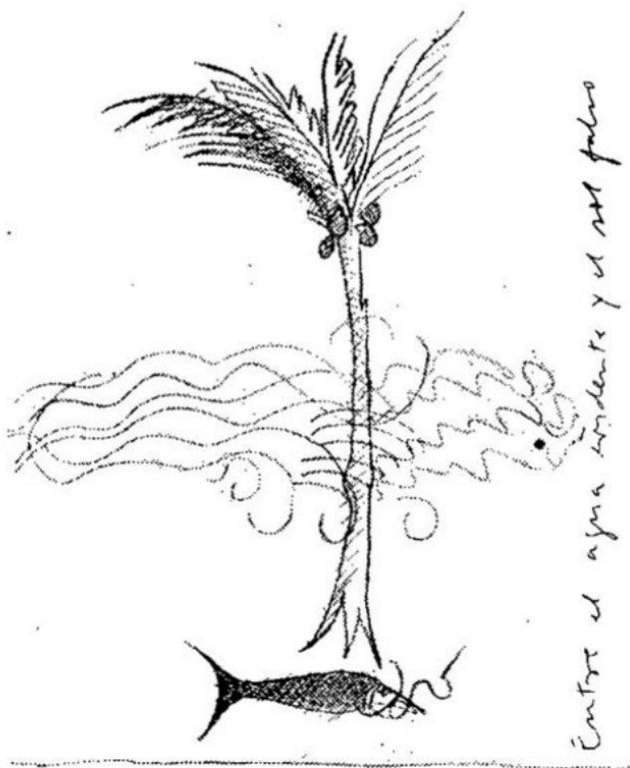
jurias recibidas por los míos, es que me gusta suponer que Primorosa Villar, hija de Cruz Villar y nieta de Miguel Villar, el fundador, hallándose en el trance que se hallaba, no reflexionaría en éste o aquel bastardo, sino —aunque oscura y confusamente— en el hecho mismo de la bastardía como fundamento de nuestra sangre. Entonces, se me da por pensar, tomaría la decisión de visitar a la misma curandera que ungiera sus senos, su sexo, toda su piel, con las yerbas del amor lujurioso que ya por siempre habría de agitar su sangre.

De modo que debe tenerse por cierto el rumor popular de acuerdo al cual la Villar acudió a la curandera y consumió las más nauseabundas pócimas de su farmacopea pestilencial (así la llamaba mi padre) hasta dar con el vomitivo que con riesgo de su vida le arrancó de cuajo aquello que crecía como un ciempiés adherido a la matriz. A los cuatro meses, el feto era una cosa sanguinolenta, peluda y excrementicia, que la curandera pretendía un machito ya formado, blanco y con los ojos azules y dominantes del poderoso hacendado.

Esto se dijo y yo en lo fundamental lo creo. Pero luego viene la parte controversial de la historia, la que —verdadera o falsa— horrorizó al pueblo y que la generación siguiente (a la que perteneciera mi padre) juzgó como la avanzada de la fatalidad que al cabo de pocos años terminó por devastar la región y convirtió al pueblo —hoy semisepultado por la arena— en el lugar ruinoso que yo encontrara muchos años después, habitado por seres espectrales que parecían haber olvidado la alegría y cuyos ojos encenagados y apáticos, a juicio de Martín Villar, sólo cobraban alguna vida cuando el rencor y el odio irredentos excitaban su memoria.

Se había dicho, para empezar, que la Villar se opuso de manera drástica e inapelable a que la curandera rociara siquiera con agua bendita al engendro y lo sepultara en la clandestinidad de la noche en el cementerio del pueblo. De ahí, sobre todo por obra de las antiguas concubinas, las habladurías avanzaron irrefrenables y tortuosas, pretendiendo basarse en el testimonio que aseguraban haber escuchado de los propios labios espantados de la vieja curandera, quien —así también juraban haberla oído— abominaba de la par-

te de sangre de los Villar que corría por sus venas. Según ese clamor, la desnaturalizada madre, sin ninguna vacilación ni estremecimiento ni gesto patético, como si no hiciera más que llevar a efecto una decisión tomada con antelación, le habría prendido fuego y con la mirada inescrutable y fría de los Villar habría permanecido de pie contemplando la llamarada perniciosa hasta que aquello quedara reducido a un puñado de ceniza pestilente.



**DOS HISTORIAS NARRADAS EN LA INFANCIA  
Y RECUERDO DE UNA CANCIÓN CUYA  
MEMORIA ES IMPOSIBLE EN LA VIGILIA.**

**A PROPÓSITO DEL SUEÑO DE ACTEA EN UN  
GRABADO CON UN TIGRE QUE ES TAMBIÉN UN LOBO  
O UNA TIGRESA / EDUARDO CHIRINOS**

“La canción es un largo silencio que recorre la extraña  
violencia de las playas, la canción  
es ignorada por pálidas muchachas que se aturden ante el  
fuego y ruegan a sus dioses la bondad y el refugio de la  
niebla”.

De lejos aúllan los coyotes.  
Es extraño,  
yo creí que sólo aullaban los lobos y los perros.  
hambrientos animales que rondaron los antiguos monasterios  
de Alemania  
en la edad media.

Recuerdo la historia de un lobo.  
Este lobo esperó pacientemente al encargado de la ropa  
a quien luego devoró rasgando su cuerpo como quien rasga  
cruelmente una manzana.

Arrepentido el lobo conmovió a los frailes con su pena  
y pidió ejercer la función que en vida ejerciera el difunto  
ganándose el aprecio de los monjes  
y un pequeño lugar en el jardín del monasterio donde le  
enterraron con tristeza  
el día de su muerte.

De lejos aúllan los coyotes.  
Brillante decorado para sólo una canción,  
columna de arena que divisan a lo lejos los durmientes.

*(A veces se me hace tan difícil recordar,  
cráneo abandonado por su piel en estas playas.  
El ruido de las olas y el hervor de las teteras  
son fácilmente soportables  
mas debieran callar de una vez a los coyotes / respetar  
a los durmientes / eternizar a nuestra pereza.  
Segunda mitad de la centuria y aún no te levantas ni te  
afeitas.*

*Flojo.*

*Las almohadas se desgastan al roce continuo de los  
cráneos,  
los colchones se arquean levemente con el peso y la pereza  
se convierte en casi una costumbre y mediosueño. Vamos,  
es tarde. Te espera el desayuno).*

De lejos ronronean los perros.

Es extraño,

yo creí que sólo ronroneaban los gatos y los tigres  
hermosos animales que en su tiempo acecharon los romanos  
para ostentarlos en sus circos.

Recuerdo la historia de un tigre.

Este tigre estuvo largo tiempo cautivo en una celda  
sin más consuelo que el cariño de una esclava y la tenue  
luminosidad de una rendija.

Cuando al fin le soltaron el tigre huyó decidido hacia la  
arena,

hacia el cuerpo de una esclava en quien advirtió a la mujer  
que le había cuidado en cautiverio

y le lamió mansamente los pies y los tobillos.

De lejos ronronean los perros.

Es extraño,

ahora se despiden los durmientes, la canción se apaga la  
columna de arena se desploma.

Yo recuerdo:

"La canción es un largo silencio que recorre la extraña  
violencia de las playas, la canción  
es ignorada por pálidas muchachas que se aturden ante  
el fuego y ruegan a sus dioses la bondad y el refugio  
de la niebla".

## EL DEPARTAMENTO / FERNANDO AMPUERO



PARENTEMENTE la historia la refirió un estudiante de sociología durante una reunión de amigos, y hoy apenas se sabe de él que dos meses después de aquella charla abandonó la Facultad para regentar una oscura pizzería de Lince. A mí me la contó Luis Jochamowitz en un café de la avenida Tacna. En la misma cuadra, en otro café, el estudiante la había contado por primera vez, quizá porque desde ahí podía verse el viejo edificio donde falleció el inocente Mariano Robles. Desconozco si la versión que doy ahora exagera o minimiza algunas escenas. Con otros que la oyeron, aparte de los hechos en sí, coincidido en el patetismo. Mi versión, desde luego, añade varios detalles inventados: ojeras, dolores de estómago y otras lógicas e inevitables miserias humanas.

En el edificio casi nadie lo conocía. Dos vecinos, con quienes compartía el pasillo del segundo piso, tan sólo se habían cruzado con él media docena de veces. Robles no era en absoluto un sujeto misterioso. Sencillamente vivía en un inmueble de oficinas y los horarios de sus vecinos, abogados de poca monta, le garantizaban noches lúgubres —dormir donde los demás trabajan da siempre tristeza—, pero silenciosas. El portero, un mulato de edad madura, alcanzaba a verlo tres veces por semana. Este hacía la limpieza del apartamento y le arreglaba cada tanto las tuberías del baño.

Robles trabajaba en un negocio de venta de autos usados. Andaba cerca a los treinta años y hacía a lo sumo un año que tenía arrendado el departamento. El edificio pertenecía a una compañía de seguros. Robles pagaba su renta puntualmente a un cobrador que lo asediaba los primeros lunes de mes. Esta visita, más otras de eventuales mujeres, dudosas de aspecto, constituían todo su tren social. En su dormitorio abundaban folletos de mecánica y revistas de espectáculos y artistas de cine. Poseía un televisor en blanco y negro, ubicado a los pies de la cama, y un lujoso y sorprendente tocadiscos que condensaba años de privación y ahorro. Sus compañeros de trabajo dicen que quería comprarse un auto nuevo, japonés. Fue un sueño nunca realizado.

En su empleo Robles ostentaba fama de eficiente. Algo de orgullo y apatía, no obstante, generaba desconfianza en sus jefes. Indudablemente, tales rasgos tenían un efecto contrario entre sus compañeros. Todos lo estimaban, con cierta distancia, y él respondía igual. De sus parientes, dejó saber que adoraba a una hermana mayor, residente en New Jersey y casada con norteamericano. Podía ser callado o conversador, según las circunstancias, y hasta comprensivo. Pero le irritaban enormemente dos cosas: viajar en micro y escribir cartas.

También le irritaba de vez en cuando los percances sufridos en su departamento, pero nadie supo bien de qué se trataba. Dos o tres veces habló de ciertos estúpidos policías que lo despertaban de noche. Robles no se había achicado ante aquellos desatinos. Se presentó incluso en la Prefectura a quejarse y a amenazar, destacando ingenuamente que tenía un amigo capitán del ejército.

Una noche, luego de amar y despedir a una muchacha que conociera en La Colmena, oyó que golpeaban brutalmente a la puerta. Estaba en pijama, pero no dormía. Reconoció en seguida los modales de esos energúmenos —era, al parecer, la cuarta vez— y corrió hacia la puerta. Decidió hacer un escándalo. Pero abrir y caer al suelo, en esta ocasión, fue una misma cosa. Dos hombres lo golpearon y esposaron, sin darle tiempo a pronunciar palabra, mientras tres más invadían su casa, insultándolo con alaridos destemplados, volcando muebles y cajones.

A Robles le sangraba la boca y le dolían las costillas, pero reunió fuerzas para erguirse en el suelo.

—¡No soy Miranda!— gritó.

Un mestizo alto y fornido lo empujó con un pie:

—¿Dónde escondes los cartuchos? ¡Habla, imbécil!

Por un instante Robles recordó todos los malos ratos que aquella gente le había dado. Supo que necesitaba actuar rápido. Una inercia terca, a pesar de ello, le forzó al recurso de anteriores allanamientos.

—Los conozco a ustedes —dijo con la garganta atravesada por la angustia—. No soy Miranda. Miren mi libreta electoral, por favor.

Nadie le hacía caso. Ahora los cinco hombres, sin siquiera molestarse en cerrar la puerta, revolvían cuanto hallaban a su paso.

—¡Tengo documentos! —insistió Robles. Ruidos metálicos en la cocina le revelaron que vaciaban el refrigerador, una reliquia que la compañía de seguros incluía obligatoriamente en el alquiler.

Luego, el agente más joven se aproximó.

—Vea en mi mesa de noche —suplicó Robles—. Ahí están todos mis documentos.

Fatigados, al cabo de diez minutos, los agentes cesaron la búsqueda. Tres se detuvieron a mirarlo con odio, desde lo alto, y uno ya blandía en el aire su libreta electoral.

—¿Ven? Soy Mariano Robles.

—¡No nos vas a engañar, Miranda! —barruntó lentamente el mestizo fornido—. Te vendrás con nosotros —y en seguida les dirigió una seña violenta a dos agentes.

Robles fue alzado del suelo y le enfundaron, encima del pijama, un pantalón. Entendió que todo se repetía; pero peor. Siempre era peor, pues cada vez parecían más desesperados. Lo sacaron a empellones, llevándolo, por tramos, a rastras. Había llovido; la gente era escasa en las calles y serían las once de la noche. Una camioneta los aguardaba. Durante el trayecto hacia quién sabe dónde, Robles maldijo al antiguo inquilino de su apartamento. A duras penas conocía que éste se llamaba Julio Miranda, que era estudiante universitario y andaba involucrado en actividades subversivas.

La confusión, en un primer momento, le había dado risa. Pero con la segunda y tercera reincidencia, iría admitiendo que su vida, a veces monótona aunque apacible, franqueaba ya los límites de la realidad e irrumpía en la pesadilla. A tal punto que en su último arresto, a mitad de un tedioso interrogatorio, pensó seriamente en mudarse. Uno de sus compañeros de trabajo le vería por tres semanas revisar a diario los avisos clasificados. ¿Por qué demonios no se mudó entonces?

Otra vez a empellones, y estremecido de frío, Robles ingresó a una celda común. No se diferenciaba de las otras: la mugre y la humedad se mezclaban con el hedor de incontables cuerpos, traído por leves corrientes de aire. Se sentó en el suelo, cerca a las rejas. Una cosa amorfa, envuelta en una frazada rotosa, dormía a su lado. A Robles le mortificaba, sobre todo, hallarse sin zapatos y con una camisa de pijama de tela tan liviana. Esperó una hora, dominando su creciente temor ante la densidad de las sombras y el brillo felino de los ojos de algunos presos que no dormían.

Más tarde juzgó que los encargados de interrogarlo demostraban mayor hostilidad y obstinación. Lo trasladaron a una sala de paredes desconchadas, con una mesa y varias sillas de madera pintada de gris. Sobre la mesa se veían abultados legajos y un teléfono. Todos le azuzaban más o menos como en ocasiones anteriores.

—Tenemos a camaradas en otros cuartos y te conocen —repetían.

—La paciencia se me acabará en cinco minutos —decía otro tomándolo del pelo y tirándole la cabeza hacia atrás.

Robles no comprendía cómo podían seguir equivocados. Miraba el teléfono y sabía que no le permitirían hacer llamadas. ¿A quién llamaría? ¿A algún amigo del trabajo? Tal vez, en lugar de ayuda, conseguiría sólo complicar a otra persona.

De pronto alguien gritó en una sala colindante. Eran gritos de dolor, de miedo. El nerviosismo de Robles estalló en agudas punzadas en el vientre.

—Necesito ir al baño —murmuró.

—¡Irás después al baño! ¡Ahora habla!

—No soy Miranda, créanme. Si acaso lo fuera, ¿cómo se les ocurre que tendría domicilio fijo?

Entraron nuevos interrogadores, relevando a los primeros. Estos le angustiaron más. Procedían con delicadeza, sin alterarse: lo maltrataban con sonrisas indescifrables. Hablaban largamente al teléfono y pedían que vinieran otros agentes. Inmóvil y sumiso, Robles languidecía: sospechaba que la noche estaba a punto de enseñarle una cosa terrible.

Tardarían otras dos horas en despejar su error. Un muchacho, que le había interrogado en su segundo arresto, lo reconoció. Sudando, pasmado de frío, Robles advirtió la felicidad de ver que existía un hombre que no lo llamaba Miranda, mientras exigía entrevistarse con un oficial superior.

—Le daremos todas las garantías —le aseguró entonces un agente demacrado y canoso.

—Así me lo dijeron antes —replicó Robles en un tono que componía su ultrajada dignidad.

—Tenemos problemas, señor Robles. Mucho trabajo.

—De acuerdo, pero no me explico que vuelvan a mi departamento. Yo vi la vez pasada que mi dirección fue borrada de sus libretas.

—Ya le digo: hay demasiado trabajo. Seguridad nos remueve el personal todo el tiempo y pasan estas cosas. Su dirección debe estar en otras libretas. Vamos a revisarlas todas.

Es indudable que Robles quedara de nuevo convencido. Lo olvidó todo, reanudó su rutina, incluso se endeudó comprando a plazos dos parlantes adicionales para su tocadiscos.

Unos meses después lo encontraron muerto. La noche de su muerte, poco antes de las siete, Robles notaría probablemente que las luces parpadeaban y bajaban unos segundos de voltaje. No le dio importancia. También vería con indiferencia, o quizás no lo hizo, que el noticiero de las diez informaba de un castillo de alta tensión que acababan de dinamitar en las afueras de la ciudad. Lo cierto es que, en esa última vez, sintió el pánico de una culpa absurda. No acudió a abrir. Quienes descubrieron el cadáver constataron que la cerradura estaba rota y había huellas de zapatos en la puerta. El portero del edificio declaró, en testimonio firmado, que faltaban el televisor y el tocadiscos. Oficialmente, el caso quedó archivado como asalto y homicidio.

Oí esta historia, me parece, con la turbadora convicción de hallarme participando en una lotería de dementes. Creo, estoy seguro, que estamos en eso. Al dejar el café, Jochamowitz y yo pasamos frente al edificio. En la ventana del segundo piso, en el departamento de Robles, habían pegado un pequeño letrero que decía: "Se alquila". El cielo, el breve cielo que asomaba entre los edificios, se veía nublado y bajo, como otro techo sucio.

marzo, 1982.



## EL TEATRO DE CUATROTABLAS: ENTRE LOS RITOS Y LA SERPIENTE / HUGO SALAZAR

### *La vanguardia, la frontera y la ruptura*



CUATROTABLAS encarna prácticamente desde sus orígenes la voluntad de vanguardia, de innovación de los recursos retóricos y expresivos de los discursos teatrales habituales. Dentro de esta voluntad, siempre se ha mostrado permeable a todas las nuevas propuestas tanto en el discurso como en la poética teatral, realizadas por las vanguardias teatrales, europeas fundamentalmente. Es así que en sus diez años de existencia lo hemos visto desfilar por toda una gama de propuestas teatrales y discursos variados, que van desde recitales musicales, al teatro circular; desde temáticas épico-sociales hacia ejercicios teatrales cuasi-terapéuticos; desde escenarios cerrados a performances públicos y al aire libre; de obras de autor a las de creación colectiva y las libres versiones escénicas de obras de autor.

Este decurso, que podría ser tildado en términos simplistas de ecléctico, toma otra dimensión al ser confrontado no sólo con el proceso de la institución teatral en el Perú, sino con el desarrollo del sistema de las artes y sus procesos de producción, gestión, distribución y consumo en este país. En este contexto, Cuatrotablas representa no sólo una poética y una retórica particulares relacionadas con las vanguardias

teatrales, sino también con las vanguardias de las artes visuales, lo cual en un medio como el nuestro, lleva a sus integrantes a replegarse dentro de sí mismos, a la idea del grupo como útero, familia, único microcosmos posible para la creación y la revelación. Como si quisiese encarnar el mito de la serpiente que se muerde la cola. Cuatrotablas parece convertirse paulatinamente en una entidad cerrada y autárquica frente a la "otra" cultura; sin embargo, coexiste en simbiosis con ella. En este contexto, el concepto de "cultura de grupo", que usa para sí misma esta agrupación —como sus símiles europeas y norteamericanas—, tiene una funcionalidad operativa delegada para sus particulares fines y objetivos, donde las propuestas experimentales —por demás platóricas de sugerencias y variados niveles de significancia— rebasan la frontera anecdótica de los discursos teatrales habituales para tocar cierto tipo de contenidos que ponen en cuestión tanto patrones perceptivos como ideológicos. Pensamos, por ejemplo, en la revaloración de la cultura del gesto, del acto, del cuerpo y, fundamentalmente, de la cotidianidad. Justamente en esta actitud es donde residen el mérito y el riesgo de una experiencia como la de este grupo. Durante 10 años, los integrantes de Cuatrotablas han incorporado su vivencia artística a su vida cotidiana personal y afectiva. Indudablemente, la suya ha sido una experiencia inédita entre nosotros, una experiencia donde la comuna suplanta a la familia; la mística grupal, a las liturgias convencionales, individuales; donde la ritualización de la cotidianidad es realizada desde una óptica moral no clara ni orgánicamente definida, pero tal vez cercana al tipo de comunas teatrales del Living Theatre, del Odin Teatret e, incluso, de las comunas universitarias de Berlín, San Francisco o Tansei, que, en la mayoría de los casos, al cerrarse sobre sí mismas desaparecieron, víctimas de su propia antropofagia o quedaron en enunciados utópicos, como las comunas del siglo XIX. La alternativa de Cuatrotablas, entonces, debemos ubicarla dentro de una reflexión que, más allá de lo estrictamente teatral englobe el estado y desarrollo de las artes y las ideologías, y lleve hacia la naturaleza real del sistema de las artes en formaciones sociales como las nuestras, insertadas dentro de la dinámica de la dependencia y sin un proyecto na-

cional cultural coherente que las articule y le dé orden y sentido.

Esto nos lleva a comprobar que el sistema de las artes, en especial sus vanguardias más experimentales, tiene una doble vertiente: por un lado, hacia la ruptura de los recursos formales de los discursos artísticos y la aparición de nuevos códigos y metalenguajes, y, por otro lado, hacia nueva aproximación al universo de lo ideológico, que no solamente se impregna de la práctica sociopolítica ciudadana, sino que se despliega hacia el universo de lo lúdico, lo sexual, lo afectivo, lo existencial, lo mítico, lo cotidiano, lo perceptual, teniendo una nueva aprehensión de los diversos discursos que la retórica convencional no podía captar.

Dentro de la ruptura formal debe destacarse el papel de los medios masivos de comunicación que degradan los mensajes convencionales y los empujan hacia su grado máximo (la ausencia o la neutralidad) dentro de sus respectivos repertorios formales y estructurales, cuando no los empujan a mutar hacia otras fronteras. No es raro entonces que el teatro reflexione sobre sí mismo o que los significantes artísticos empiecen a perder su eficacia primigenia y se planteen formas alternativas críticas y crípticas; que aparezcan constantemente nuevos metalenguajes dentro de los discursos artísticos. He ahí el arte conceptual, el arte ecológico, el performance, el teatro-danza, el videoarte, el arte cibernético, los no objetualismos, etc.

Por otro lado, la tendencia a difuminar la frontera entre arte y vida, como ya lo dijimos, surge como alternativa al modo y calidad de vida de las sociedades desarrolladas, que segregan alienación y fetichización de los objetos culturales, empujan a los operadores culturales a volver la mirada hacia sus orígenes, hacia las culturas primitivas, hacia la frontera entre lo sacro y lo profano, hacia las liturgias. Es en esta propuesta de ritualización de la cotidianidad, de vuelta a los contenidos míticos primigenios como oposición a los mitos de la cultura de masas bajo el capitalismo, de resensualización consciente de los espacios culturales frente a la asepsia y desensualización del consumo cultural, donde con sus errores y aciertos, podemos ubicar a Cuatrotablas, algunos músicos y no objetualistas peruanos que, como punta de lanza de la vanguardia cultural ponen en cuestión no

sólo nuestros hábitos artísticos sino también nuestros hábitos ideológicos, objetuales y —por qué no— también vitales, existenciales.

### *El acre sabor de la historia*

¿Cuál es el trayecto que lleva a este grupo a propuestas teatrales como las que esgrime actualmente? ¿Qué móviles operan y operaron dentro del grupo para asumir una actitud ecléctica frente a todo tipo de vanguardia teatral? ¿Es esta una búsqueda que sólo se alimenta del "new absolutely new" teatral europeo y norteamericano? ¿Cuáles son los límites y hasta dónde la búsqueda?

El primer hito debemos ubicarlo en el 70, fresco aún el impacto del ya lejano mayo 68. En el Perú, un golpe de militares nacionalistas cambia de tajo la vida política y los hábitos ciudadanos de los peruanos. Es un periodo de inestabilidad y gran movilidad social. La política cultural es incoherente, invertebrada e inconsistente para el propio modelo político, pero se dan hechos insólitos como, por ejemplo, un Premio Nacional de Cultura a un artista popular.

Con este telón de fondo hay que ubicar el primer montaje de Cuatro tablas, *Tu país está feliz*, espectáculo musical que Mario Delgado, su principal animador, monta en un escenario miraflorentino. El espectáculo es fresco o innovador, se apoya en la música, en canciones "testimoniales" y en pequeñas acciones; tiene una estructura fluida, flexible y, sobre todo, "mensaje" para su principal destinatario: el sector juvenil sensibilizado a este tipo de manifestaciones, que esperaba verse reflejado de algún modo en las propuestas artísticas. Con un grupo ya formado, Delgado presenta su segundo montaje: *Oye*, adaptación libre y "peruana" del espectáculo teatral-musical *Venezuela tuya*, con textos de Luis Brito. Teatralmente asume las enseñanzas del brasileño Boal y su Teatro Arena y del inglés Peter Brook, que coinciden en un teatro de integración actor-espectador con escenario circular, rodeado íntegramente de espectadores, cuya participación se suscita. El espectáculo, efectivo y efectista, planteaba una revisión y relectura de diversos pasajes de la historia peruana y logró éxito entre el público juvenil, sino incluso adulto. El grupo emprende entonces su primera gira

européa, vinculada al festival mundial de las juventudes. Un primer cisma por parte del teatro institucionalizado y adoctrinado al plantear la validez de esta forma teatral, que por reflejo estaba poniendo en cuestión las formas habituales de "ver" el teatro. Tal vez, este primer cisma, va a ser definitivo a todo el decurso y la opción de este grupo.

Los dos montajes posteriores (*El sol bajo las patas de los caballos* y *La noche larga*), son obras de madurez dentro de esta etapa. La primera, basada en un texto del poeta ecuatoriano Jorge Adoum, desarrolla un discurso teatral dinámico e innovador, tal vez muy tributario del *Marat* de Peter Weiss pero, a fin de cuentas, solvente y bien resuelto. Los recursos actorales se despliegan más que en el recitado de los textos, en las acciones grupales, en los desplazamientos gimnásticos, en las acciones corpóreas.

*La noche larga*, a nuestro entender el mejor producto de las propuestas de Cuatrotablas hasta la actualidad, es una expectante reflexión histórica y una indagación de los límites de la retórica y el discurso teatrales. Basada en una creación colectiva del grupo La Comuna (Portugal), nos introduce en una atmósfera tensa y dura, cargada de implicancias que rozan nuestro imaginario colectivo e individual. Las palabras son mutadas por onomatopeyas, exhalaciones, sonidos guturales: los referentes anecdóticos (historia, poder, opresión, liberación) son reducidos a su forma más abstracta y ritual, pero están presentes constantemente. Hay en esta obra un feliz encuentro entre la necesidad de reflexionar tanto sobre la identidad y la historia, como sobre la mística grotowskiana de la "santidad" del actor, de la pobreza del teatro. Con esta obra Cuatrotablas cierra su etapa de reflexión épico-histórica.

¿Por qué Cuatrotablas agotó el discurso de la historia? Pensamos que por varios motivos, entre ellos, fundamentalmente, porque plantearse una investigación a fondo sobre la historia los hubiera llevado a reformular, además de sus códigos teatrales —como sucedió con el grupo "La Candelaria" de Colombia, el teatro chicano de USA o el grupo Yuyachkani del Perú— su propio discurso ideológico y su práctica sociopolítica interna, alternativa que no llegó a plantearse directamente dentro del grupo.

Otra interpretación podría apoyarse en que, enfriados los ardores de mayo 68, las vanguardias teatrales, se cerraban hacia el descreimiento de las prácticas políticas inmediatas, alejándose cada vez más del discurso histórico en beneficio de la historia personal, existencial. Vueltos los ojos hacia sí mismos, se encaminan a la nueva frontera arte-vida, trabajo artístico-experiencia personal.

### *La serpiente que se muerde la cola*

Este período está señalado por una serie de vertientes que confluyen en esos momentos (1975) en el *avant garde* teatral europeo y norteamericano y que bajo la denominación "tercer teatro" o "teatro de grupos", aglutina un vasto repertorio de alternativas contraculturales. Basándose en los precedentes teóricos de Vilar, Grotowsky y Artaud, fundamentalmente, estos grupos, o mejor dicho "comunidades teatrales", ocupan la vanguardia teatral a partir de mediados de los 70, con una serie de enunciados tendientes a disolver e integrar las fronteras entre lo teatral, lo ritual, lo festivo, lo exótico, el sicodrama, el ejercicio acrobático, circense, el mitin, etc.

Sobre esta actitud y vocación de ruptura, queremos plantear algunas precisiones. Por ejemplo, el espectador, el receptor nominal de los objetos culturales, esperaba encontrar (y aún espera en muchos casos) al contacto con los objetos y bienes culturales, un goce gratuito, "interior", de la cultura recibida, una relación de autenticidad y trascendencia de la experiencia cultural vivida. Pero los objetos y bienes culturales, fuera de la buena intención de sus creadores, también son objetos y bienes de consumo inscritos dentro de la dinámica de la producción y del mercado y pueden ser susceptibles de acumulación, fetichización y, sobre todo, alienación. Es así como el receptor, al entrar en contacto con los objetos culturales, entra también en contacto con los mecanismos de fetichización y alienación artísticos, propios de todo sistema de las artes bajo el capitalismo.

Por otro lado, a partir del escepticismo de los existencialistas y de las más variadas propuestas contraculturales, vemos que hay una reformulación para aprehender la categoría de lo artístico: el concepto de la autenticidad del objeto

se desplaza hacia la relación sujeto-objeto. La cultura, el arte, ya no son dominio, campos o estadios, sino actitudes, operaciones, actos, propuestas que tienen que ver con la experiencia directa del grupo humano que la realiza. El tránsito del objeto a la relación sujeto-objeto es una respuesta ideológica frente al fetiche y consumo conspicuo de los bienes artísticos. Todas las vertientes de los no objetualismos, incluso algunas del teatro de grupos, se ubican en esta frontera.

*Encuentro*, es la obra definitiva dentro del proceso de transición de la historia general hacia la anécdota personal. Cuatrotablas despliega en ella un virtuosismo corpóreo y expresivo en cierta medida excesivo para contenidos que se empiezan a cerrar sobre sí mismos; la palabra y su contenido se doblegan frente a la acción en algunos momentos gratuita. Los elementos de apoyo se sobresignifican y toman una connotación ritual, paradigmática, para luego perder eficacia frente a otros nuevos elementos y códigos. Es decir que el poder simbólico y trascendente de cada situación significativa, se ve neutralizado por la presencia de la siguiente, y así sucesivamente. No obstante esta superposición de elementos, *Encuentro* fue un espectáculo tenso, brillante, inquietante.

La siguiente obra representa un eslabón más en el proceso de encerrarse en sí mismos como comunidad y "cultura" (dentro de la noción de cultura de grupos). Este espectáculo, *Equilibrios*, es justamente eso: los equilibrios en que se dan las historias individuales de cada uno de sus personajes. Las historias son contadas a partir de hitos fundamentales: infancia, adolescencia, sexo, identidad y relación con el grupo como alternativa de vida. Hay cierto proselitismo en esto, al sugerir la alternativa grupal, comunal, como única. La estructuración tiene una funcionalidad delegada a la complacencia del espectador de participar en el develamiento o *insigth* de las sesiones terapéuticas. Los elementos materiales usados (luces, candiles, niveles de espacio, tierra, agua) son significantes concretos, toman una fuerte carga connotativa en apoyo de los testimonios personales.

Sucede luego una particular versión de *La ópera de dos centavos* de Brecht: *Los cómicos*, según la versión de Cuatrotablas. Aquí la magistral obra de Brecht es utilizada para

crear situaciones, más que para reproducir su historia *strictu sensu*. Hay un marcado interés en recrear el clima de la obra original, más no su anécdota; y esto se consigue al ambientar "atmósferas", por lo demás circenses, marginales, pero sin nexo real con el discurso ético-ideológico de la pieza brechtiana. El autor teatral opera aquí como un modelo para armar (o desarmar), al cual el grupo asimila a su exclusiva cosmovisión del hecho y el discurso teatral. Hay aquí un trasfondo lúdico digno de tomarse en cuenta: el metamorfosarse un doble juego, actor teatral brechtiano por un lado y actor "santo" y contracultural por otro, inserto dentro del sistema de las artes. *Los cómicos* de Cuatrotablas quedará como una provocativa y refrescante prueba de baterías, como el ensayo de un montaje que incluye la anécdota de Brecht y el trasfondo ético que la enriquece. El termómetro formal y expresivo ya fue probado y tuvo éxito.

Esta dialéctica de la obra trunca, se despliega también en *Oh mensaje a los poetas*, donde se reúne una muestra ecléctica de los trabajos de los actores, la misma que permite apreciar el nivel de virtuosismo formal al que se ha llegado. Hay diversas búsquedas dignas de enunciar: el recapturar la convención teatral (sala a la italiana) dentro de un espacio experimental e informal, las "danzas" de inicio de algunos ejercicios, las diversas técnicas usadas de manera ecléctica, el apoyo sonoro, de iluminación, etc. Pero pensamos que donde está el mayor logro es en los trabajos de desarrollo anecdótico, secuencial, al que aplican el rico repertorio formal acumulado. *Anne Frank*, por ejemplo, puede ser exponencial en más de un sentido: un trabajo tenso y brillante, donde el gesto triunfa sobre la palabra, el grito sobre el desarrollo anecdótico, llevando los límites del discurso hasta la ausencia del texto pero no de la anécdota.

### *La utopía artaudiana*

Estos espectáculos nos remiten hacia otros modos de aprehensión de los discursos teatrales: antes que a la degustación verbal o visual nos llevan hacia las liturgias, los enunciados viscerales, la somatización de las ideas, según planteaba Artaud, la "dramatización", como recurso de autenticidad del ánimo, el afecto, la recaptura de la cultura del

gesto: "Pues junto a la cultura de las palabras está la cultura mediante los gestos. Existen otros lenguajes en el mundo además de nuestro lenguaje occidental que ha optado por el despojamiento, el desecamiento de las ideas y en el que las ideas no son presentadas en estado inerte sin derribar a su paso todo un sistema de analogías naturales como ocurre en las lenguas orientales" (*Cartas sobre el lenguaje*).

Si bien este es un objetivo sugerente, una propuesta y punta de choque de la mejor vanguardia teatral, entraña su limitación y constreñimiento, ya que para que sea posible un auténtico espectáculo-participación en la mejor mística artaudiana, sin división de roles y funciones, se hace necesario un segmento cultural y social de participantes determinado, un grupo humano en el que todos conculguen del mismo *pathos*, de las mismas creencias e ideales. De ahí que ese tipo de enunciado, si bien teóricamente se adscribe al postulado óptimo de la liturgia teatral (vrg. las festividades arcaicas dionisiacas, las festividades colectivas de oriente, del mundo andino, etc.), en la práctica esté circunscrita a un grupo de espectadores-participantes en cuya comunidad se cumplan efectivamente los ideales de la utopía artaudiana, con toda la riqueza y transcendencia que esta utopía conlleva.

#### *Hacia el grado cero del teatro*

En *La Agonía y la fiesta*, reciente montaje de Cuatrotablas, el protagonista es el acontecimiento mismo, la angustia, la euforia, la fiesta, el desarraigo existencial, social, sin mediación de un discurso lógico secuencial que lo sustente o referentes lingüísticos que lo ubiquen dentro de un discurso teatral que, a su vez, lo explique. Aquí el discurso teatral existe a partir de un encadenamiento de unidades significantes trucas que connotan significados teatrales precisos. En este sentido el lenguaje (o mejor dicho el metalenguaje) al que apela Cuatrotablas está signado por la pérdida de equivalencia de los códigos y por el corte de las relaciones entre los significantes y significados teatrales habituales (de ahí su aproximación al estado cero, al estado de neutralidad sémica). Los significantes liberados a su suerte se plantean a la manera de mensaje sin código preciso, sin un referente que les dé un sentido establecido, (se trata in-

dudablemente de una paradoja: se emiten mensajes sin códigos). Esto, a nuestro entender, lleva a ubicarlo dentro de una tendencia general de las vanguardias artísticas: la deconstrucción de sus lenguajes y discursos. La subversión dentro del espacio teatral trasciende esta vez la ruptura del escenario y la platea, para ubicarse en un nivel más profundo: el disloque de los significados teatrales y, finalmente, la neutralidad y ausencia del propio discurso teatral; es decir el grado cero del teatro.

"Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad" dice Barthes en *El grado cero de la escritura*.

En el grado cero del teatro, no se va hacia el no-teatro, hacia el silencio del texto teatral. Opera sí la ausencia del símbolo teatral, de la palabra y la gestualidad institucionalizadas como sacralización de la forma y el discurso. La ausencia y el disloque de algunos de sus elementos lo encaminarán paulatinamente hacia su estado cero, hacia su desintegración progresiva y, finalmente, hacia el silencio absoluto como género y paradigma.

#### *Los enunciados vallejanos de Cuatrotablas*

*La agonía y la fiesta* explora las aproximaciones hacia el grado cero a partir de la deconstrucción del lenguaje y el constante desfase entre significantes y significados teatrales. Frente al enunciado retórico del discurso teatral, propone el enunciado gestual, visceral, la sacralización de la cotidianidad, el enunciado de la transparencia de los estados de ánimo, de la afectividad liberada en sí y para sí. Pero a su vez estos "enunciados viscerales" cobran un sentido de universalidad al interpolarlos con la anécdota vallejana de la agonía, del exilio y del autoexilio que se sugieren reiteradamente. A la manera de *La noche larga*, los referentes anecdóticos, están simbolizados en su forma más abstracta y ritual, generando una atmósfera densa, cargada de implicancias de miedo, angustia, dolor. No hay un Vallejo personificado contando su anécdota, pero sí hay un magistral discurso vallejano sobre el dolor, la angustia, la euforia y la soledad. Ma-

yormente no hay alusiones precisas a los textos y vida de Vallejo, pero sí hay una recreación del sentido agonal de Vallejo. La aproximación a Vallejo es acertada por ser visceral, marginal y "humanísima" al mismo tiempo. La aprehensión, en primera instancia, es visceral antes que hedonista; existencial antes que racional.

### *Los significantes sin significados*

Uno de los aportes más sugerentes es la presencia de significantes teatrales (las acciones o elementos) que deberían corresponder a códigos y significados, pero que en este caso revierten en significados y mensajes. Vrg: acciones como prender velas, ordenar flores, mover sillas, etc. pueden ser unidades significantes (teatremas), y su correlato lógico secuencial sería, por ejemplo, /prender velas para una acción x, o situación dramática y/, /ordenar flores para/ barrer hacia/, /mover sillas para/, y así sucesivamente. En *La agonía* y *la fiesta* estas unidades significantes no conducen directamente hacia un significado predeterminado por un código, sino que tales unidades se cierran sobre sí mismas, se constituyen en sus propios significados, en mensajes sin código previo.

De ahí su aproximación al grado cero: no por el silencio, como en el caso de la escritura, sino por la ruptura de los enlaces de significación. No obstante, estas unidades de significancia abren un nuevo tipo de lectura al discurso teatral, a partir de la deconstrucción del lenguaje y la unidad significante-significado.

### *La sensualización del espacio teatral*

Otro aspecto digno de señalarse es el consciente esfuerzo por resensualizar un espacio aséptico y desensualizado como por lo general es el espacio teatral. A través de los significantes sensoriales y sensuales hay una toma de conciencia de que el hecho teatral tiene una lectura no únicamente visual, ni lógico-racional, sino también sensual a través de lo olfativo, lo kinésico, lo gustativo, etc., que hacen que la carga de significantes sensuales sea más rica y mejor aprehendida, que haya una conciencia del olfato, del sentido del gusto, del tacto respecto al propio acontecimiento

teatral, y de alguna manera a la transparentación del discurso total. He ahí una propuesta altamente experimental: frente a la asepsia del espacio teatral, donde los discursos son neutros y deodorizados, nos enfrentamos a una consciente sensualización del espacio y el discurso teatrales. En más de un sentido *La agonía*. . . no sólo se ve, también se huele, se muerde, se oye y se toca, y la lacerante carga de sus significantes entra a través de nuestros sentidos, de nuestras vísceras, para después instaurarse dentro de los códigos e ideogramas, es decir dentro de nuestra experiencia vivida.

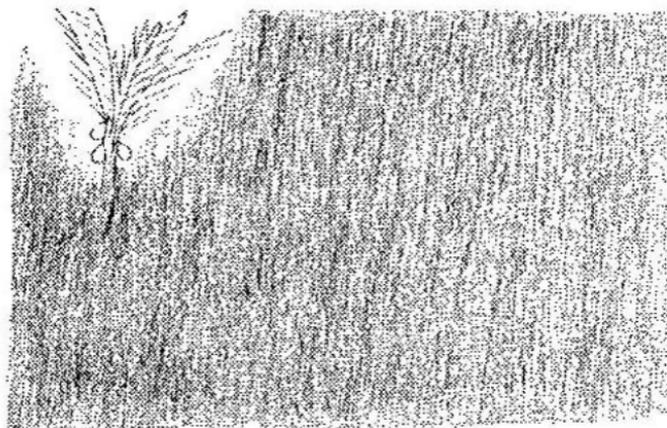
#### *Del espacio teatral al espacio ritual*

La anécdota se desarrolla a partir de la llegada de varios personajes que vienen del funeral del amigo (que a su vez puede ser el paisano, el hermano, el amante) a la habitación que ocupara. Hay un intento de evocación del personaje muerto, de interrelación de las partes del personaje muerto a través de su vínculo con los personajes vivos, pero estas partes eclosionan, pueden encontrarse fugazmente, friccionar y luego desaparecer. Es ese de los varios Vallejos que afloran de los encuentros, desencuentros, y que no conducen sino hacia la angustia, hacia la fragmentación y la marginalidad física y existencial. Los personajes vienen a cumplir el rito de la evocación, de la laceración del personaje muerto y acaban cumpliendo el rito de la propia exorcisión, de la develación de sus propias agonías. La cama, escenario de muerte reciente, se va convirtiendo en escenario de vida, de Eros descontrolado por la angustia para volver otra vez, por reflejo, a ser espacio de la muerte. La euforia de la fiesta sólo conduce a ratificar la presencia de la muerte. Hay un constante y mórbido juego vida/muerte, sentido de la agonía/sentido de la develación, día/noche. Los personajes se trastocan, se desquician, se exorcisan mutuamente dentro de este juego de espejos y dicotomías que remiten al personaje muerto y a ellos mismos, hasta que empieza a aparecer el día y a resolverse la contradicción vida/muerte. El espacio de la muerte (la habitación) fue también espacio de la develación, de la propia autoexorcisión. Los personajes ordenan el cuarto y empiezan a salir. El verdadero funeral y la verdadera muerte ocurrieron en la habitación y no en la clí-

nica ni en el cementerio. La luz del día vence a la muerte, el espacio de la develación queda vacío, pero cargado de significantes. Ya nada en él será como antes.

*Entre lo sagrado y lo profano*

La aproximación al grado cero y la deconstrucción del discurso teatral aportan nuevas hipótesis frente al *status quo* de la institución teatral y frente al consumismo de los bienes y objetos culturales. Los significantes cerrados en sí mismos suscitan necesariamente una respuesta ideológica por parte del espectador-receptor. La cercanía al vacío de los significados acartonados, a los códigos culturales desgastados, subraya la importancia de esta hipótesis frente a la variedad de la mayoría de los discursos artísticos convencionales. En un espacio, en un sistema de las artes, narcotizado por el consumismo cultural, por el dominio de la palabra y la eufonía vanas, la recaptura del gesto y el sentido no puede dejar de remitirnos a la posibilidad de retomar el sentido original de los discursos artísticos, el espíritu de las primeras festividades, la comunión de lo sagrado y lo profano, el primer acto, el primer canto.



*Das da multa*

UNMSM

## EN LA MASMEDULA / LOAYZA, MONTALBETTI, CORNEJO POLAR

### COLONIDA EN EL PLEITO GENERACIONAL

Valdelo-  
mar y  
More

Entre los dos principales grupos de la generación del Novecientos —el grupo de Riva Agüero y el grupo de Valdelomar— existen discrepancias, tensiones y antipatías que se advierten claramente en la relectura de *Colónida*.<sup>\*</sup> Me refiero sobre todo al artículo de Federico More contra Ventura García Calderón. En el primer número de la revista se recogen unas páginas del ensayo de García Calderón sobre la literatura peruana aparecido en 1914 en la *Revue Hispanique*; al final del texto se indica que su publicación continuará en el número siguiente. Lo curioso es que en el mismo primer número se reproduce una carta a Valdelomar de More en la que éste anuncia que no podrá terminar a tiempo el comentario al libro de García Calderón que tenía prometido a la revista. "No se te oculta que en dos días no se escribe un alegato biemprobador de la imbecilidad de un grafómano" dice More, antes de añadir que hará lo posible por demostrar que al señor García Calderón se le pasea el alma y acabar señalando que consta así por escrito "lo que ya, conversando, te dijera en Mercaderes" (palabras que evocan inmediatamente a los dos jóvenes hablando en el jirón de la Unión, con los ojos puestos en las

<sup>\*</sup> *Colónida*. Edición facsimilar con prólogo de Luis Alberto Sánchez y una carta de Alfredo González Prada acerca de Abraham Valdelomar y el movimiento *Colónida*. Ediciones Copé, Lima 1981.

mujeres elegantes que pasan: estampa de otro tiempo, de otra ciudad). El procedimiento implica una extraña falta de lógica y de cortesía literaria. ¿Cómo publicaba Valdelomar —posiblemente sin consultar al autor, pues García Calderón vivía en Europa— un texto del que tenía tan mala opinión? Y si no estaba de acuerdo con More, ¿cómo permitía que en su revista se atacase groseramente a un escritor al que había dado acogida? Luis Alberto Sánchez, en su biografía de Valdelomar, ofrece una posible respuesta, que es también una de las claves de *Colónida*, de su falta de unidad y de su vida brevísima: la diferencia de temperamento entre Valdelomar y Federico More. Valdelomar podía ser burlón y no dejaba pasar la ocasión de hacer reír con sus ironías a costa de los demás, pero no era agresivo, no le gustaba la polémica y cuando alguien lanzaba ataques contra él se sentía desconcertado o herido. More, en cambio, parece pugnaz, violento, de una gran incontinencia verbal. Hay que agregar que Valdelomar era amigo de Riva Agüero pero que unos años antes, a su paso por París, se había sentido desairado por los García Calderón, como lo cuenta en una carta a Bustamante y Ballivián que figura en su epistolario; en este mismo libro de García Calderón que ahora debía reseñarse, Valdelomar era calificado de “incipiente”. No sabemos de quién fue la idea de escribir el artículo de *Colónida* pero es evidente que Valdelomar dio carta blanca a More para que ajustase las cuentas a García Calderón.

*la crítica  
y el palo*

“La hora undécima del Sr. Ventura García Calderón” (publicado en el segundo y tercer números de *Colónida*) es justamente eso, no una crítica literaria sino un ajuste de cuentas. En nuestro medio suele desconocerse la crítica que, por lo general, no se entiende como un esfuerzo por comprender sino todo lo contrario, como un ejercicio de censura cuando no de vituperación. Las páginas de More son un ejemplo de la crítica en su versión criolla, el *palo*. El primer libro de García Calderón, afirma More, aunque no siempre llega al plagio, se queda en la imitación; el segundo repite lo que habían escrito otros autores en otros libros; en el tercero —los cuentos de *Dolorosa y desnuda realidad*— no se encuentra sino parisianismo bara-

to. El ensayo que comenta no sale mejor parado: More lo considera demasiado breve, falto de información, de juicio, de criterio selectivo; excesivamente minucioso tratándose de la Colonia y excesivamente somero en cuanto a las demás épocas. Los errores o lagunas, ciertos o pretendidos, le servirán de pretexto para exponer sus propias ideas y elogiar a sus autores preferidos. Dejando por ahora de lado esas ideas así como los insultos y otras exageraciones dirigidos contra García Calderón, nos interesa que lo vea como representante de un grupo:

Porque el señor García Calderón representa en París los intereses —intereses digo— de determinado grupo literario que hay en Lima —su palabra carece de imparcialidad. [...] El champaña del Club Nacional y la Justicia literaria, el tango en el Casino de Chorrillos y la independencia moral para decir verdades, son cosas y hechos perfectamente incompatibles.

Las frases de More recuerdan las que aparecen en el mismo número de *Colónida*, en la segunda parte del artículo "Literatos jóvenes de Arequipa" de Augusto Aguirre Morales:

Quince o veinte muchachos enfermos del más peligroso arribismo hacen ambiente intelectual en Lima, quince o veinte muchachos ignorantes de todo lo que no sea teatralería i verborrea, insustancial i cuya erudición no pasa de los más vulgarizados literatos franceses y españoles; ellos hacen el periódico, el teatro, la crítica y fallan, con el sublime convencimiento de la ignorancia, sobre los valores intelectuales de la República, que desconocen en lo absoluto [...]

En el artículo de More hay una clara alusión al grupo de Riva Agüero y los García Calderón; Aguirre Morales piensa más bien en el ambiente periodístico, en el que sin embargo actúan varios colaboradores de la revista.

*las coces  
múltiples*

Lo cierto es que en *Colónida* se libran no una sino varias polémicas, que a veces se confunden: entre dos grupos literarios de una misma generación; entre provincianos y limeños; entre quienes disponen del poder —social, político, económico— y tienen acceso a los medios

de información y quienes se sienten excluidos y postergados; entre el conformismo y el anticonformismo, o entre la seriedad y la improvisación, según el punto de vista que se adopte. El aspecto propiamente literario de la polémica se trata al final del artículo de More:

Y vamos a la jeneración presente.

No es Francisco García Calderón el primer escritor, no es Riva Agüero el que le sigue. Aquél es un vulgarizador u docente de ideas circulantes; éste es un buscador hábil de gran biblioteca. Ninguno de los dos tiene originalidad, inquietud, don de sujerencia. Ninguno de los dos es dueño de la virtud suprema de un estilo milagroso. Ninguno de los dos es capaz de acumular ideas y sensaciones en un cerebro fuerte. Ninguno de los dos conduce á la admiración. Se les aprecia.

José Gálvez, Luis Fernán Cisneros, Leonidas Yerovi. Así no se enfila a las jentes. Yerovi es jenial. Cisneros encumbrado, y Gálvez una medianía con marca de fábrica. Con la marca de fábrica de un periódico necesitado de servidumbre. Plajió a Villaespesa, a Jiménez, a Darío; escribió epitalamios cortesanos; explotó al pueblo en horas de patriotismo convencional. El mismo García Calderón dice que es un romántico que da vueltas a su noria. Yo no quiero decir cuál es el sér que da vueltas a la noria. ¿Por qué querer galvanizar a ese cadáver que un momento pareció iluminado bajo el mentido reflejo de una flor natural de símilor? ¿Porqué involucrarle con Cisneros y Yerovi? García Calderón le lapida y le encumbra. García Calderón no tiene fibra para decir lo que, sin querer, insinúa. ¿Ya vé el señor García Calderón que el champaña del Club Nacional y la justicia literaria son incompatibles? García Calderón no ha leído bien a Ureta, ese gran lírico de verdad, tan sincero como afectado es el señor Gálvez, tan original como el señor Gálvez, es imitador.

La exageración pierde a More. Los *palos* pueden ser desagradales para quien los recibe y regocijantes para los espectadores pero, a fin de cuentas, la presunta víctima

queda intacta. More comete además un error fundamental y es el olvido de lo propiamente literario, de la escritura misma. Como sucederá casi siempre tratándose de Riva Agüero y sus amigos, el juicio es ideológico, con total omisión de uno de los aspectos más considerables de estos escritores, el valor estilístico. Con Riva Agüero y los García Calderón empieza la prosa moderna en el Perú. Por lo demás, es evidente que Francisco García Calderón y Riva Agüero eran mucho más de lo que concedía la ironía desdeñosa de More, quien pudo limitarse a decir que, siendo el uno sociólogo y el otro historiador, ambos se hallaban un poco al margen de la literatura. Los escritores de *Colónida* eran (o creían o querían ser) hombres de letras y no se interesaban mucho en ellos. En su carta a Luis Alberto Sánchez observa Alfredo González Prada que el ejemplo de Riva Agüero no fue seguido por él y sus amigos pero sí por otros escritores más jóvenes —Jorge Guillermo Leguía, Raúl Porras Barrenechea, Jorge Basadre— que se dedicarían al ensayo, la crítica y la historia. También hubiera podido añadir More, sin demasiada injusticia, que los jóvenes de su tiempo, por diversas razones, se sentían lejos de Francisco García Calderón y Riva Agüero: uno de ellos vivía en Francia y había escrito dos de sus principales libros en francés; el otro, al ejercer la crítica literaria, había mostrado gustos muy reaccionarios. José Gálvez y Ventura García Calderón eran poetas y literatos pero tampoco en su caso atina More a organizar la crítica. Estoy dispuesto a concederle que Gálvez tenía, entre sus amigos, un prestigio excesivo. Riva Agüero lo había llamado el mejor poeta de su generación, sin duda porque la obra de Gálvez era el máximo de modernidad que se sentía capaz de soportar. Pero a More no le basta que Gálvez no sea un buen poeta: lo quiere plagiario, afectado, explotador del pueblo.

*los grupos  
del 900*

*Colónida* no fue, como se ha dicho, una rebelión contra todo lo establecido. En sus cuatro carátulas, que hay que entender como testimonios de simpatía, si no como homenajes, aparecieron Chocano, Eguren, Percy Gibson y Javier Prado. Sólo Eguren puede considerarse como una figura renovadora. Por lo demás, en la

revista hay muchos elogios de González Prada, uno —firmado por Valdelomar— de Ricardo Palma, poemas de Chocano. Colaboraron en ella varios escritores principiantes pero también otros ya reconocidos, como Carrillo o Bustamante y Ballivián.

En cambio es clara la voluntad de librar batalla contra lo que se ha llamado el grupo futurista o arielista que (con excepción de las páginas de Ventura García Calderón) no colaboró en la revista. Riva Agüero, ya lo hemos dicho, era amigo de Valdelomar y no se le atacó directamente. Sin embargo, en una entrevista a Valdelomar sobre *Colónida*, publicada en *La Prensa* en enero de 1916 (y recogida en esta edición), Alfredo González Prada se refirió al estilo "rancio, adquinado y pedestre" de Riva Agüero. El propio González Prada explica en su carta a Luis Alberto Sánchez: "Para nosotros, Riva Agüero representaba el prototipo del 'niñogoyismo' con todas sus mentecatas adyacencias". Ese mismo año Riva Agüero leería en San Marcos su "Elogio de Garcilaso" y José Carlos Mariátegui lo criticó duramente oponiéndole sobre todo, es curioso, reparos léxicos y gramaticales. Riva Agüero, ya se sabe, era uno de esos nombres que inspiran grandes simpatías o antipatías, sin término medio, y hasta ahora es raro que se hable de él sin apasionamiento. En este caso había algo más que la relación personal. Riva Agüero representaba en 1916 lo que sería después en la política: un reducto de la reacción. El *carácter de la literatura del Perú independiente* (1905) había sido, entre otras cosas, un manifiesto anti-modernista. Más tarde, convertido en uno de los críticos oficiales de la literatura peruana, Riva Agüero atacó, a mi juicio con argumentos muy discutibles, a Manuel González Prada a propósito de *Exóticas* y dedicó a Bustamante y Ballivián unos cuantos elogios a cambio de varias observaciones desdeñosas ("Afectación de imitador y principiante... poses con frecuencia contraproducentes y algo anticuadas") y, en suma, lo trató con condescendencia, aunque era un par de años menor que él.

Todo esto sirve para destacar que la ruptura de hostilidades entre los grupos de la generación del Novecientos (por la cual entiendo a todos los escritores nacidos en unos mismos años, digamos entre 1876 y 1890) no se inició en *Colónida* sino que venía de tiempo antes. Riva Agüero y sus

amigos habían aparecido en la primera década del siglo y se impusieron rápidamente en el Perú y, en cierta medida, en Europa, donde los García Calderón prosiguieron su actividad literaria. Formaban frente a los demás un grupo compacto y quizá excluyente, unido por la amistad, aunque existieran entre ellos serias discrepancias. En literatura, Ventura García Calderón tenía gustos mucho más amplios y modernos que Riva Agüero y aun que Gálvez; Gálvez y Riva Agüero fueron, desde un comienzo, hispanizantes; los García Calderón, afrancesados.

*de la calidad y la importancia*

Por su parte, los escritores reunidos en torno a *Colónida* no constituían un grupo homogéneo sino todo lo contrario. Luis Alberto Sánchez habla de dos grupos distintos que rodeaban a Valdelomar, uno en *La Prensa* y el otro en el Palais Concert. Alfredo González Prada separa a los colónidas de los colonidistas y menciona un grupo esotérico que implica otro exotérico. More, al final de su artículo, cita a los escritores que él estima y que Ventura García Calderón ha olvidado: la lista, integrada sobre todo por provincianos, es muy extensa y dispar; los elogios, hiperbólicos. *Colónida* refleja esta falta de unidad y, lo que es más grave, esta falta de exigencia. More, por ejemplo, llama a Renato Morales de Rivera y a Percy Gibson "grandes poetas, honra de la raza". Gibson, uno de los escritores más apoyados por la revista, apareció en la carátula del tercer número. No era de los más jóvenes: había nacido en 1885, como Riva Agüero y Ventura García Calderón; los lectores podían pensar que *Colónida* lo presentaba como un poeta injustamente postergado por sus coetáneos. En el tercer y cuarto números se publicó un largo poema suyo, "Evangélio Democrático", que quedó inconcluso por muerte de la revista. Cito unos cuantos versos: "La cultural, moderna maquinaria/ de donde sale a luz la hoja diaria/ y en que se imprime el tomo con el numen/ del poeta, el dialéctico volumen/ del sabio, con sus juicios y su lógica,/ y del historiador la cronológica/ obra de vocación y de resumen". ¿Este es el gran poeta que se proponía a la admiración de los jóvenes? Llegados a este punto no hay más remedio que de-

cirlo: *Colónida* no es una buena revista, no está bien escrita. Manuel González Prada, Eguren, Chocano, el propio Ventura García Calderón, figuran en ella como invitados, con páginas que no siempre son inéditas. Lo escrito por los jóvenes colaboradores de la revista no es, por lo general, de mucho valor. Algunos de ellos eran o llegarían a ser buenos escritores, pero lo mejor de su obra está en otra parte. Sería inútil multiplicar las críticas y las citas, aunque no resisto a la tentación de copiar esta flor de erotismo arequipeño, de César A. Rodríguez: "Somos tres. Es Domingo. / Ya hemos pasado Tingo;/ Lili: ¿quieres darme eso?".

Y sin embargo... Dicho esto, hay que señalar la importancia de *Colónida* en nuestra historia literaria. El grupo futurista, con todas sus virtudes, representaba, en literatura, un camino cerrado. Ya nos hemos referido a los gustos reaccionarios de Riva Agüero; también los poemas de Gálvez y los cuentos de García Calderón revelan el rápido agotamiento del modernismo peruano. En 1916 hacía falta otra cosa. *Colónida* es sobre todo el deseo de cambio, la búsqueda de una nueva sensibilidad. Los jóvenes saben lo que no quieren pero no aciertan a concretar su inquietud. Nadie la expresa mejor que un poeta de la generación anterior —mayor que José Santos Chocano— que escribe su obra en medio de la indiferencia casi general. El mejor recuerdo de *Colónida* será su homenaje a José María Eguren. Riva Agüero (es normal) y Ventura García Calderón (más difícil de explicar) no se habían ocupado nunca de su poesía; cuando, muchos años después, Riva Agüero pronunció el elogio fúnebre del poeta, fue para mostrar su total incompreensión. *Colónida* publicó varios poemas de Eguren, le dedicó una carátula, recogió un elogioso ensayo crítico de Enrique A. Carrillo. Pasemos sobre el hecho de que, para estudiar a Eguren, los jóvenes recurriesen a un escritor mucho mayor que ellos (Carrillo, sensibilidad muy alerta, uno de los mejores autores del Novecientos, había nacido en 1876); Valdelomar añadió a manera de epígrafe un saludo al poeta en que se declaraba "el más intenso de sus admiradores" y, en su último número, la revista anunciaba todavía "un ensayo serio a propósito de Eguren". Sin duda el homenaje alentó a Eguren y ganó para él nuevos lectores, pero quien salió ganando fue sobre todo *Colónida*: sus colaboradores no escri-

bieron grandes poemas pero fueron capaces de reconocer la poesía.

*el anuncio de una ruptura* En fin, el conflicto generacional del Novecientos rebasa los límites de la literatura. A comienzos de siglo, cuando aparecen Riva Agüero y los García Calderón, la cultura peruana había llegado a su punto más europeo. Es posible que el grupo de Valdelomar sea ya un primer reflujo. No se trata de una oposición demasiado simple entre unos escritores vueltos hacia el extranjero y otros nacionalistas. Riva Agüero fue siempre muy nacionalista y la tendencia europeizante —lo afirma Alfredo González Prada en su carta a Luis Alberto Sánchez— la característica más notable de los jóvenes de 1916. No es fácil definir en unas pocas líneas la diferencia sin incurrir en exageraciones ni injusticias. Propongo una imagen: para Riva Agüero y los García Calderón el centro del mundo estaba en Europa. El Perú era un país fundamentalmente occidental o por lo menos debería serlo, occidentalizarse cada vez más, ya sea modernizándose un poco a la francesa o afirmando la tradición española. Riva Agüero pensaba que la literatura peruana es una literatura provinciana, parte de la literatura en castellano cuyo centro está en España. Ventura García Calderón, en sus cuentos, presenta la realidad peruana como exótica, la ve desde fuera. Estos supuestos eran completamente distintos en *Colónida*. El orgullo patriotero de More por la literatura peruana es ingenuo, criticable por muchas razones, pero por esos años resultaba más fecundo, más eficaz que el escepticismo de Riva Agüero para quien la originalidad estaba fuera del alcance de los hispanoamericanos. Valdelomar, en unos pocos cuentos y poemas (que no se publicaron en la revista) consiguió un éxito artístico que no alcanzaría nunca Ventura García Calderón: el punto de partida era diferente, la experiencia más íntima. "Cuando el señor García Calderón vaya hasta el más helado y agreste rincón andino y escuche de labios del aborigen una y mil leyendas", dice More en su artículo, "verá que hay diferencia entre la literatura peruana, honda, triste y sobria, y la literatura colonial hecha por frailes, tahúres y andrójimos". Dicho así esto es una sandez y Ventura García Calderón de-

bió reírse al leer estas frases. Pero entre los excesos de More se abre paso, confusamente, una intuición: una cultura no es, en última instancia, superior a otra; en el Perú subsiste, a pesar de todo, la cultura andina; alguien, alguna vez, nos pondrá en contacto con ella, nos descubrirá una riqueza que debiera ser nuestra. No sería Ventura García Calderón, ni tampoco Riva Agüero, que viajó por la sierra y vio muchas cosas pero no la vida de los indios; no serían tampoco, me apresuro a decirlo, Federico More, ni Abraham Valdelomar, cuyas leyendas incaicas no son más auténticas que los cuadros pintorescos de Ventura García Calderón. Ambos, More y Valdelomar pertenecían a la misma generación de Riva Agüero y los García Calderón; su insatisfacción anunciaba una ruptura que consumirían hombres más jóvenes: José Carlos Mariátegui, que publicó en *Colónida* unos sonetos juveniles, y César Vallejo son ya de otra generación. El acercamiento al indio con que soñara More se produciría aún más tarde, con Arguedas en la literatura y fuera de ella con el trabajo de las ciencias sociales. Esa es ya la cultura peruana que está haciéndose en nuestro tiempo. No hay que olvidar que, con todos sus defectos, *Colónida* ocupa un lugar en la tenue tradición de nuestra modernidad.

[Luis Loayza]

#### EMERSON, BLAKE & BORGES

*cifrando lo indescifrable* Los ataques frontales a la obra de "el Ungido" (como ciertos acólitos locales se empiezan en *nombrarlo sin nombrarlo*, haciendo de *El* una suerte de tao portátil del rito poético) parecen haberse convertido en un ejercicio de mala fe, o en un tiro al blanco al que nunca se sabe si se acierta de tan perforado que está el *bull*. Y sin embargo, no puedo iniciar esta nota sin confesar de saque que no me agradan los poemas de J.L. Borges, y que la publicación de *La cifra* (Alianza Editorial, Madrid 1981; 107 pp.) no ha variado mi juicio sobre esta vertiente de su obra. Todo esto podría (y tal vez debería) terminar aquí, seguido de un par de observaciones sobre lo que Borges parece creer es un poema: (a) un texto gráficamente distribui-

do en "versos", y (b) una estructura que trata de esconder el ripio, la rima fallida, y el pesado ritmo del endecasílabo (y adláteres) en base a una tormentosa repetición paralelística. En efecto, de sus poemas podría decirse lo mismo que Hume (en cita dilecta de Borges) predicó del universo: *el bosquejo rudimentario de algún dios infantil, que lo abandonó a medio hacer, avergonzado de su ejecución deficiente*. Sí, todo esto debería terminar aquí; y sin embargo, los poemas de *La cifra* (no su poesía) imponen de alguna forma un ejercicio de reflexión cuyo tema central son los riesgos, los límites, y las posibilidades de la poesía *intelectual* (Borges en el prólogo advierte: "Mi suerte es lo que suele llamarse poesía intelectual").

Así, para Borges, el término *poesía intelectual* linda en el oxímoron. Explica: "el intelecto (la vigilia) piensa por medio de abstracciones; la poesía (el sueño), por medio de imágenes, de mitos o fábulas. La poesía intelectual debe entretener gratamente esos dos procesos". Para luego señalar a Emerson como el maestro del género, recordando tal vez esos magníficos versos que Borges sabe de memoria: *When me they fly I am the wings* (de *Brahma*). Pero colocarse al amparo de Emerson no lo salva esta vez. El fracaso de *La cifra* se debe acaso a razones más o menos elementales. Cuando la imaginación (pródiga en el caso de nuestro autor) no se nutre de nuevos materiales ni de intuiciones frescas, termina por dar círculos cada vez más estrechos que no producen vértigo sino lugar común (ese torpe sheriff del aburrimiento). En efecto, nada hay en *La cifra* que no sepamos ya, ninguna forma, ninguna intuición nueva. Al contrario, reconocemos en los poemas los mismos desiertos, la misma rosa, la misma geometría, el mismo Islam (etc.) que encontramos en sus narraciones, pero, esta vez, bajo la forma de una caricatura apurada e insubstancial. Borges aspira (pero quién no) a crear un desierto con sólo pronunciar la palabra. El tema es excelente y Borges se ha encargado de explorarlo con maestría en más de una prosa. Pero en estas lides, el poema posee una implacabilidad que la prosa desconoce. En un poema no basta *aspirar* a crear un desierto con sólo pronunciar la palabra: *hay* que crearlo. En una prosa uno puede decir que se va a suicidar; en un poema uno se suicida o nada.

*más de lo mismo, pero al margen* Borges rehúye acceder (en una decisión que atribuyo a su talento) a la *trampa de Russell* para lograr este efecto creador. Me refiero a los versos autorreferenciales. Si para Borges el laberinto perfecto es una línea recta (*Los dos reyes (?)*), y el poema perfecto consta de una sola línea (*El espejo y la máscara*) pudimos esperar (acaso subestimándolo) sendos poemas cuyos únicos versos fueran respectivamente:

el laberinto perfecto es una línea recta  
el poema perfecto consta de una sola línea

Borges rechaza este mecanismo, lanzándole un guiño irónico a Russell, escondiendo entre otros el siguiente verso: *re-pito un repetido endecasílabo* (que claro, es un endecasílabo...).

Ahora bien, creo que los defectos que encuentro en los poemas de Borges no son defectos *necesarios* de la poesía intelectual. Por el contrario, creo que oponer al vitalismo, a la poesía-de-imágenes, al esencialismo, y a los demás vicios del lirismo, las armas de cierto cartesianismo poético constituye una práctica higiénica indispensable y una vía que personalmente me resulta entusiasmante. Pero entonces ¿qué es esta poesía intelectual? Como ya señalamos, para Borges es "entretejer gratamente" los procesos del sueño y de la vigilia. Sospecho que esto es sólo parte del programa mínimo de la poesía intelectual. Lo que la caracteriza (si elegimos el par sueño/vigilia) no es tanto el planteamiento de una grata conjunción de ambos términos, cuanto la *forma* en que son puestos en relación. La poesía intelectual es, sobre todo, un método de construcción de un poema, una forma de argumentar que se parece más (guardando distancias necesarias) al silogismo aristotélico que al satori zen. No piensa en imágenes (de las cuales se vale de manera subordinada) cuanto en discursos: plantea hipótesis, las prueba, las refuta, razona. Su enemigo dilecto es el *haiku*, sus aliados son Olson y Spicer, su ambición es apelar al corazón de la mente y no a la mente del corazón. Y por ende, casi siempre ha sido tomada por "fría". Pero tampoco es éste un defecto necesario o congénito. La "temperatura" del poema depende más del termostato personal que

del método. Los orígenes del "frío" pueden rastrearse sin embargo en la (para muchos heterodoxa) alquimia que altera la *ratio* entre razón y sentimiento. Si para el haiku la relación es de 1 a 3 respectivamente, para la poesía intelectual la relación se invierte, o al menos parece hacerlo, al tratar de derrumbar el monopolio de la emoción en el terreno poético. En corto: el material con el que trabaja la "poesía" intelectual es el poema y no la poesía.

No quiero sugerir con esto que Borges suscribiría las anteriores afirmaciones. Probablemente no lo haga, porque él parece estar pensando más bien en una poesía *abstracta*, cuando habla de poesía intelectual. Abstracta, es decir, edificada sobre palabras que aluden a *términos* abstractos. Y aquí cierro: si esa dudosa división de aguas entre fondo|forma todavía tiene algún significado entre nosotros, la poesía intelectual debe concebirse como un trabajo y un método formales. La poesía intelectual no lo es porque su tema lo sea, sino porque el camino que elige para explorarlo lo es. Sí pues, lo que necesitamos no es más poesía sino mejores poemas. (Mario Montalbetti).

### RESPUESTA A LOPEZ SORIA

En *Hueso húmero* 12/13 mi amigo José Ignacio López Soria comenta lo que expuse en una mesa redonda sobre la cultura nacional. Escribo esta breve aclaración porque creo que me ha interpretado —y hasta leído— mal.

López Soria señala que mi "tesis" (en otra parte habla de "mera descripción") se resume en los siguientes puntos: "1) negar la idea de unidad nacional; 2) afirmar la idea de pluralidad; y 3) negar el valor nacional de algunas de las objetivaciones de esa pluralidad". Anoto al respecto sólo lo esencial: el punto tres no tiene el carácter conclusivo que le asigna López Soria, pues corresponde a una de las varias aclaraciones con que intento matizar el punto dos, de suerte que la conclusión a la que llego es otra, completamente distinta, y tiene que ver con la afirmación de la cultura peruana como totalidad histórica. López Soria no toma en cuenta esta categoría porque le parece, entre otras cosas, un simple "salto en fe"; por consiguiente, puede dedicarse

a cuestionar, con amplia libertad, una propuesta que jamás he hecho.

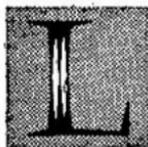
Obviamente no cabe repetir aquí las razones que me llevan a juzgar insatisfactorio el concepto de pluralidad y a intentar superarlo mediante la inmersión de las muchas culturas que se producen en el Perú dentro de los conflictos y contradicciones de un solo curso histórico, el de la sociedad peruana, que es la instancia que permite afirmar la idea de totalidad; y puesto que no puedo repetir mis razones, no queda más que confiar en que el lector interesado encuentre el folleto en el que se transcribe mi intervención en esa mesa redonda. Mientras tanto quisiera que se pusieran entre paréntesis algunos juicios de López Soria: ni soy tan ignorante como para emplear una "dialéctica diádica", ni tan romántico como para resucitar la idea del "buen salvaje", ni tan demagógico como para "hacer concesiones a la galería", ni tan ingenuo como para creer en la incontaminación de la cultura popular (y lo digo expresamente: "no por defender esa identidad [de las culturas oprimidas] vamos a terminar defendiendo la oprobiosa situación social que las condiciona"); pero, eso sí, confieso no tener certidumbres tan dogmáticas, y en el fondo tan vanidosas, como para realizar eso que López Soria llama, con metáfora terrible, la "dolorosa operación quirúrgica" destinada a extirpar de lo popular todo aquello que (¿según quién?) no corresponde a los verdaderos intereses del pueblo.

Añado que me divierte el empeño de López Soria por tipificar las herejías que habría cometido ("anticapitalismo romántico", "populismo ilustrado", etc.), pero me preocupa la inutilidad de ese juego escolástico. ¿Ganaría algo el debate sobre la cultura nacional si alguien dijera que los planteamientos de López Soria son propios de un anti-idealismo mecanicista? No, ciertamente. Como tampoco se gana nada recurriendo a los estereotipos más bastos, como lo hace López Soria cuando advierte, con entusiasmo de verdad incomprensible, que la solución consiste en afirmar "la unidad de la diversidad". Insólito y novedosísimo descubrimiento, sin duda. [Antonio Cornejo Polar]

## LA ECONOMIA, EL PODER Y LO IMAGINARIO / RITA EDER

Néstor García Canclini

LAS CULTURAS POPULARES EN EL CAPITALISMO  
México, Nueva Imagen, 1982. 224 p. p.



A construcción de una teoría de la cultura que pueda dar sentido a la producción simbólica (artesanías y fiestas) de las comunidades indias en México, es el amplio propósito del más reciente libro de Néstor García Canclini: *Las culturas populares en el capitalismo*.

Embarcado en un proyecto a largo plazo como lo demuestra la coherencia y continuidad que guardan entre sí anteriores escritos, (*Arte popular y sociedad en América latina* y *La producción simbólica*), el autor intenta en primera instancia desmontar las premisas y la visión del mundo que propios y ajenos han internalizado para conceptualizar distintas prácticas culturales (teatro, cine, artes plásticas, artesanías) en América Latina. A partir de una revisión crítica de este conjunto de ideas, G. C. insiste en la necesidad de construir una teoría científica de la cultura primordialmente alimentada de estudios empíricos que comprendan expresiones y realidades de distinta índole.

Este trabajo crítico descubre en primera instancia la profunda influencia que las estéticas románticas aún ejercen sobre la manera de concebir y explicar la gestación y el sentido de lo imaginario. En éstas el autor encuentra la exaltación de la inocencia de la cultura, la cual es pensada como un concepto redondo (cerrado) que flota por encima del mun-

do natural y que nada tiene que ver con el trabajo, la estructura económica o la imposición de patrones culturales por parte de un grupo que insiste en mantener su hegemonía.

El arte para el romanticismo es sinónimo de obra única e irreplicable, producto de un ser excepcional (el artista), que debe ser objeto de adoración y que eleva al hombre por encima de la obscuridad del mundo cotidiano.

El romanticismo jala consigo, a pesar de su apertura frente a las culturas "exóticas", la vieja idea de la separación entre arte culto y arte popular (artes liberales y artes manuales) y afianza una actitud cuasi religiosa y jerárquica que por mucho tiempo ha impedido una conceptualización orgánica de los fenómenos culturales. Aunque también el romanticismo ha generado como contrapartida de esta concepción elitista una idealización de las culturas populares.

Hace una década, la creencia en un arte latinoamericano integrado al panorama internacional sin problemas de identidad, así como la crítica formalista que le sustentaba, empezó a deteriorarse con rapidez y surgieron las preguntas sobre su carácter específico y la relación que guardaba con el arte de las metrópolis dominantes. La pobreza de las respuestas señaló el problema de fondo, la falta de una teoría del arte sustentada en la propia formación económica social y cultural.

Hoy, sin duda, la teoría del arte en Latinoamérica avanza [como lo demuestran las importantes contribuciones de Juan Acha *Arte y sociedad en América Latina* y las de Mirko Lauer "Artesanías y capitalismo en el Perú" y *Crítica de la artesanía* (Lima, 1982) ] y uno de sus resultados fundamentales es el haber integrado, para comprender el todo, la producción de artesanías. Ello permite ir al corazón de las relaciones entre la economía, el poder y lo imaginario.

A manera de correlaciones contrapunteadas aparecen, en el capítulo introductorio de *Las culturas populares en el capitalismo*, las ideas principales de su autor.

Por un lado se trata de una investigación sobre artesanías y fiestas realizadas en el Estado de Michoacán que se concentra en la producción de dos zonas diferentes: una, la región del Lago de Pátzcuaro ligada directamente en su desempeño al capitalismo, al turismo y la acción de organismos oficiales y, la otra, los pueblos de Patambán y Ocumi-

chu, pequeños pueblos alfareros y agrícolas de la sierra centrados en la producción doméstica de la región.

Este acercamiento a un pedazo de la realidad india mexicana permite a su autor desarrollar una serie de meditaciones sobre el concepto de cultura en general y de cultura popular en lo particular.

La negación de las ideas románticas sobre la producción artística del pueblo, que lo concibe como unidad social estática y exalta su pureza y espontaneidad es, como ya hemos señalado, un punto de arranque esencial para G. C., quien parte de una concepción orgánica en la cual lo imaginario está, sin duda, integrado al resto de los factores que determinan la existencia social.

Así pues, se plantea desde el principio una necesidad de redefinir la cultura popular. Ello implica incorporar el estudio de las distintas etapas de su producción (producción, distribución y consumo), en las cuales se objetivan distintas relaciones sociales.

Por otro lado el amplio significado de cultura popular emerge en razón de su contrario; es decir, de la sociedad industrial y su desarrollo en el capitalismo. Podríamos decir que la redefinición de la cultura popular surge a partir de un diálogo activo con el resto de la realidad social; en una constante interrelación de lo interno y externo, de lo propio y lo ajeno, de lo propuesto y lo impuesto:

Las culturas de las clases populares son el resultado de una apropiación desigual del capital cultural, de la elaboración propia de sus condiciones de vida, y la interrelación conflictiva con los demás. (p. 17).

Esta definición no sólo implica la utilización de categorías precisas como las de clase, conflicto y cambio social sino también apunta el carácter preciso de esta dialéctica de contrarios.

Tradicionalmente se piensa la industrialización del capitalismo emergente como un proceso que elimina el trabajo manual, artesanal y por ende las culturas tradicionales. Es la tesis del autor que el proceso es otro, más complejo. A su manera de ver, ciertas formas de capitalismo no destru-

yen las culturas tradicionales sino que se apropian de ellas y dan un sentido distinto a sus objetos y prácticas, por medio de la reordenación económica e ideológica de la producción y las políticas estatales.

El objetivo de la clase dominante es integrar la clase popular al desarrollo. Ello implica la reestructuración de las distintas culturas para unificarlas en una sola. Esto aparece entonces como un doble proceso: en primer término, la desarticulación en que, por ejemplo, la base económica, separada de las manifestaciones culturales, destruye una estructura en la cual lo económico, cultural y social están íntimamente unidos. A partir de esta primera instancia hay un segundo momento que consiste en la recomposición de todos estos elementos para subordinarlos a una transnacionalización de la cultura, correlativa a la transnacionalización del capital.

Si bien queda demostrado el procedimiento de la dominación, también es cierto que las comunidades tradicionales tienen respuestas y son ellas las que más interesan al autor, quien afirma "el objetivo final del libro es proponer una interpretación de los conflictos interculturales en el capitalismo".

El análisis de estos conflictos significa en sí un acento en la vida presente de estas comunidades y plantea los cambios en la sociedad tradicional. ¿Qué permanece y qué cambia? El autor enfatiza que para dar cuenta de este fenómeno no basta sólo analizar las condiciones sociales de producción, puesto que la explicación no sólo se encuentra en "conductas concretas y fines prácticos inmediatos". Es preciso acercarse a lo imaginario o, como dice el autor, "incluir lo que en la cultura es utopía y pregunta", que es lo que imagina más allá de las condiciones materiales.

Las culturas populares están insertas en un violento conflicto de clases, por lo cual es necesario examinar los condicionamientos económicos en la cultura; pero, ¿cómo explicar la sobrevivencia de los universos ficticios sin caer en el economicismo?

Este es sin duda el punto neurálgico del libro que nos ocupa. García Canclini discurre con una formidable capacidad de síntesis sobre muchos temas que confluyen sobre los problemas ya señalados. Pero hay una tesis fundamental por

la cual el autor parece estar librando una batalla: las limitaciones o si se quiere el estrecho desarrollo de una de las principales categorías marxistas como lo es la de superestructura. El autor señala en repetidas ocasiones que su análisis parte de las condiciones materiales de producción y se pregunta cuáles son las consecuencias metodológicas de este punto de vista. Si no hay desarrollo de una teoría de la producción simbólica es porque lo económico y lo simbólico se han planteado dentro del marxismo como posiciones divididas y en realidad marchan en una totalidad indisoluble. En este sentido se demuestra cómo el Estado, a través de la utilización de una particular estrategia económica y de una estructura ideológica, se apropia de las culturas populares para la prolongación de su hegemonía.

A pesar de la reiterada afirmación de su convicción de que la cultura está profundamente ligada a la base material, los conceptos resultantes como ideología y cultura dominante parecen limitantes. La cultura no es mero instrumento, resultado o reflejo, sino un universo en sí, con la suficiente significación, en el cual se realiza o manifiesta el proceso económico dominante y problemas más específicos como la desigualdad social o los conflictos interculturales, conceptos que parecerán substituir o complementar, si se quiere, el de lucha de clases.

Para conocer con mayor amplitud la infraestructura necesitamos asomarnos desde la superestructura cultural. Nos parece que el autor intenta nuevamente reformular ciertas categorías marxistas que no le permiten explicar ciertos aspectos de la realidad y así se acerca a ciertas teorías weberianas. ¿Cómo entender la importancia dada a los aspectos culturales de la desigualdad social o la idea de que la cultura no es un producto de la base económica sino que tiene el suficiente poder explicativo para comprenderla?

Hay que señalar el difícil trabajo de separar dentro de la concepción marxista elementos que están íntegramente ligados, como ciencia e ideología, explicación y acción. El éxito de este intento es, pues, uno de los logros metodológicos que se pueden señalar.

Podría parecer que se trata de un eclecticismo que procede de un propósito ya señalado por el autor: construir una teoría científica de la cultura y ello supone utilizar, sin que

esto repercute sobre sus convicciones políticas, aquellos instrumentos que mejor y más ampliamente puedan explicar el fenómeno que se propone definir.

## CISNEROS: LA SOCIALIZACION DEL POEMA / ANTONIO CORNEJO POLAR

Antonio Cisneros

CRÓNICA DEL NIÑO JESÚS DE CHILCA

Premiá Editores, México. 1981. 78 pp.

Durante un extenso período el sector más visible de la poesía peruana identificó el discurso poético con la expresión de una subjetividad legitimada por la intensidad emotiva y por el sesgo personal, diferenciable como temple anímico y como manifestación estilística, y con un lenguaje fuertemente codificado, distinto inclusive al empleado en otros géneros, con lo que la poesía quedó circunscrita al espacio convencionalmente definido como lírico. En los años sesenta algunos poetas, singularmente Hinostroza y Cisneros, comienzan a proponer otras opciones cuyo común denominador es el antilirismo. Esto supone una vasta reformulación del ejercicio de la poesía y de su conceptualización; supone, también, el desplazamiento de la constelación en la que se inserta la poesía peruana, ahora muy atenta a la experiencia sajona.

El caso de Antonio Cisneros (Lima, 1942) es especialmente significativo. Su proyecto renovador comienza muy temprano (está plenamente formulado en *Comentarios reales*, 1964) y tiene caracteres definidos: la emotividad pierde primacía, al menos en el plano de las manifestaciones explícitas, y queda integrada dentro de un movimiento de conciencia más complejo en el que la racionalidad asume para sí buena parte de la productividad poética; más todavía, el sello individual se diluye parcialmente y en su lugar apare-

ce un Yo poético socializado por dos vías complementarias, la cultura y la historia, de suerte que la instancia de la enunciación rara vez se agota en el puro subjetivismo. Como es natural, estas modificaciones están ligadas a un cambio de lenguaje, ahora capaz de trasponer las fronteras sacralizadas de la lírica y de forjar estructuras narrativas complejas y coherentes. En algunas ocasiones, que evidencian lo anterior, los personajes evocados en los relatos son los que asumen la plasmación verbal del poema.

Probablemente sea *Crónica del Niño Jesús de Chilca* el libro de Cisneros que realice con mayor decisión ese proyecto de socialización del discurso poético. Desde el título, que se asocia a *Comentarios reales* por la referencia al género crónica, ahora explícitamente mencionado, la última obra de Cisneros promete hacer de la historia la materia y la perspectiva del poema, aunque en esta ocasión no se trate de la historia mayor, del "tiempo largo" que se refería críticamente en *Comentarios...*, sino de la pequeña y humilde historia de la comunidad de Chilca, puesta bajo la protección de la figura del Niño Jesús.

Tres voces se encargan de relatar esta historia, sobre todo en sus tramos finales, cuando la comunidad comienza a desintegrarse y finalmente desaparece. La primera se enraíza en la memoria del poeta-cronista, que es parcial y fragmentaria; la segunda proviene del recuerdo y la experiencia de los ancianos que sobreviven a la destrucción de su comunidad o de la voluntad de quienes deciden emigrar a Lima, que en conjunto ofrecen la versión vivencial del acontecer; y la tercera, por último, recoge implícitamente un conocimiento objetivo de la situación cuya fuente habría que encontrarla, por cierto que en forma muy genérica y traspuesta, en las ciencias sociales. La colectivización del poema deviene, como es obvio, de las dos segundas, en un caso por la multiplicación de los emisores, y en el otro por la impersonalidad de un saber que engloba, explicándolas, las visiones individuales del asunto.

Las tres voces, como se ha dicho, están ligadas al proyecto de relatar, como en una crónica, la historia de la comunidad de Chilca. Su razón manifiesta es la de todo acto de memoria: burlar o detener la segunda y definitiva muerte, la que subyace en el olvido; pero esta motivación, que

se expresa en el primer poema ("Antes que el olvido nos"), va compartiendo su lugar, más tarde, con otras de diversa índole que se desplazan desde la crítica al orden social que destruye a la comunidad (simbolizado por la empresa urbanizadora), hasta la ya mencionada urgencia de racionalizar el acontecer narrado con los instrumentos que ofrecen las ciencias sociales (por ejemplo, intercambio económico entre distintos pisos ecológicos, comercio por trueque, modernización capitalista, urbanización). Uno de los más consistentes logros de *Crónica...* es la audaz apropiación de ciertas categorías del análisis científico y su conversión en símbolos poéticos de admirable capacidad reveladora. Así se aprecia, por ejemplo, en el poema "En las tierras más verdes", donde el comercio comunal de la sal y el agua, referido inclusive en algunos detalles concretos, sirve de materia para la elaboración de una imagen convincente de la plenitud de los tiempos primordiales.

Igualmente importante es la aptitud de *Crónica...* en orden a la expresión de la conciencia popular. En el nivel formal se trata de la concesión de la palabra poética a un "nosotros" que no necesariamente engloba al autor, puesto que remite más bien a la experiencia de los comuneros, o a un "yo" que corresponde a los personajes caracterizados en el texto. Naturalmente es una convención, y hasta si se quiere un artificio, pero en ningún caso tiene menos validez que la que es normal y legítima en el lenguaje dialógico de las obras narrativas o en la amplia gama de monólogos que desarrolla el relato contemporáneo. En todo caso la pertinencia de la multiplicidad de emisores populares tendría que examinarse en el plano ideológico, que en *Crónica...* tiene densidad y coherencia, o en el nivel lingüístico, donde es posible detectar alguna indecisión (muy clara en "Quo vadis César Vallejo") y una ausencia (referida al no empleo de las formas poéticas populares dentro de un proceso experimental que habría enriquecido notablemente la obra de Cisneros).

El procedimiento empleado en *Crónica...* es suficiente, sin embargo, para abrir el discurso poético y colectivizarlo. Las voces populares que recorren el libro no sólo expresan visiones alternativas de la realidad, como portadoras de experiencias y racionalidades específicas y diferenciales; re-

presentan también, en otro estrato, la subversión de la tradición poética en términos de ruptura con el exclusivismo individual del poeta como dueño de la palabra artística y centro de la comunicación literaria. En parte al menos, el poeta funcionaliza su capacidad verbalizadora para producir textos que remiten a conciencias ajenas y a las que se les dota —cierto que mediante una intermediación— de un nuevo lenguaje y de una nueva audiencia. En este orden de cosas, libros como *Crónica...* se asocian más que con la tradición poética dominante, aún enclaustrada dentro del subjetivismo, con las experiencias más audaces de la nueva narrativa, especialmente con las que se definen como esfuerzos destinados a otorgar el espacio literario a los grupos sociales oprimidos, tal como sucede en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* o en *Canto de sirena*. A partir de aquí cabe cuestionar la pertinencia del encasillamiento por géneros de la producción literaria contemporánea y ensayar nuevas formas de sistematización que consulten sobre todo la afinidad de los proyectos literario-ideológicos. En todo caso parece obvio que la nueva narrativa es inexplicable al margen de las experiencias poéticas de vanguardia, de la misma manera que la llamada "poesía conversacional" tiene sus raíces en la experiencia narrativa de los últimos cuarenta años.

Obviamente la dación de voz poética a los sectores sociales dominados es insuficiente en términos de un proyecto cultural de liberación de la productividad popular, pero mientras este proyecto no sea realizable en grado suficiente —y no lo es dentro de la actual estructura social— resulta absolutamente legítimo que la poesía culta ensaye traspasar sus límites para reproducir en sí misma las contradicciones de una sociedad escindida y desmembrada. Tal como lo hizo el mejor indigenismo en relación con su referente indígena, esta poesía se instala conscientemente en la encrucijada social y cultural del Perú y asume sus conflictos como materia de su realización. Y mucho se gana si nuestra poesía en cambio de repetirse en su insularidad, constreñida dentro de uno de los muchos sectores de la nacionalidad, se arriesga a revelar las asociaciones y divergencias que forman el cuerpo del país todo y no se inhibe ante la contradicción subyacente en toda producción cultural que quiere ser fiel a la contradicción mayor —y real— que domina el pro-

ceso global de la sociedad peruana. Probablemente no exista actitud poética e ideológicamente más certera, supuesto el estado actual de nuestro desarrollo histórico, que la que se ensaya con éxito en *Crónica del Niño Jesús de Chilca*. En última instancia, si la poesía no quiere someterse al poder social y si objetivamente no puede superar los condicionamientos básicos de la sociedad de la que surge, tiene la opción de revelar en su propia constitución los conflictos que la suscitan y le confieren el carácter de símbolo artístico de un proceso histórico hecho de desgarramientos y contradicciones.

## UNA COMARCA ENTRE EL ESPERPENTO Y LA MASCARA / LUIS FERNANDO VIDAL

Carlos Thorne

VIVA LA REPÚBLICA.

Lima, Editorial Milla Batres, 1981. 257 pp.

Quien siga con atención el proceso de la novelística latinoamericana sobre dictaduras tendrá la idea de que es una suerte de ejercicio catártico que oscila entre la descarnada denuncia y la búsqueda de las causas profundas de esa reiterada usurpación del poder en nuestras repúblicas. Sin embargo, más allá de la relativa certeza de tal percepción, el seguimiento de la tendencia del proceso nos llevará a concluir que esta novelística es un asedio a la realidad político-social latinoamericana, por las vías ficcionales, que va de la denuncia de un estado de cosas, a todas luces ominoso, hasta el análisis de las hondas razones y los condicionantes de tal situación. En este tránsito, como indica Angel Rama, "la mera enumeración de [los] errores y desmanes [de los dictadores y su cohorte] se enriquece con el intento de comprender al ser humano que de ellos fue responsable y, por otra

parte, con el esfuerzo para reinsertarlo dentro de su medio histórico y social".<sup>1</sup> Esta novela penúltima se suma al intento de las vanguardias intelectuales, sociales y políticas por hallar esas oscuras razones, tomar conciencia de ellas y combatirlas. De allí que el relato literario ya no sea únicamente denuncia, sobre la base del recuento más o menos detallado y dramático de abusos, atrocidades y violaciones —nivel ya saturado por un largo ejercicio narrativo y "la prolijidad de lo real", para decirlo con palabras de Borges—, sino que inquiera, trascienda lo fenoménico, se haga instrumento de análisis socio-histórico e intente corroer desde sus bases el falaz estatuto de "orden, paz y progreso" con que esbozan su autojustificación las dictaduras en nuestro continente. La historia de estos afanes de la escritura es larga e insistente, cada vez más afinada, lúcida y procesal, como reiterativa es la insurgencia de los gobiernos espurios en América Latina. Y es que resulta innegable la relación existente entre la representación literaria y su consiguiente intencionalidad con las realidades sociopolíticas de base que constituyen su referente concreto; fundamentalmente porque, allí, la ficción añade, a su carácter selectivo, a lo que compromete en su construcción, a lo que contrasta con su proyecto interno, una insoslayable apelación a la memoria colectiva y rescata el compromiso del hombre con su sociedad y su tiempo. Nítidos y rotundos son los trabajos de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, que superan la cumplida crónica de persecuciones y torturas de los primeros momentos del proceso novelístico latinoamericano. La sola alusión a *El recurso del método*, *Yo, el supremo*, *El otoño del patriarca* y *Conversación en La Catedral* nos dispensa de mayores comentarios.

En el curso de tal tradición es preciso ubicar *Viva la República*, novela de Carlos Thorne (Lima, 1924), pues, como señala Todorov, todo texto "entra en complejas relaciones con las obras del pasado que forman, según las épocas, diferentes jerarquías".<sup>2</sup> Por cierto que tal ubicación, como pue-

1. Angel Rama. *Los dictadores latinoamericanos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976; p. 10.

2. Tzvetan Todorov. "Las categorías del relato literario". En: Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970; p. 157.

de colegirse, no es un simple procedimiento taxonómico, sino la necesaria correlación que un texto establece, simultáneamente, con otras *performances* del propio autor, con una tradición escritural y, por qué no decirlo, con ese universo de percepción posible que nominamos realidad, contextos respecto a los cuales un texto adquiere dimensiones significativas de mayor o menor resonancia. Recordemos que "un escritor no cae del cielo: escribe en una determinada época, en un determinado medio, para un determinado público. Está sometido a un condicionamiento sociológico, económico, ideológico. Al mismo tiempo, un escritor viene después y junto a otros escritores, los libros se responden unos a otros en el interior de una historia propia de la literatura que se agrega a la historia y que es indispensable conocer si se quiere penetrar completamente en una obra literaria".<sup>3</sup> Y esto, principio elemental de toda lectura, es, también, conformante de la responsabilidad del autor que, como afirma con incuestionable pertinencia Mario Benedetti, no termina en el cuidado por construir un objeto estético, sino que al mismo tiempo busca hacerlo objeto histórico en la medida en que sea reformulación de las formas y sentidos que le ofrezca una tradición y condiga en toda la dimensión de lo posible con el pensamiento y el sentimiento de su hacedor. Ética y estética se entrelazan y se requieren mutuamente durante ese arduo trabajo que llamamos producción textual.

*Viva la República* consta de tres partes que corresponden, sucesivamente, a los tres días en que se desarrollan los sucesos narrados. La primera parte, "Lunes: San Lunes", la más extensa, cubre veinticinco capítulos. La segunda, "Martes: ni te cases ni te embarques, ni de tu casa te apartes", comprende los capítulos vigésimo sexto a trigésimo noveno. Y, finalmente, "Miércoles: mangle", es una suerte de epílogo dividido en cinco breves capítulos. El relato desarrolla dos acontecimientos paralelos, pero cuya ligazón se hace obvia casi desde el principio. Por un lado, los detalles de

3. Bernard Pingaud. En: *Ponencias e intervenciones sobre enseñanza de la literatura*. Presentadas en el coloquio realizado en Cerisy-La Salle, bajo la dirección de Serge Duvbrosky y Tzvetan Todorov, en 1969.

la sesión en Palacio de Gobierno presidida por Pío Urano Servidela, Dictador de la República de los Andes, y que reúne a sus Ministros y colaboradores; por otro, la detenida relación de la tortura del líder izquierdista Santos el Demonio. El relato tiene, pues, un eje lineal que fluye sin alteraciones notables, en función de la alternancia ya señalada. A la altura del capítulo XXII, la intriga adquiere cierta diversificación al insertarse las incidencias de un fallido complot contra el tirano, complot que originará la caída del Ministro de Guerra y cambios en las planas superiores de la Aviación y la Marina involucrados en el movimiento. Durante la segunda parte, la reiteración de escenas y comportamientos se matiza en algo con la información de los que parecen ser motivos de la prisión de Santos. Este, en compañía de su lugarteniente Prometeo García, secuestra y ajusticia al Coronel Onesto Malhaya, "Director del Museo Histórico Militar, pero antes, un poquito antes, Jefe del Servicio de Inteligencia del Ejército"; al fallar el secuestro del Embajador de los Estados Unidos, por la denuncia de una vecina curiosa, Santos es perseguido y apresado. Como repetimos, estas escenas, sumadas a los relatos que el sufrimiento, el dolor y la certeza de su inminente castración le suscitan (las escenas de amor con Crisantemo, su compañera; los viajes por Europa, las dudas y decisiones, la construcción de su universo eidético) dan cierta movilidad a la iterativa imagen de los verdugos aplicados en dañar y repetir las exigencias de confesión. En esta segunda parte se encuentra el que, quizá, sea el más logrado de los capítulos de la novela; se trata del trigésimo noveno que, pese al lugar común del chasco sufrido por el Mayor Barsallo, tiene movilidad, dinamismo y una bien administrada dosis de distanciamiento. La tercera parte es, si se quiere, el lógico desenlace de la historia de Santos: su asesinato y, también, la suerte paralela del tirano Servidela y su Consejo de Ministros: su muerte por efectos de la explosión de una bomba en el recinto de la Catedral.

La intriga se configura merced al contrapunto de una serie de personajes cuya estereotipia pertenece ya al catálogo de tipos de la política y de la novelística latinoamericanas. El dictador, su esposa y comparsa ministerial; el revolucionario, sus ayudantes y amigos, la compañera, etc. son cons-

truidos con la argamasa del lugar común. Esta inflexibilidad de los personajes deriva de los propios trazos de la intriga, cuyas instancias ya han sido más o menos diseñadas por una vieja tradición narrativa. Por momentos pensamos que una cierta concepción bergsoniana de lo ridículo preside el diseño actancial. Inclusive la nominación revela esta suerte de predeterminación caracterológica y funcional de los personajes, al tiempo que quiere reforzar un más o menos notorio distanciamiento autoral respecto de sus criaturas. Veamos. El tirano tiene por nombre Pío Urano Servidela, su esposa es Bertha Alicia; los ministros y colaboradores llevan nombres bastante curiosos: Generales Juan Mielao, Aníbal Centurión Camotte, "Pedito" Alsogaray, Alcides Maffia Baldón, Duilio Cabillos Ratta, Ausencio Medina Etchebarri, Dionisio Ortola, Eleburu, Camaleón Tantini, Italo Bolas, Caupolicán Sepúlveda; los Almirantes Guy Gallina Petrucelli; Servio D'Onofrio Jarpa; el Comodoro Jorge Gabriel Agostini; los Brigadieres Homero Torta y Hugo Felón Nández; el doctor Gatto, Secretario del Consejo e ilustre abogado; el negro Sutter, encargado de prensa del gobierno. Por otro lado, un Juez es llamado Jesús García Salame; un Coronel, Mandrágora Sánchez. El personaje central de la guerrilla urbana, como hemos anotado, es Santos el Demonio; su lugarteniente Prometeo García; y la compañera, Crisantemo. Como podemos observar, las tintas de la nominación grotesca se cargan de un lado, lo cual de algún modo parecería indicar una elección de la simpatía del narrador. Sin embargo, esta simpatía no hace autónomos a sus objetos sino que los configura en base a la atribución de cualidades que los otros personajes no poseen. Así, Santos es investido con una serie de características de inteligencia, éxito con las mujeres, suma habilidad erótico-sexual, capacidad para captar y retener la fidelidad de sus compañeras, extracción social definida y hogar paterno al parecer bien constituido; en suma, las cualidades que faltan en Pío Urano Servidela. El contraste entre ambos es evidente: son como las dos caras de una moneda que el dador del relato se empeña en cotejar. Podríamos afirmar que el carácter farsesco de la novela se establece en función de dicha impermeabilidad de los personajes y la actitud distanciada y superior que adopta el narrador frente a

ellos. Pues éste es el único que se maneja con plena libertad, haciendo gala de un espíritu crítico que tiene el innegable propósito de atraer para sí la atención y simpatía del lector. El mecanismo que utiliza en su diferenciación y mostración este suprapersonaje que es el narrador tiene múltiples aristas y revela cierta vocación por la variedad y la experimentación, aunque no siempre expresadas coherentemente.

El relato es asumido por diferentes narradores que tienen como rasgos comunes su omnisciencia, el tono irónico, la intrusión automostrativa, la adjetivación lapidaria. Estas constantes no hacen sino delatar a un solo y fragmentado narrador, una suerte de personaje único que si bien varía de nominación —pretexto de la ubicuidad necesaria a su omnisciencia— actúa de un modo uniforme frente al universo narrado; al punto que las diferentes voces y tonos narrativos parecen ser meros pretextos para su actuación. Hacemos tal afirmación habida cuenta de las coincidencias, para no hablar de homologías, existentes entre los modos del discurso de los hablantes, el discurso del narrador que (utiliza preferentemente la tercera persona, cuando no la segunda del singular) y los signos del narrador (intrusiones, comentarios, adjetivación, etc.). De tal modo es notorio esto que se diría que los diferentes hablantes no son más que las piezas de un mosaico cuyo diseño global levanta a ese ser autosuficiente, irónico, prejuicioso que es el sujeto de la enunciación. Así, en más de un episodio, las acciones nos son reveladas por un informante que fluye innominado durante un gran momento para, de pronto, dar las señales de su identidad o su ocupación y así justificar y otorgar credibilidad a la revelación (tal los casos del mozo de servicio en Palacio de Gobierno, el doctor Gatto, Gavilano, el chofer de doña Bertha Alicia y paremos de contar); lo relevante para nuestro punto de vista resulta de la estirpe de las informaciones: la mayoría de las veces con un reguste de erudición que contradice la caracterización del personaje; en otras con el testimonio de los antecedentes y los mínimos detalles de hechos que no condicen con lo tardío de la aparición en escena del informante; por momentos, dejándose llevar por la obsesiva inserción de frasecillas en diferentes idiomas dentro del discurs-

so o la descripción; y siempre con indesmayable control sobre lo testimoniado cuya repercusión en el destinatario se quiere en un solo y definitivo sentido. La que pudo haber sido una representación carnavalizada, haciendo más ostensibles o, mejor, explotando los tipos ya establecidos por la tradición de esta novelística para proyectar una imagen alternativa, grotesca, jocosa sobre la realidad de base (por lo demás ya bastante diferenciada y mucho más sutil y efectiva en sus mecanismos de explotación y represión, excepto en sus modalidades fascistoides), se empeña en relieves la monótona burla del narrador. El relativo cuidado puesto en el levantamiento de la figura del narrador, no es el mismo puesto de manifiesto en la elaboración de la intriga y la lógica de los sucesos. Las motivaciones de los personajes, los hilos de sus relaciones, pecan de puerilidad, de una simpleza poco creíble.

Quizá nuestros términos suenen duros y nuestras solicitudes preceptivas, pero, repetimos, la lectura de un texto con las características de *Viva la República* tiene que hacerse dentro del contexto de una tradición con claras líneas de desarrollo y madurez. Y no es por prurito de modernidad que planteamos nuestros reparos, sino porque las últimas manifestaciones de esta novelística implican superación de la mecánica que allí se maneja. Creemos que en ese punto la novela adolece de eso que Antonio Cornejo Polar denomina sus "zonas opacas en la representación". Recuerdense, si no, los motivos de la adhesión de Santos a la causa revolucionaria: "fue Crisantemo con sus espasmos, su honda ternura la que te conquistó para..."; la increíble organización del movimiento insurreccional: "¿qué pasó, Santos el Demonio?, tú pensastes que los cadetes de la Escuela Militar se plegarían a la insurrección, te lo habían prometido algunas almas puras, algunos capitanes y tenientes hartos de esa orgía a lo Calígula que había instaurado a todo lo ancho y lo largo del país el General don Pío Urano Servidela" (p. 32); tómese el peso a las explicaciones del Coronel del Río para justificar el abandono de su puesto: "el General Mongilardi me dijo que me tomara la tarde libre y me regaló dos entradas para que fuera al cine con mi mujer, que es su comadre; pero no fui —muestra los boletos— tenía un compro-

miso con una doña y como me había olvidado de las llaves de mi garzoniere, regresé al cuartel a las dieciocho horas a buscarlas" (p. 120); las bromas o acotaciones de dudoso gusto y que delatan o frivolidad o inconsecuencia: "comenzarán por el testículo izquierdo, luego por el derecho que bien pudo no merecer esa suerte porque no es zurdo" (p. 43); páginas más adelante, "lo que no sabes es que desde ahora no vas a poder culear más, sífff te van a dar un maquinazo en el escroto, todos los perros de América ladran contigo,<sup>4</sup> así se acaba el mundo que pendula entre la idea de libertad y el acto de dominación que lo destruye" (p. 45); y, luego, la caricaturización de los personajes del régimen militar merced a la explotación de detalles que se presume baldonan: "el General Caupolicán Sepúlveda se acomoda los anteojos sobre el puentecito de la nariz ganchuda, es bien cholo el hideputa por eso se las da de distinguido con esa monturita de oro puesta sobre la narizota como una joyita, cree que le da prestancia" (p. 91); "el Primer Ministro se peina las cejas y por eso se le enrulan sus guedejas de negro" (p. 97); "Mascarita Rodríguez se retira descabezado, retrocede de espaldas, haciendo una venia, dos venias, trotando con las ancas como que es hijo de una chuchumeca famosa que cantaba con mucho donaire en las tabernas del Bajo y en el Barrio de Maravillas" (p. 117); "el General Mielao tercia ahora, desenvuelto, ha retornado su color moruno que muchos dicen que es más de negro africano que de marrano" (p. 122); al hacer la acomodada genealogía del General Arias de Salamanca se dice: "su padre más parecía indio que indoeuropeo, y su sangre italiana que le viene por vía uterina desaparece en el maremagnum de los pergaminos, je, je, je" (p. 195); los padres y familiares de muchos de estos tiranuelos tienen no solamente oscuros orígenes sino que han desempeñado los más humildes empleos, muchos de ellos ostentan la ominosa afrenta de infidelidades conyugales, cuando no impotencia o escasa habilidad sexual. En contraste, Santos

4. Eso que en Arguedas es "un sonido de grandes torrentes que sacudían el subsuelo, como si las montañas empezaran a caminar", se trueca aquí en solidaridad expresada con ladridos: "toda América se convertirá en un inmenso ladrido que nos ensordecera para siempre" (p. 112). ¿Parodia?, ¿símil?, ¿desliz?

el Demonio, el rubio y estoico héroe del relato, proviene de una familia de la "gran burguesía de este país que se está pudriendo" (p. 29). Es decir que los actos del tirano y sus secuaces resultarían explicados o explicables por una especie de compensación del sentimiento de inferioridad. Nuestro narrador, al igual que algunos costumbristas añorantes del siglo XIX, revela sesgos que tienen ingredientes aristocratizantes. El rechazo al dictador y sus secuaces es de orden moral, es cierto, como también es cierta la reiterada alusión a la turbiedad de su sangre, a lo oscuro de sus orígenes y ocupaciones familiares, y, finalmente, a su raza. El proyecto narrativo comporta entonces no sólo la presentación esperpéntica de un gobierno dictatorial, sino que cifra en el resentimiento social y en un mecanismo compensatorio tal presencia. Por encima de lo execrables que resultan los personajes literarios y de la vida real que sustentan, auspician y encarnan las dictaduras, es lícito reparar en estos hechos que a nuestro modo de ver, ponen de manifiesto las incoherencias del narrador y las serias limitaciones de su proyecto.<sup>5</sup>

Si bien es cierto que los personajes de *Viva la República*, aún en su predeterminación, podrían servir bastante bien a un cierto tipo de historia o de representación que los soporte o solicite, en este caso resultan insuficientes para la dación de un universo que se sugiere más complejo y rico en

5. Los bajos apetitos, las malas pasiones, los detestables instintos cuyo surtidor serían los sentimientos de inferioridad o el resentimiento, no sólo presiden el diseño del proyecto narrativo, su presencia es determinante en la resolución de las acciones. Pruebas al canto. Santos el Demonio es torturado con ensañamiento para arrancarle la confesión de los movimientos de su grupo guerrillero y su constitución, pero tal crueldad llega a su clímax y desenlace cuando Cristina Montaner, una cartomante catalana, al leer la suerte al tirano Servide-la revela que María Luisa, amante del dictador es, a su vez, amante del guerrillero (vid. pp. 216-219 y 245). Allí, como en muchos otros pasajes del relato, los problemas raciales y su secuela son puestos en evidencia. Es más, en una escena de algún modo indiciaria en alto grado de esta propensión del narrador, la única persona que se comporta con dignidad durante la incursión de doña Bertha Alicia y las damas de La Junta de Beneficencia Nacional a una Villa Joven, es una "señora blanca", en contraposición con la actitud suplicante y adulatoria de las otras pobladoras, cholos, mestizas, negras (p. 173).

implicancias. Una mecánica tan gruesa no puede corresponder a un universo que se reitera con tanta insistencia. Cuando hablamos de correspondencia hacemos hincapié en las características que comporta una imagen o una representación literaria de alto grado mimético. Y decimos esto porque la novela de Thorne comporta una tensión más o menos discernible con un referente concreto. Esto es, más allá de esa suerte de mixtura del mundo representado a que se orienta la desgeografización o, en otras palabras, subyaciendo esa incorporación de calles, barrios, instituciones y hasta modos de hablar de diferentes lugares de Latinoamérica en ese espacio narrativo que se llama San Rico del Aire (capital de la República de los Andes), existen una serie de elementos de juicio y alusiones explícitas que posibilitan afirmar que es Lima el referente de base y los actos del gobierno de la Junta Militar peruana de los años 1968-1975, la situación político-social aludida. Por cierto que nuestro objetivo es el deslinde de la estirpe de la representación literaria y la significación de las tensiones entre ésta y sus referentes. De ningún modo debe entenderse como una solificación documental o una constatación de chato hiperrealismo. Existe, de hecho, una intencionalidad que, por encima de la broma grosera y de las licencias de la ficción, elabora un proyecto con el que pretende repudiar un estado de cosas. En el cuidadoso y flexible cotejo entre la serie literaria y la serie histórica cobra significación mucho más intencional la nominación de los personajes, tras de cuya máscara creemos percibir a mandatarios y funcionarios más o menos identificables; el contraste permite también una mejor recepción del modo como han sido utilizados ciertos hechos reales para efectos de la representación literaria. El contraste nos habilita, además, para evaluar hasta qué punto la desgeografización resulta meramente nominal, y no sólo en lo que concierne al mundo representado, sino también en el afán globalizante y totalizador de la alegoría que, lamentablemente, no capta en toda su complejidad el fenómeno de las dictaduras latinoamericanas. De ahí que la tensión entre representación y referente revela desajustes, sobre todo por la insistencia en acudir al expediente de los gobiernos fascitoides, atribuirles total vigencia, insertar ahí sin diferencias los intentos nacionalistas y reformistas, y sentar so-

bre las bases de la ética y la etnología las explicaciones del por qué las dictaduras.

Los signos del narrador son ostensibles a lo largo de todo el relato. El control que ejerce sobre el universo narrado es implacable. Su presencia, ofreciendo los incidentes de la intriga, comentando, adjetivando, modula la participación activa del lector y en muchos casos la perturba con sus digresiones o le resta fuerza con el engolamiento con que se insertan las frases en idiomas distintos al castellano. A este narrador corresponden las imágenes de un mundo representado mucho menos vivaz y móvil que el de la realidad concreta; mundo representado que se halla a buena distancia cronológica respecto de las solicitudes actuales de la problemática a que alude. Ya hemos hecho hincapié en la poco creíble mecánica de los actos del dictador y también en el deslavazado mesianismo de Santos y su gente. Ahí estriba la limitada posibilidad de incitación o de denuncia del texto, cuya representación deviene arqueológica.

Thorne enfrenta el duro reto de moverse en un universo de formas más o menos gramaticalizadas. Su intento por conferir vitalidad a estas formas, merced al tratamiento esperpéntico, pierde efectividad por las propias limitaciones del proyecto que se empeña en configurarse dentro de los linderos convencionales de la novelística sobre dictadores. La farsa, construida en función del lugar común, tenía como objetivo mostrar un narrador dinámico, variado, corrosivo. De algún modo se logró este objetivo; nuestro reproche apunta a las incoherencias que un proyecto que se supone progresista no debería comportar. El tono airado de nuestro narrador sugiere el lado del cual están sus simpatías. Ello no es suficiente. Tiempo es éste de la lucidez y de la serenidad para enfrentar las propias contradicciones y superarlas.

## CHIRINOS Y MAZZOTTI: LAS NUEVAS HUELLAS DEL 60 / PETER ELMORE

José A. Mazzotti

POEMAS NO RECOGIDOS EN LIBRO.

Federación Universitaria de San Marcos, Lima, 1981.

Eduardo Chirinos

CUADERNOS DE HORACIO MORELL.

Trompa de Eustaquio Ediciones, Lima, 1981.

Mencionar juntos a José Antonio Mazzotti y a Eduardo Chirinos no representa, de ninguna manera, la ejecución de un acto azaroso y arbitrario: ambos son poetas jóvenes, cuyos primeros libros les han otorgado una temprana y prestigiosa ubicación en el modesto pero existente *establishment* literario local; de otro lado, su lenguaje poético remite ineludiblemente al ciclo poético inaugurado por poetas que —como Cisneros y Hernández, para mencionar a quienes dejan evidente huella en Mazzotti y Chirinos, respectivamente— incorporan los aportes de la modernidad literaria anglosajona a la poesía peruana contemporánea.

Junto a estos denominadores comunes aparecen otros, de carácter más biográfico pero no por ello contingentes y desdeñables: Mazzotti y Chirinos son alumnos de la Universidad Católica y han sido los más activos promotores de la revista *Trompa de Eustaquio* —de precaria circulación y existencia, pero reveladora de un pathos literario más o menos similar—; por último, los dos noveles creadores han logrado premios literarios importantes en el medio universitario, que es en definitiva el que nutre a la poesía joven (Mazzotti obtuvo el primer puesto en los Juegos Florales sanmarquinos y Chirinos hizo lo propio en los Juegos Florales de la Católica, aunque no con su *Cuadernos de Horacio Morell*).

Cierta vocación cancelatoria y evolucionista que subyace a las periodificaciones literarias "generacionales" reclama una ruptura poética cada diez años; sin embargo, la lectura de los poemarios de Chirinos y Mazzotti refuta esta pretensión y muestra que los más interesantes entre los creadores recientes están todavía enfrascados en la poética domi-

nante en los 60, o por lo menos están insertos en una de sus vertientes más productivas y celebradas: aquella de la ironía, el afán lúdico, el tratamiento "narrativo" del poema, el coloquialismo y la desmitificación de la rutina burguesa desde la perspectiva de un vitalismo adolescente.

A partir de esto, pensamos que los límites de ambos libros inaugurales a la par que su aceptación casi unánime entre los especialistas de la literatura obedecen al mismo fenómeno: esos rasgos que Mazzotti y Chirinos asumen de la experiencia literaria peruana de las dos últimas décadas no significan ahora elementos de colisión con el gusto establecido sino que son ya ingredientes primordiales del gusto dominante, por lo menos, del dominante en la delgada franja que consume literatura; por ello, pese a la calidad formal de numerosos textos suyos —en especial de Mazzotti— creemos que los dos se encuentran asediados por el riesgo de una retórica que tiende a cristalizarse y, en consecuencia, a convertirse en un molde prestigioso y neutral.

Acudiendo a los libros mismos de Chirinos y Mazzotti es posible establecer un factor común a ambos y revelador de una madurez en el oficio poético inusual entre autores de primeros libros: sus poemarios no son simples acumulaciones de poemas sino que están concebidos como totalidades que demandan una enriquecedora lectura intertextual. En el caso de Mazzotti el título del libro ironiza sutilmente su condición de primer poemario édito: los "poemas no recogidos en libro" son, usualmente, los textos agrupados póstumamente de un autor consagrado; la otra lectura del sentido del título —la de poemas cuya coherencia procede exclusivamente de la publicación en un mismo volumen— se muestra ilegítima si constatamos la organización de *Poemas no recogidos en libro* en tres secciones definidas.

Por otra parte, es necesario detenerse en el amplio y ambicioso proyecto que subyace a la denominación del libro de Chirinos, *Cuadernos de Horacio Morell*. El poemario se propone como el documento del recorrido existencial de su ficticio autor, Horacio Morell, recorrido que concluye con su suicidio. De esta manera, el libro se constituye en texto "narrativo", virtualmente en un sentido novelesco; pero, además, hallamos que la dicotomía entre el yo poético —la instancia textual que anuncia el discurso lírico —y el yo real

del autor se encuentra representada, utilizando en este caso la acepción teatral del término "representación". Así, el libro induce a una lectura intertextual de un tipo peculiar: se trata de percibir el proceso del deterioro personal de Horacio Morell a través de las modulaciones poéticas del hablante lírico y de las variaciones temáticas que realiza. Ello, sin duda, entraña un reto considerable para un poeta joven y —creemos— ese reto no llega a ser del todo solventado por Chirinos, fundamentalmente porque su fidelidad a una retórica signada por el tratamiento irónico y lúdico de la realidad le resta densidad psicológica a su personaje.

Edgar O'Hara y Ricardo González Vigil han anotado ya la perceptible influencia que el lenguaje y la poética de Luis Hernández ejercen sobre Chirinos en este poemario. Consideramos que el homenaje a Hernández trasciende esos niveles e invade la concepción misma del personaje —el cual presenta también una manera de concebir el trabajo poético: ejercicio insular, gratuito y contestatario en el caso de Morell—, que corresponde casi totalmente a la leyenda de "poeta maldito adolescente" que se ha ido tejiendo en torno a la figura del poeta de *Vox horrisona*.

Si la arquitectura general de los poemarios —las secciones que los articulan— juegan un rol relevante en el logro de la obra como totalidad orgánica, es necesario pasar a revisar someramente las subdivisiones de los libros. *Poemas no recogidos en libro* consta de 24 poemas agrupados en tres secciones: la primera es "La señal de las señales", centrada en el tratamiento y tematización de la actividad poética —que es por otra parte, una de las constantes del poemario—; la segunda, "Comienza la función", trata de describir el itinerario cotidiano, entre simple y maravilloso, del yo poético —de hecho, el primer poema de este grupo se titula "7:30 a. m." y el último "Antes de dormir"—; la tercera y última sección aborda la dialéctica entre el amor erótico y la soledad, cuya manifestación existencial y fenoménica más alta es la muerte —el último poema del libro es una "Marcha fúnebre": "Muertos/Estamos muertos/Repetición inalterable de las olas", cuyo enfático pesimismo entra en relación antinómica con el primero de la sección final, "Me despido del silencio": "Me despido del silencio como de una casa querida/y me ladran los perros y me alegro/(...)". La poesía y el

(des) amor son los dos ejes temáticos por los que circula *Poemas no recogidos en libro*, en una progresión que parte de formas irónicas y en algunos momentos recurre a procedimientos gramaticales de "impersonalización" (como es el caso del uso "reflexivo" de la segunda persona por parte del yo poético, frecuente en la primera sección: "El día que te agaches y recojas al escarabajo/entérate, ya es tiempo, entérate/recogerás una lluvia de palabras maldiciendo tu osadía/(...)", dice el poema "Del fiel y casto lector que quiso dejar de serlo"), hasta incorporar el tono patético y situarse preferentemente en la primera persona, singular o plural. Aunque también en la primera parte del poemario se emplean las personas gramaticales que tipifican a la sección final, creemos que lo importante es verificar una evolución del yo poético de una expresión "distanciada" —manifestada en la ironía y también en el discurso "refractado"— hasta una enunciación de carácter "personalizado y emotivo".

En el caso de *Cuadernos de Horacio Morell*, de Eduardo Chirinos, hallamos que se divide en cuatro "cuadernos", denominados "Crónicas de la gallinita ciega", "En los suburbios del búho", "El derby de las jirafas y los omnibuses" y "Localidades agotadas". En la primera sección dominan breves textos en prosa en los que rige un espíritu lúdico, anti-racional y burlón —predominante, por otra parte, en todo el libro—; aquí se delata una relación casi ancilar respecto de Luis Hernández, a la vez que se emplean procedimientos borgianos como, por ejemplo, la utilización de "citas" de libros inexistentes (menor, pero también visible, es la presencia de personajes fantásticos en la línea de Cortázar, como el *whanda*).

Junto a esta complacencia en la gratuidad del sentido, se perfilan algunos textos en los que la ironía busca desgastar la legitimidad ética del sistema (en "Gulliver en el país de los burgueses" se dice: "Gulliver Pérez atravesó, no sin cierta curiosidad, aquel extraño país en el que se odiaban los unos a los otros (...)" ); sin embargo, no es ésta la línea que prevalece.

La segunda sección, "En los suburbios del búho", se diferencia de la anterior —en primer término— por el predominio de los poemas sobre la prosa; además, hallamos varios textos que tematizan lo literario a través del homenaje

a ciertos creadores (Huidobro, Sartre, Apollinaire, Tzara, aparte de un "Centón" supuestamente confeccionado a partir de versos ajenos). Agregaremos también que una veta glosolálica, transracional, encuentra su mayor desarrollo en esta sección a través del poema "Ol-Ki-Ol": "Dolu nefdro pferda vherfpo wachgon", dice el primer verso de este texto en el que se extrema una de las líneas del poemario: la de la supresión del sentido lingüístico. Pero quizá lo más importante de esta segunda sección sea la explicitación poética de la actitud de Morell ante el oficio de escribir, presente en la exaltación de Tzin Ghao, imaginario "poeta marginal chino" al cual se opone la imagen mimada por el Poder del latino Horacio (cuya sola homonimia con Morell es ya expresión de una antinomia).

La tercera sección —o el tercer cuaderno, según se prefiera— se titula "El derby de las jirafas y de los omnibuses"; su función —a nuestro juicio no lograda— es la de preparar el trayecto final hacia la disolución del yo poético en el suicidio. Los cuatro poemas de esta breve sección expresan un malestar y un hastío existenciales, así como un rechazo irónico o cínico al *modus vivendi* burgués; sin embargo, la ironía resulta en exceso transparente y forzada, por lo que no logra devenir caústica —o, en definitiva, crítica. Es así que en el poema "Poesía y perdurabilidad de la especie" se dice, previsiblemente: "Embarrado en arcilla el hombre/Se empeña en marcar papeles y tarjetas/En hacer hijos y educarlos y embellecerlos/...".

La cuarta y última sección del libro, "Localidades agotadas", constata la imposibilidad del yo poético de ubicarse en el *stablishment* y concluye con un texto previo y su eliminación ficcional; el predominio de lo irónico se ve levemente erosionado por una cierta entonación patética en poemas como "Intruso en el universo" o "Localidades agotadas", pero ello no basta para hacer creíble el deterioro emocional del personaje Morell. El tránsito a la muerte se revela más intelectual que existencial: el empleo recursivo de la ironía, de las metáforas absurdas de cuño "beat" o vanguardista, de las referencias eruditas y de la asunción de imágenes "infantiles" (que Edgar O'Hara ordena acertadamente en tres rubros: mención de golosinas, uso de diminutivos y designación reiterada de funciones fisiológicas) terminan costándo-

le caro a la coherencia del proyecto "narrativo" que alenta-ba *Cuadernos de Horacio Morell*.

En nuestra opinión Mazzotti, que despliega un intento menos ambicioso, obtiene un resultado más dialéctico y fluido: aunque algunos poemas suyos parecen canjeables con los de Chirinos (como "Del fiel y casto lector que quiso dejar de serlo" u "Oración") hay en él una mayor dosificación del discurso irónico, aparte de un notable manejo de la fluencia rítmica y verbal del texto —empleando paralelismos sintácticos, anáforas, polisíndetones y reiteraciones de versos— que da sus logros mayores en poemas como "Yegua es la hembra del caballo" o "Me despido del silencio".

Mazzotti, por otra parte, acoge un número mayor de influencias poéticas que Chirinos —el cual, pese a la abundancia de referencias explícitas a autores en *Cuadernos de Horacio Morell*, parece circular básicamente entre Hernández y Borges, prevaleciendo largamente el primero de los nombrados—; en Mazzotti, frente a una perceptible presencia de Antonio Cisneros, hallamos también a creadores como Eielson y una visión provocadora y vitalista del oficio de poeta que proviene de parte de la poesía de *Hora Zero*, amén de un manejo discursivo y coloquialista del texto poético que encuentra su antecedente en poetas cubanos como Fayad Jamís y Luis Rogelio Nogueras.

No se trata simplemente de establecer influencias de autores sobre los dos poetas que nos ocupan —influencias ca si inevitables, teniendo en cuenta que nos hallamos ante autores de primeros libros— sino de percibir que, en ambos casos, los referentes literarios más decisivos pertenecen a la tradición local abierta en los 60. Chirinos y Mazzotti se sitúan en sus libros como conocedores competentes de esa tradición —más precisamente, de ese capítulo de nuestra tradición literaria moderna—; sin embargo, esa misma fidelidad a la poética dominante desde los años 60 —que acusa ya síntomas de agotamiento— es la que constriñe la escritura de estos poetas, capaces, sin duda, de forjarse una expresión más propia y singular. ↻

POESIA PERUANA DEL SIGLO XX (IV. 1936-1940)\* /MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA

1936

- ARCE Y VALDEZ, María. *Día de primavera*. [Arequipa], 1936. V-160 p. "Prólogo" por Fernando Pérez de Arce y Briceño: pp. III-V. "Fe de erratas": p. [172]. [352]
- ARIAS LARRETA, Abraham. *Poemas del meridiano cholo*. (\*) Lima, [Editorial Lux], 1936. [18] p. [353]
- BOGGIO AMAT Y LEÓN, René. *Kyrio. Ilustró Emilio Castañón Pasquel*. Lima, Talleres Gráficos de la Editorial Lumen, 1936. 88 p. [354]
- CAMACHO, Diego. *Oro peruano, por. . .* Lima, Lib. e Imp. Segrestán, 1936. 62-[2] p. Antes del título: Poemas. [355]
- CARAVEDO CARRANZA, Baltazar. *Fantasia. Prólogo del Dr. Carlos Enrique Paz Soldán*. Lima, Imp. "Hospital Víctor Larco Herrera", 1936. X-76 p. "Ilustró Jorge Haaker Fort". *Contiene*. Prólogo (pp. V-X). —Fantasia (A manera de introducción).— Poemas.— Cuentos. [356]

\* Véase las entregas anteriores de esta bibliografía en los Nos. 7, 8 y 9.

- CARLOS ALBERTO FONSECA. *Heraldo del porvenir; poesías*. Lima, Cía. Editora "El Universal", 1936. 255 p.  
*Contiene*. Heraldo del porvenir.— Simiente eterna.— Las rutas del ensueño.— Ritmos del alma.— Medallones.  
*Carlos Alberto Fonseca es seudónimo de Nelly Fonseca Recavarren*. [357]
- GÁLVEZ, José. A *Lima; canto jubilar*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián, sucesor, 1936. 25-[5] p. ● [358]
- HERNÁNDEZ, José A. *Del amor clandestino y otros poemas incorporados*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1936. [24] p. "Prevenición. Estos poemas no pertenecen a un libro. Son de distintas épocas. De diversas etapas emotivas". [359]
- IZQUIERDO RÍOS, Francisco. *Sachapuyas. (Poemas vernáculos.— A Chachapoyas en su tetracentenario)*. (\*) [Chachapoyas?], Imprenta Libre de E. Torrejón, 1936. 68 p. [360]
- LUJÁN RIPOLL, Roger. *De mi cofre*. Barcelona, Editorial Maucci, 1936. 110 p. [361]
- MÉNDEZ DORICH, Rafael. *Dibujos animados*. Lima, Ediciones Perú Actual, 1936. 173-[2] p.  
 "Ilustró Kalvo".  
 Caricatura del autor por Amadeo de la Torre, en lámina fuera de texto.  
 Luego del título se transcriben los siguientes versos: *O nuit, mon ame étoile ta voute, / O sommeil, / Quel triste jour. . .*  
*Contiene*. Primera parte (Serenidad sin mármol).— Segunda parte (Península de Media Luz).— Pebetero de ámbar.— Cuarta parte (El artista ciego).— Quinta parte (Sangre en pie). [362]
- PEÑA, Enrique. *Elegía a Bécquer y Retorno a la sombra*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián, sucesor, 1936. 63-[4] p. [363]
- RECAVARREN ULLOA, Catalina. *Vértice — Vértice; versos de 1935 y 1936. Dibujó: Víctor Morey*. Lima, Empresa Gráfica T. Scheuch, 1936. 65 p. [364]

- ROJAS, ROSA MARÍA. *El panal de los días*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián, sucesor, 1936. 162-IV p.  
*Contiene*. Polen.— Miel.— Alas muertas.— Cera claustral.— El tributo.— “Algunos juicios sobre el libro de poesías *La alcancía de cristal* de la misma autora” (pp. 147-162).

[365]

- SISSA, ARRIGO. *La buena nueva. (Poema filosófico) de...* Lima, Librería e Imprenta Gil, 1936. [1]-11 h.

[366]

- TORRES DE VIDAURRE, JOSÉ. *Romancero criollo*. Lima, 1936. 124 p.  
 “Mi poesía [...] representa la inquietud, el ánimo del sonido, la sombra y el hombre del valle del Rímac, del ámbito limeño. Es, estricta y ajustadamente, limeña. Indoamericana sólo por incidencia geográfica, continental. Y es en este sentido, que mi poesía, iniciada en este *Romancero*, resulta precursora, innovadora, original”.

[367]

- VALLE GOICOECHEA, LUIS. *La elegía tremenda y otros poemas*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1936. 15 p.  
 Portada de Camilo Blas.

[368]

- VALLÉS V., JUAN. *La guerra civil española*. Chorrillos, Imprenta y Librería del Gabinete Militar, 1936. 15-1 p.

[369]

- VILLAIZÁN, MANUEL E. *Cerro nativo; poesía*. (\*) Lima, Imprenta A. J. Rivas Berrio, 1936. 63 p. “Prólogo” por Raúl de Elmo.

[370]

Cubierta y lámina de Alberto Medel y del Valle.

## 1937

- ABRIL, XAVIER. *Descubrimiento del alba*. Lima, Ediciones Front, 1937. 46-[1] p.

“La edición original de esta obra consta de quinientos ejemplares en formato cuarto mayor”.

En la sección “Sobre la poesía de Xavier Abril” (pp. 45-47) incluye juicio de Jean Cassou, Edna Worthley Underwood, Marcel Brion, Jules Supervielle, César Vallejo, Juan Chabás, y José Díaz Fernández.

[371]

AGÜERO BUENO, F. 2º *Ex corde*. [Arequipa, Imprenta La Bolsa], 1937.  
202 p.

[372]

ARIAS LARRETA, Abraham. *Las voces que recogió mi meridiano*. (\*)  
Lima, Editorial Indoamérica, 1937?

[373]

CAMPOS, Germán. *Otoño*. Lima, Talleres gráficos de la Penitenciaría,  
1937. 118 p.

[374]

CLOMAGGUE. *Estampas wamachukinas*. (\*) [Trujillo, 1937?] 37-[1]  
p. Clomaggue es seudónimo de Carlos M. Guevara.

[375]

CUENTAS, Alberto. *Desde la cumbre; poemas de...* (\*) Puno, Tip.  
Comercial, 1937. [6]-109 p.

[376]

CHOGANO, José Santos. *Poemas del amor doliente*. Santiago de Chile,  
Nascimento, 1937. 147-[1] p. ["Nota preliminar"], por Alfonso  
Navarro: pp. 7-9.

[377]

FIGUEROA CARLOS T. *El orgullo del Tacora [Poesías tacneñas]*. Tacna,  
Librería e Imp. T. Falco, [1937]. 13-[1] p.

[378]

GALDO, Manuel Contrán. *Rumbo en el silencio*. Lima, MCMXXXVII.  
48 p. "Ex Libris" por Arnaldo del Valle: pp. 41-43.

[379]

G[ONZÁLEZ] PRADA, Manuel. *Grafitos*. París, Tipografía de Louis Be-  
llenand et fils, 1937. 254-[6] p.

"Advertencias del editor": pp.[8]-25.

"Nota bibliográfica": pp.[251]-254 [Notas sobre la poesía epi-  
gramática e informaciones sobre la cronología, fuentes, etc. del  
manuscrito de *Grafitos*].

Edición y notas de Alfredo González Prada.

Contiene. Hombres y libros.— Literarios.— Epigramáticos.— Mu-  
jeres y amor.— Notulas de viaje.— Religiosos y morales.— Socia-  
les y políticos.

[380]

MANCO CAMPOS, Alejandro. *Trabajador constante*. Lima, Ediciones  
Impulso, 1937. 16 p.

Incluye un cuento breve, "Noches frecuentes" (pp. 15-16).

[381]

- MONTOYA, Arturo. *Romancero de Santa Rosa de Lima; homenaje del autor a la santa*. Lima, Emp. Gráfica T. Scheuch, 1937. 32 p.  
[382]
- MONTOYA, Carlos. *Los castillos en el aire*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1937. 126-[2] p.  
[383]
- MORENO JIMENO, Manuel. *Los malditos*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián (Sucesor), 1937. 56 p.  
[384]
- PARRA DEL RIEGO, Juan. *Tres polirritmos inéditos. Edición del Ministerio de Instrucción Pública en homenaje al gran poeta peruano-uruguayo en el 12º aniversario de su muerte. 21 de noviembre de 1937*. Montevideo, Talleres gráficos Institutos Penales, 1937. [16] p. "Cifra estética y espiritual de Juan Parra del Riego" por Manuel de Castro: pp. [3-4]. "Calle Parra del Riego" por Luis Fernán Cisneros: pp. [13-14].  
*Contiene*. Polirritmo dinámico de la motocicleta.— Polirritmo dinámico de Gradín.— Polirritmo del capitán Slukin.  
[385]
- SÁENZ A. R., Angel. *El sueño de una madre, por el padre...* Lima, Imp. "La Providencia", [1937]. 19 p.  
[386]
- SASSONE, Felipe. *A Santa Rosa de Lima*. Lima, Talleres gráficos P.T. C.M., 1937. 16 p.  
"Tríptico de sonetos...".  
[387]
- . *El caramillo de otoño y otros poemas (Experiencia lírica)*. Santiago de Chile, Edición Zig-Zag, 1937. 237 p.  
Véase, "Alivio de palabras confidenciales y docentes": pp.[9]-29.  
*Contiene*. La musa vieja (1920-1926). —La transición (1927-1928).— El caramillo de otoño (1930-1936).— Paréntesis taurómico.— Scherzos de álbum.— Intermezzo de sonetos.— Preludio de invierno.  
[388]
- SMITH, Dora Raquel. *Sismógrafo*. (\*) Lima, Cía. Editora El Universal, 1937? 47 p.  
[389]

- TAURO, Alberto. *Allá vamos*. Lima, Ediciones Palabra, 1937. [24] p.  
 "Alguna vez los hombres..." [poesía] por Miguel Bustos Cerecedo: pp. 19-22.  
 Prosa poética. [390]
- URETA, Alberto. *Elegías de la cabeza loca*. París, Louis Bellenand et fils, MCMXXXVII. 38-[8] p. [391]
- VARALLANOS, José. *Primer cancionero cholo; cantares de amor, de...*  
 Huancayo, Impreso en los Talleres de la Edit. "Altura", 1937.  
 30-[VI]-[6] p.  
 "Ilustró el autor".  
 "Léxico de modismos empleados en el presente cuaderno": p. [VI].  
*Contiene*. Lío de cholos.— Del amor rural y poblano.— Del arriero.— Del bandolero.— Del gendarme.— Yaravies en tono mío.— Otros pequeños cantares. [392]
- XAMMAR, Luis Fabio. *Wayno*. [2ª ed.] Lima, Ediciones Palabra, 1937.  
 31-[1] p.  
 "Estos poemas fueron escritos en Yanahuanca y sus cordilleras, el año de 1933 y principios del 34, a mediados del cual, algunos de ellos aparecieron publicados en Lima. El autor, al reunirlos hoy bajo la forma de un libro, espera cometer con éste, su último y definitivo delito poético".  
 Se incluyen dieciséis nuevos textos. [393]
- ZÁRATE, Fidel A. *Las canciones selladas. Aromas de silencio. El trino y la flor. Cenizas en canción. En verso. Ilustraciones de Aristides Vallejo*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián, sucesor, 1937. 199-[1] p.  
 Incluye "Juicios diversos" (pp. 7-10): Alfonso Reyes, Augusto Arias, *La Crónica, La Prensa, y Revista de Economía y Finanzas*. [394]

1938

- A *Alfonso de Silva, música, 1903-1937, sus amigos.* (°) Lima, Editorial Antena, 1938. 13-[1] p.  
Se incluye dos poesías de Alfonso de Silva, "Aufschwung" y "Hoy es nunca y mañana...". [395]
- ARGUEDAS, José María. *Canto kechua. Con un ensayo sobre la capacidad de creación artística del pueblo indio y mestizo.* Lima, Ediciones del Club del Libro Peruano, 1938. 65-[2] p.  
"Dibujos de Alicia Bustamante".  
Texto bilingüe, quechua-castellano. [396]
- ARIAS LARRETA, Abraham. *Rayuelo; versos infantiles.* (°) Lima, 1938. 72 p. "Carta prologal" por Eufemio L. Adrián y S.  
Incluye juicios sobre su *La baraja del cholo* (pp. 66-72). [397]
- BALDWIN SOLARI, Guillermo. *Ondas de mi corazón.* (°) Trujillo, 1938. [398]
- CABREJOS, Adriana. *El viento y el mar.* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián, sucesor, 1938. [28] p. "Prólogo" por Enrique Peña: pp. [5-7]. [399]
- CAMACHO, Diego. *Panamérica, por... Homenaje a la VIII Conferencia Panamericana.* Lima, Impreso en la Imprenta "Lux" de E.L. Castro, 1938. 47 p. [400]
- CARLOS ALBERTO FONSECA. *El poema de América. Dedicado a los miembros que integran las Delegaciones de los distintos países de nuestro Continente, a la VIII Conferencia Panamericana realizada en Lima.* Lima, Cía. Ed. "El Universal", 1938. 29 p.  
Carlos Alberto Fonseca es seudónimo de Nelly Fonseca Recavarren. [401]
- Luz en el sendero; poemas.* Lima, 1938. 255 p.  
"Obra premiada con medalla de oro por la Municipalidad de Lima". [402]
- CAVERO MARLÁTEGUI, Amalia. *Cantos de primavera.* Lima, Editorial Minerva, 1938. 59 p. [403]

CHAMPION Emilio. *Velero*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián (Sucesor), 1938. [32] p. Firmado: Montevideo, 1938.

[404]

CHOCANO, José Santos. *Poesías escogidas*. París, Desclée, de Brouwer, 1938. 266 p. (Biblioteca de Cultura Peruana. Primera serie, N<sup>o</sup> 12). ["Ha dirigido la organización, selección y publicación de esta Biblioteca de Cultura Peruana Ventura García Calderón"]. "Bibliografía de José Santos Chocano": p. [7].

"Cotejando ediciones diferentes de Chocano, he podido observar muchas variantes. He preferido aquí la más armoniosa o la que parece reflejar el último pensamiento del poeta. Alguna vez, se ha corregido el texto siguiendo las indicaciones que el propio Chocano me envió": V.C.C.

*Contiene*. Nota preliminar, por Ventura García Calderón. (pp. 8-10).— Profesiones de fe, confesiones y arte poética.— El poeta épico.— El poeta lírico.— El poeta de inspiración peruana. Lima y la gesta heroica. La Sierra. La Montaña.— Últimas páginas.

[405]

FIGUEROA, Carlos T. *Flores de ofrenda*. (\*) Tacna, Tipografía G. Alarco, 1938. 20 p.

[406]

FLORIÁN, Marió. *Alma*. (\*) Lima, Editorial Antena, 1938. 27 p. "Inicial" por Leo Camacho.

[407]

FUENTE, Nicanor A. de la. *las barajas i los dados del alba; poemas. prólogo de antenor orrego e. grabados de esquerriloff*. Chiclayo, Editorial Héctor E. Carmona R., MCMXXXVIII. 98-[4] p. "Algunos errores encontrados": p. [99].

"La obra poética de Nicanor A. de la Fuente": pp. 5-15.

[408]

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Libertarias*. París, Tipografía de Louis Bellenand et fils, 1938. 149 p.

"Advertencia del editor" pp. [7]-11.

"Notas bibliográficas": pp. [135]-143 [Informaciones documentales sobre el manuscrito de *Libertarias*].

Edición y notas de Alfredo González Prada.

[409]

HERNÁNDEZ, José Alfredo. *Legislación del alma*. La Plata, Recados de Fábula, 1938. [24] p.

"Recados de Fábula los edita Marcos Fingerit".

[410]

———. *Sistema y sentido de la angustia; poema*. La Plata, Talleres de la Escuela de Artes y Oficios San Vicente de Paul, 1938. [12] p.

"La edición original consta de 250 ejemplares...".

[411]

HIDALGO, Alberto. *Dimensión del hombre*. Buenos Aires, Francisco A. Colombo impresor, 1938. 55-6 p.

Véase, el "Prólogo de muertos" (p. 3) que incluye, al final, a 52 escritores peruanos e hispanoamericanos de todas las épocas. El texto es el siguiente: "Por el conjunto de su obra, y especialmente por *Actitud de los años* y el presente libro, los firmantes, con la autoridad que nos da nuestra posición en la historia de la literatura americana, reconocemos y proclamamos a Alberto Hidalgo como el más puro poeta que haya producido nuestra raza".

[412]

LÓPEZ ALBUJAR, Enrique. *De la tierra brava; poemas afroyungas*. Lima, Editora Peruana, 1938. XIX-160 p. "Al poeta de los Andes, Enrique López Albújar" [poesía] por Francisco Villasespa: p. IX. "Prólogo" por Clemente Palma: pp. XI-XIX.

"Glosario de regionalismos": pp. 155-157.

[413]

LLONA, Teresa María. *Encrucijada*. Lima, Empresa Editora Rímac, 1938. XIV-162 p. "Prólogo" por Gabriela Mistral: pp. V-XIV. Incluye en la sección "Algunos comentarios sobre *Celajes*" (pp. 147-162) opiniones de José de la Riva-Agüero, Angélica Palma, Armando Palacio Valdés, Concha Espino, A.B. C., Georges Pillement, *Mundo Femenino*, J. F. Fálquez Ampuero, y Pablo Rada. *Contiene*. Romance de la novia y el jacarandá.— Avanzar.— Sals blancas.

[414]

MACKIE, Patrick F. *Del pasado*. (°). Lima, Talleres Gráficos "Amauta", 1938.

[415]

MÁRQUEZ EYZAGUIRRE, Luis G. *Telarañas de mi celda*. (°) Lima, 1938. 225 p.

[416]

- OLIVAS C., Antonio. *De mi glosario infantil (Poesías). Dedicado al "Día de las Américas"*. Lima, 1938. 16 p. "Alentando el esfuerzo" por Guillermo Pinto I: p. [3].  
[417]
- PALACIOS, Mercedes P. *¡Hónrote madre! por... (\*)* Lima, Editorial Lumen, 1938. 16 p. "Prólogo" por Germán D. Alvarado.  
[418]
- PEÑA BARRENECHEA, Ricardo. *Romancero de las sierras*. Chachapoyas, Litotipo Amazonense, 1938. 27-[1] p.  
"Impresión de 200 ejemplares en papel ópalo".  
*Contiene*. Romances y canciones del Centro.— Romances y canciones del Norte.  
[419]
- PRADO, Blanca del. *Los días de sol; poemas*. Córdoba [Argentina], Establecimientos Gráficos A. Biffignandi, 1938. 89-[2] p.  
"Léxico de palabras arequipeñas o quechuas": p. [91].  
Prosa poética.  
[420]
- SPELUCÍN, Alcides. *Las paralelas sedientas (\*)*. Lima, Imprenta Lux. 1938.  
[421]
- VALLE GOICOCHEA, Luis. *Parva*. Trujillo, Imp. Blondet, 1938. [26] p.  
"Puerta" por José Eulogio Garrido: pp. 3-6.  
Prosa poética  
[422]

## 1939

- ARENAS Y PEZET, Rafael. *Cantos ágiles; poemas*. (\*) Santiago [de Chile]. Imprenta Nascimento, 1939. 80 p.  
[423]
- ARIAS LARRETA, Abraham. *El hondero de la laja encendida*. (\*) Lima, 1939. 38 p.  
Véase, "Tónica regional del cholo en la literatura peruana": pp. [1]-10.  
En una hoja suelta se incluye "Fo de erratas".  
"Peruanismos usados": p. 37.  
[424]

- BERRÍOS, Augusto G. *Células; poesías de... Prólogo del Dr. Víctor M. Huaco Indo-América*. Arequipa, Editorial La Colmena. MCMXXXIX. XVIII-49 p. "Prolegómeno": pp. [IX]-XVIII. [425]
- COLLANTES Y ARANA, Oscar. *Panoja*. Lima, Imp. de la Escuela de la Guardia Civil y Policía, 1939. 82 p.  
En la sección "Comentarios" (pp. 13-28) se incluyen juicios de José Santos Chocano, Alberto Ureta, Enrique López Albújar, Antonio Mory de la Rocha, Abelardo Pita y Armas, y Gloria Uceda. [426]
- CUENTAS ZAVALA, J. Alberto. *Pututu (Poemas)*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1939. 114-[8] p.  
Maderas de Amadeo Landaeta Basadre y Mateo Jaika.  
"Voces aymaras usadas en este poemario": [115-116]. [427]
- CHOCANO, José Santos. *Oro de Indias. Tomo I. Pompas solares*. Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1939. 158 p.  
En el lomo aparece erróneamente el año 1940. [428]
- E. J. B. L. *¡Inspiración!* [Lima], 1939. 57-[7] p.  
Luego del título aparece el siguiente texto: Cura las neurastenias y mal humor, / sirve de guía a enamorados, / enseña a vivir el y con amor, / y en especial, es para casados, / solteros o viudos, y divorciados. // Si la mujer no quiere divorcio / que obligue a su marido / a formar verdadero nido / leyéndole "Inspiración". // Indicación: una hora antes de comer o de dormir. [429]
- FLORIÁN, Mario. *Brevidad de lágrima*. (°) Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1939. [19] p. [430]
- G[ONZÁLEZ] PRADA, Manuel. *Baladas*. (°) París, Tipografía de Louis Bellenand et fils, 1939. 425 p.  
"Advertencias del editor": Alfredo González Prada.  
"Notas y variantes": pp. [347]-411. [431]
- IZQUIERDO RÍOS, Francisco. *Ande y Selva (Tierra peruana)*. Lima, Talleres Gráficos de P. Barrantes C., 1939. 168 p.  
Se intercalan relatos, poesías y prosas poéticas. [432]

- MÁLAGA DE CORNEJO BOURONCLE, Hortensia. *Cactus; versos.* (\*) Arequipa, Editorial La Colmena, 1939. 100 p.  
[433]
- MARTÍN ADÁN. *La rosa de la espinela.* [Lima], Cuadernos de Cocodrilo, [1939]. [16] p.  
Anejo de la revista 3 (Nº 2, agosto de 1939).  
Martín Adán es seudónimo de *Rafael de la Fuente Benavides.*  
[434]
- MATEU CUEVA, Augusto. *Alborada. Ilustraciones de Hernán Ponce S.* Lima, Talleres Gráficos de la Editorial Antena, 1939. 27 p.  
[435]
- NIETO, Luis. *Puños en alto; poemas de barricada y de combate.* (\*) Iquique, Editorial Libertad, 1939.  
[436]
- PEÑA, Ricardo. *Cántico lineal.* [Lima], Cuadernos de Cocodrilo, [1939]. [8] p.  
Incluye cinco poemas pertenecientes al libro del mismo título.  
Anejo de la revista 3 (Nº 1, julio de 1939).  
[437]
- QUIJADA JARA, Sergio. *Suspiros del silencio.* (\*) Lima, 1939. 77 p.  
"Prólogo" por Lucio Castro Pineda.  
[438]
- RÍOS, Carlos Alfonso. *Tema y manera de lo ausente (poemas al lado del sueño y de la ausencia)* (\*) Pacasmayo, Talleres de la Imprenta "La Unión". 1939. 50 p.  
[439]
- SASSONE, Felipe. *Parva favilla (Micropoemas).* Lima, Talleres Gráficos "Torres Aguirre", 1939. 63-[1] p.  
*Contiene.* Autobiografía del famoso desconocido.— Aquello... hilos de la alambrada. Por la guerra de España.— Esto. La musa íntima.— Para el amigo viejo y feliz.— Para el amigo muerto y feliz. José Visconti.— Otro viaje.  
[440]
- TAMAYO VARGAS, Augusto. *Ingreso lírico a la geografía.* Lima, Ediciones Palabra, 1939. 33 p.  
[441]
- VALLE GOICOHEA, Luis. *Paz en la tierra.* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1939. [38] p.  
Portada de Arturo Jiménez Borja.

"De un coloquio apacible con Moche, el pueblo acogedor, y su campaña nació este libro. [...] Y rinde homenaje también a José Eulogio Garrido, hermano mayor, gran artista y gran amigo...".

[442]

VALLEJO, César. *España. aparta de mí este cáliz. Poemas. (Prólogo de Juan Larrea. Dibujo de Pablo Picasso). Soldados de la República fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas.* (\*) Ediciones Literarias del Comisariado. Ejercito del Este. Guerra de Independencia. Año de 1939.

[443]

———. *Poemas humanos (1923-1938).* París, Les Éditions des Presses Modernes, 1939. 158 p.

"Se ha impreso 250 ejemplares numerados sobre papel, vergé antique y veinticinco ejemplares sobre papel Japón, numerados del uno al veinticinco, que constituyen la edición original [...] Se ha tirado ejemplares especiales para Raúl Porras Barrenechea, Alfredo González Prada, Rafael Larco Herrera, Ricardo Vegas García, Juan E. Ríos Rey, Enrique Peña Barrenechea, Luis Bentín Mujica y Nicanor Mujica".

Se incluye al final juicios sobre C. A.: "César Vallejo" por Luis Alberto Sánchez (pp. 149-152); texto sin título firmado por Jean Cassou (pp. 153-154); y "Nota bio-bibliográfica" por Raúl Porras Barrenechea (pp. 155-158).

[444]

VARALLANOS, Adalberto. *Receptáculo de términos; poemas. Edición póstuma.* Lima, [Ediciones de la revista *Altura*], 1939. [12] p.

"Como ediciones de la rev. *Altura*, los edita José Varallanos". "Los poemas que se publican en este cuaderno, fueron escritos por Adalberto Varallanos en el año de 1928. Esta primera edición en papel bulki, consta de 500 ejemplares numerados".

*Contiene.* Nota bio-bibliográfica [De *El Mundo*, 1929].— Ubicación de Adalberto Varallanos, por José Varallanos.— Receptáculo de términos.

[445]

VARALLANOS, José. *Categoría de la angustia.* Lima, Empresa Editora "La Nacional", 1939. 16 p.

"Ficha bio-bibliográfica de José Varallanos": p. [2].

En la p. 16 se incluye juicios sobre el autor de Benjamín Jar-

- nés, Alfonso Reyes, A. Tronkoso (revista *Atenea*), y T. Bonessati. [446]
- VICENTE AZAR. *Nueva canción de otoño*. [Lima], Cuadernos de Codrilo, [1939]. [16] p.  
Anejo de la revista 3 (Nº 3, diciembre de 1939).  
Vicente Azar es seudónimo de José Alvarado Sánchez. [447]
- 1940
- [ANCIETA, Enrique]. *Hombres del Tahuantinsuyo, de la Conquista, de la Colonia y de la República; criollos, españoles, mestizos, cholos*. (\*) Puno, Tipografía Fournier, 1940. 16 p. [448]
- ARIAS LARRETA, A. *Rayuelo. Poemas infantiles. Portada: de José Domingo Pantigoso. Segunda edición*. Lima. Impreso en los Talleres de la Empresa Editora Peruana, 1940. XV-80 p. "Amigo Arias Larreta" por E.L. Adrián y S.: pp. [VII]-IX "En torno a Rayuelo y a su autor" por Luis H. Bouroncle: pp. [XI]-XIII "La escuela y el arte" por Nemesio Rodríguez: pp. [XIV]-XV. [El ejemplar que describimos, por estar mutilado, no consigna el juicio epistolar de Gabriela Mistral que esta edición recoge]. [449]
- ARIAS LARRETA, Felipe. *Poemas*. (\*) Trujillo, Imprenta Burgos, 1940. Portada de Baldwino Anticona. [450]
- CAMPO Y PLATA, Graciela del. *Hontanares*. (\*) Santiago de Chile, Imp. y Lit. Leblanc, 1940. 83 p. [451]
- CARLOS ALBERTO FONSECA. *Voces de América; poemas*. Lima, Casa Editora "La Crónica" y "Variedades" S. A. Ltda., 1940. 281-[9] p.  
"Fe de erratas": p. [289].  
Carlos Alberto Fonseca es seudónimo de Nelly Fonseca Recavarren. [452]
- CARNERO HOKE, Guillermo. *Crecimiento de la palabra*. (\*) Lima, 1940. [453]

- CONTRERAS, Carlos. *Ciudad lírica; poemas chalacos*. (\*) Callao, Talleres Gráficos de la Imp. "Vida porteña", 1940. [48] p. "Prólogo" por Abelardo Arriola Ledesma. [454]
- CUETO FERNANDINI, Carlos. *Poemas dispares*. [Lima], Cuadernos de Cocodrilo, [1940]. [12] p.  
Anejo de la revista 3 (Nº 4, marzo de 1940). [455]
- CHOCANO, José Santos. *Oro de Indias. Tomo II. Fantasía errante*. Santiago [de] Chile, Editorial Nascimento, 1940. 223 p. [456]
- FELDMAN, León Miguel. *Mis musas*. (Con el "Elogio de Arequipa" en homenaje a su cuatricentenario). Prólogo del Dr. Vladimiro Bermejo, *catedrático de Literatura de la Universidad de Arequipa. Segunda edición*. Arequipa, Editorial "Leer", 1940. 182 p.  
"Mi enhorabuena a Miguel León Feldman" por Guillermo Mercado: pp. [167]-171. "Colofón" por Armando Rivera: pp. [173]-176.  
"Fe de erratas": pp. [177-178].  
Véase, "La crítica consagra el triunfo dice autor de *Mis musas*, libro de poemas de León Miguel Feldman; escribe el Dr. Vladimiro Bermejo...": pp. 180-182. [457]
- FLORIÁN, Mario. *Florecimiento animado*. [Lima], Cuadernos de Cocodrilo, [1940]. [8] p.  
Anejo de la revista 3 (Nº 7, diciembre de 1940). [458]
- . *Voz para tu nieve*. (\*) Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1940. [5] p. [459]
- FUENTE, nicanor a. de la (Nixa). *la feria de los romances (folklore costeño)*. Portada de E. Grillo Cortés. Chiclayo, Imprenta Bracamonte, MCMXL. 71-[2] p.  
En hoja aparte se incluye "Algunos errores encontrados". [460]
- GARCÍA SAONA, Enrique. *Cuando recién cantaba... Poemas inéditos de... Piura*, 1940. 61 p. "Prólogo" por E. López Albújar: pp. 5-6. [Firmado: Tacna, 5 de enero de 1939]. "Enrique García Saona" por Rinaldi Prati: pp. 7-8.  
"Fe de erratas": p. [21].  
En la sección "Apreciaciones" (pp. 23-41) se recogen juicios de

Carlos Robles Rázuri, *El Tiempo*, Flora R. Veramatus, Pedro Rivera Castro, *Boletín Escolar Recoletano*, E. Jibaja C., Carlos A. García García, J. Vicente Rázuri, Julio Favre, Jorge Larrea Riofrío, J. Alvaro Mesones Piedra.

Contiene. I. Poemas.— II. Apreciaciones.— III. Recuerdos musicales.

[461]

GARRIDO MALAVER, Julio. *Canto a la primavera en varios momentos. "Botón de Oro" — Corona de Laurel. Canto a la primavera. Diploma de Honor. América. Diploma de Honor.* Lima, Editores: Lib. e Imp. Guía Lascano. [1940]. 28 p.

Antes del título: Julio Garrido Malaver, Poeta Laureado en los Juegos Florales de 1940.

Véase, "Palabras consagratorias del mantenedor de los Juegos Florales, poeta José Gálvez": pp. 5-6.

[462]

———. *Vida de pueblo.* (\*) Lima, Ediciones Celendinas, 1940. 88-XX p.

[463]

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Antología poética. Introducción y notas de Carlos García Prada.* México, Ediciones del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1940. XLVII-371 p. (Clásicos de América). "Introducción": pp. [IX]-XLVII.

Contiene. De *Minúsculas.*— De *Presbiterianas.*— De *Exóticas.*— De *Trozos de vida.*— De *Baladas peruanas.*— De *Grafitos.*— De *Libertarias.*— De *Baladas.*— De la obra dispersa.— Advertencias, notas e indicaciones bibliográficas.— Reseña bibliográfica de la obra poética de González Prada (pp. 347-359).

[464]

HIDALGO, Alberto. *Edad del corazón.* (\*) Buenos Aires, Edición del teatro del pueblo, 1940. 57 p.

"La edición original de este libro consta sólo de 52 ejemplares numerados [. . .]. Además, se ha tirado 300 ejemplares para el comercio, en papel de puro esparto".

[465]

MARTÍNEZ GARCÍA, Herminia María. *Multicolor; poesía.* Lima, Cía. Editora "El Universal", 1940. 167 p.

[466]

- MATEU CUEVA, Augusto. *Gualda y rosicler; prosa poética. Ilustraciones de Hernán Ponce S. Carátula de Pedro Rojas Ponce.* Lima, Ediciones Baluarte, 1940. 61 p.  
 "La bicromía *gualda* y *rosicler* adquiere sustantiva originalidad al rotular el contenido emocional e ideológico de este nuevo libro del escritor proletario Augusto Mateu Cueva...". [Nota del editor, Leo Camacho].  
*Contiene.* En la mina.— En el campo.— En la ciudad. [467]
- MERCADO, Guillermo. *Canto a Sachaca.* [Lima], Cuadernos de Codrillo, [1940]. [8] p.  
 Anejo de la revista 3 (Nº 5, junio de 1940). [468]
- MORALES DE RIVERA, Renato. *Sus versos; recopilación póstuma.* (°) Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1940. 133 p.  
 "Exordio" por Alberto Arispe.  
 En la cubierta: IV Centenario de Arequipa, 1540-1940. [469]
- PARDO DEL VALLE, Emilio. "*Bioestro*"; *poesías.* Puno. "Editorial Lailakakota", 1940. 104 p. [470]
- PARRA DEL RIEGO, Juan. *Los mejores poemas; selección de Juan Cristóbal.* (°) Santiago de Chile, Zig-Zag, 1940. 543 p. [471]
- PELÁEZ BAZÁN, Mario. *Alma en flor.* Lima, 1940. [40] p.  
 "Portada: gentileza del joven dibujante Camino Sánchez". [472]
- PUGA, M. A. *3 poemas civiles.* Lima, Imprenta "La Cotera", 1940. 35 p.  
 "Portada y dibujos por Juan Barreto".  
*Contiene.* Oda al héroe civil.— Crimen ("A la memoria de Manuel Arévalo, 1890-1937").— Proclama contra el odio ("A Carlos y Juan Barreto verticalmente"). [473]
- RÍOS, Carlos Alfonso. *Estación para florecer.* (°) Pacasmayo, Imp. "La Unión", 1940. [21] p.  
 "De este cuaderno se han impreso cien ejemplares, en edición privada". [474]

- Rodríguez, César Atahualpa. *Poemas*. [Lima]. Cuadernos de Cocrililo, [1940]. [8] p.  
Anejo de la revista 3 (Nº 6, setiembre de 1940). [475]
- SILVA, Remigio B. "En el día de la patria"; *poesía de...* (\*) Callao?, 1940. 37 p. [476]
- TAURO, Víctor H. *Senderos. (Poemas al acaso). Con un anti-prólogo de Luis F. Solary*. Lima, Ediciones "Los Nuevos", 1940. XXIII-111 p. (Obras e ideas - Generación del 39). [477]
- TORREBLANCA, Virgilio. *El peregrino del inambari azul; poesías por...* Huancayo, Imp. Sánchez Muñoz, 1940. 50 p. "Prólogo" por Miguel Angel Pinto: pp. 7-8. [478]
- TORRES DE VIDAURRE, José. *Romancero criollo. Tercera edición*. Lima, Imp. Lib. D. Miranda, 1940. XVI-111-[1] p. "Romancero criollo" por Aurelio Miró-Quesada: pp. V-IX. "Anecdótico, criollismo en el verso" por Johan del Moro: pp. IX-XII. "El Romancero criollo" por José Jaime Aicúa: pp. XIII-XVI.  
En la sección "Opiniones nacionales. Consagración popular del Romancero criollo" (pp. 106-110) incluye juicios de Juan A. Lima, Abraham Valdelomar, Clovis, Ladislao F. Meza, César Miró, Juan de Almunia, Alberto, Marcial de la Puente, Eugenio Marmeiq, Luis Lama, Dora Raquel Smith, Augusto Mariátegui Oliva, y José Jiménez Borja. [479]
- VALLE GOICOECHEA, Luis. *Miss Lucy King y su poema*. Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1940. [12] p.  
"De este cuaderno se han impreso ciento diez ejemplares numerados". [480]
- VALLEJO, César. *España, aparta de mí este cáliz. 15 poemas por...* *Profecía de América (palabras preliminares por Juan Larrea)*. México, Editorial Séneca, 1940. 93-[10] p. "Profecía de América": pp. [9]-22.  
Retrato del autor por Pablo Picasso.  
"Una primera edición de este libro, compuesta y tirada por los soldados republicanos del Ejército del Este, sobre papel fabricado por los mismos soldados, estaba a punto de ser publicada cuando ocurrió el desastre de Cataluña. Allí quedóse en rama

sin que lograra salvarse ningún ejemplar suponiéndose que debió ser destruida por los enemigos del pueblo español" (p. 95). [Sobre esta edición citada véase el asiento N° 443].

[481]

VARALLANOS, José. *Elegía en el mundo*. Huancayo, Talleres Tipográficos de "Democracia", 1940. 18-[4] p.

En la sección "Sobre José Varallanos" (pp. 39-40) se incluye juicios de Ildelfonso Pereda Valdez y Martí Casanovas.

[482]

VÁSQUEZ, Emilio. *Kollasuyu; poemas. Bienvenida por Luis E. Valcárcel. Portada i Viñetas de Apu Rimac*. Lima, Ediciones Ba-luarte, 1940. 63-1 p. "Bienvenida": pp. [5]-8.

"Vocabulario surperuano": pp. 61-62.

[483]

## PINTURA PERUANA: UNA LISTA DE PRECIOS (SETIEMBRE / OCTUBRE 1982)

A pesar del prosaísmo implícito en ellos, o acaso por él, los precios de las obras son uno de los arcanos mayores en el mundo del arte. A esto contribuye, suponemos, la gran flexibilidad que ellos tienen, en cuanto expresan un inestable promedio entre el prestigio ganado por un artista y el siempre mudable libre albedrío de críticos y compradores. La plástica es escenario de una actuación relativamente fluida de la oferta y la demanda, que con dificultad consienten regulaciones durante períodos prolongados de tiempo. A pesar de las listas de las galerías, y las que celosamente guardan los propios creadores, el precio de una obra se materializa sólo en el momento de la transacción: antes puede no ser sino la expresión de un deseo, no tanto económico, cuanto jerárquico. En tal medida la relación que presentamos aquí es la frágil aproximación a una realidad fugaz. Pues si

bien las cifras han sido proporcionadas gentilmente por diversas galerías comerciales, ellas mismas tienen privilegiada conciencia de lo fluctuantes y relativos que resultan dichos precios. Lo cual se acusa entre los artistas jóvenes, especialmente, más susceptibles de dar sorpresas, reflejadas a menudo en variaciones de su *côte* en el mercado.

La única referencia pública con que se cuenta para comparar la evolución de los precios de la pintura en el mercado peruano de arte es una breve relación aparecida en la revista *Mundial* en 1975.<sup>1</sup> En aquella oportunidad la "línea mágica" era de 2.500 dólares (40 soles por dólar en ese momento), pago que en la actualidad parece obtener alrededor de una docena de pintores jóvenes (aunque muchos de éstos venden más afuera que adentro). El mercado se ha reactivado desde aquella época, y si bien los precios no llegan a compararse con los del altamente especulativo y rico mercado colombiano, el precio promedio de la pintura en el Perú ha subido, a la vez que han proliferado las galerías comerciales y promocionales. Ha habido, como lo sugirió Luis Lama en marzo del año pasado<sup>2</sup>, un auge comercial en la pintura, aunque ya al momento de confeccionarse la presente relación el mercado acusaba algunos signos de recesión.

Los precios que figuran aquí fueron cotizados en soles, pero los hemos convertido a dólares (a 800 soles cada uno) con el propósito de homologar el mercado peruano con los de fuera. Esta lista está referida exclusivamente a pintura sobre tela, en diversas técnicas, y los pintores que aparecen aquí son aquellos sobre los que hemos podido obtener información. El criterio para los formatos ha sido: chico (un "promedio" de 30 por 40 centímetros), mediano (un "promedio" de 81 por 100 centímetros) y grande (no inferior a 1,20 m. de lado). Esther Vainstein colaboró con HUESO HUMERO en el acopio de la información.

1. "Entre el comercio y el arte". *Mundial*, Lima, N° 30, jun. 1975. pp. 94-95.

2. "¿Por amor al arte?". *Caretas*, Lima, N° 639, mar. 1981. pp. 62-63.

PINTOR	CHICO	MEDIANO	GRANDE
ALBERTI, Teresa	300	500/700	
AQUINO, Humberto	2,500/3,000	4,000/6,000	7,000/8,000
ARREGUI, Iris	300	400	450
BRAUN, Herman	2,000/3,000	3,500/5,000	5,500/7,000
APU-RIMAK	600/1,000	1,250/2,500	3,000
CAMANDONA, Ugo	500	900	
CARRERA, Anselmo		500	750
CASTILLA, Jorge	200/250	500/600	
CARO, Bill	1,200/2,000	3,000/5,000	6,000+
CASTRO, Tadeo	100/150	450/600	1,000/1,200
COLOMBA	120/250	300/500	600/1,100
CUADROS, Miguel Angel		1,200/1,500	
CERVANTES, Eduardo	375/600	600/1,200	1,500+
CHAVEZ, Angel	650/800	1,200/2,500	3,000/6,000
CHAVEZ, Gerardo	1,800/3,500	4,000/6,500	7,000/20,000
DI MALIO, Elda	350/450	500/800	1,100/1,500
DAVILA, Alberto	600/1,200	2,500/5,000	5,500/8,000
DAVILA, Carlos	1,000/2,000	2,500/4,000	5,000+
D'EBNETH, Lajos	800/1,500	2,000/5,000	6,500/12,000
D'ORNELLAS, Fernando	400/900	1,600	
DIANDERAS, Nieves	450/550	1,100/2,300	2,800
EIELSON, Jorge Eduardo	1,000/1,500	3,500/5,500	5,000/7,000
ESPINOZA, Miguel	180/280	600/800	1,100/1,300
FLORES, Ricardo	250/350	650/1,100	1,500
GALDOS RIVAS, Enrique		2,500/3,500	4,000
GONZALES, Carlos		300/500	1,200
HASTINGS, Rafael	2,000/3,000	4,000/6,000	6,500/10,000
HERKOVITZ, David	600/1,500	1,600/3,200	3,500/14,000
KREBS, Ella	700/1,000	1,500/3,000	3,200+
LUZA, Charo		500	700
LLONA, Ramiro	350	1,000/2,000	3,000/4,000

MACHICADO, J. de la C.	250/300	500/750	900/1,200
MACEDONIO DE LA TORRE	375/750	900/1,900	
MESTRES, Teresa	100		
NAVARRETE, Julia			2,250
NEGUIB, Luz		500	900
NIERI, Miguel	300/500	600/1,200	1,300
OLIVA, Félix	300/500	600/1,200	1,500
PALACIOS, Ciro			2,000
PAZOS, Hernán	500/1,000	1,100/2,500	2,600
QUISPEJO	350/600	1,000/1,200	
PAREJA, Ramiro		280	600
QUIZPEZ ASIN, Carlos	750/1,500	1,800/4,500	5,000+
LLAQUE, Rafael	180/300	450/900	1,000/1500
PIMENTEL, Antonio	350/500	500/1,100	
RAMOS, José Carlos	350/650	600/1,200	1,500
REBAZA, Guillermo	500/800	1,800/3,200	3,750
REVILLA, Carlos	1,500/2,500	3,000/5,500	6,000
RUIZ ROSAS, Alfredo	900	1,500	3,000
RODRIGUEZ LARRAIN, E.	2,000/4,500	5,000/10,000	
SCHRODER, Lola	350/550	600/1,500	
SHINKI, Venancio	1,000/1,500	2,000/3,000	4,000+
SPRINGETT, Sabino	1,200		
SZYSZLO, Fernando de	1,200/2,500	4,500/8,000	8,500+
TOLA, José Miguel	350/600	900/1,200	
TSUCHIYA, Tilsa	4,000/5,000	5,000/10,000	14,000/25,000
VAINSTEIN, Esther	200	400/500	700/1,000
VERTIZ, Marta	150/300	350/900	1,200
VILLANUEVA, Leoncio	500/1,000	1,200/2,000	
VELARDE, Salvador	250	600	1,000
VILLEGAS, Armando	3,000/4,000	5,000/8,500	9,000
WIESSE, Ricardo	250	450	600
WILLIAMS, Armando		250	450
ZAMALLOA	450/600	800/1,500	

**UNMSM**

## EN ESTE NÚMERO

Durante varios decenios se pensaron perdidos los dos únicos números de *Favorables Paris Poema*, la revista que publicaron CÉSAR VALLEJO y JUAN LARREA en los años veinte. Aquí empezamos su rescate en dos entregas, con la inclusión facsimilar (aunque con una leve reducción de formato) del N° 1 completo. Mirando hacia adelante, presentamos fragmentos de obras narrativas que deberán aparecer en el curso de 1983: el de la novela clásica china contiene la clave de los desenlaces de todo el texto; el de JULIÁN RÍOS, que aportó un comentario desde Joyce a nuestro número anterior, pertenece a su obra experimental *Larva*, que se encuentra en prensa; el de MIGUEL GUTIÉRREZ introduce al público lector a la saga novelística sobre la vida de los Villar, una estirpe de la costa norte, que actualmente avanza el autor de *El viejo saurio se despide*. También FERNANDO AMPUERO es un narrador de gran calado, como lo proclama desde el título su primera novela, *Mamotreto*; esta vez, sin embargo, nos da un texto que no forma parte de otro mayor, un cuento que resulta de una inquietante actualidad.

SANDRO PENNA es un estupendo poeta italiano, poco conocido en nuestra lengua. En la suya es reconocido como un lírico de primer orden, si bien hay quienes toman distancia de las fuentes de su impulso poético, entre ellos FRANCISCO BENDEZÚ, a quien HUESO HÚMERO encargó la traducción, Bendezú, discípulo de Giuseppe Ungaretti, es él mismo un notable poeta. El estudio del ensayista español ALEJANDRO VILAFRANCA introduce, documentada y atractivamente, a la lectura de Penna. El poema de HÉCTOR VELARDE constituye una rara entrega poética de parte del octogenario ensayista, humorista y patriarca de nuestra arquitectura. Velarde comenta un proyecto escultórico de EMILIO RODRÍGUEZ LARRAÍN para los arenales de Ica. De Rodríguez Larraín (autor de la cubierta de este número, en base a una fotografía tomada por Esther Vainstein) HUESO HÚMERO publicó una "escultura virtual" en el número pasado.

Los demás poemas son de MARIO MONTALBETTI, que en la actualidad trabaja unos comentarios al canon budista y avanza con un estudio de la "Canción desesperada" de Pablo Neruda; de VLADIMIR HERRERA, cuyos poemarios publicados son *Mate de Cedrón* y *Del verano inculto*, este último rese-

ñado en el anterior número de nuestra revista; y de EDUARDO CHIRINOS, quien editó en 1981 su *Cuaderno de Eduardo Morell*, del cual se ocupa PETER ELMORE en este número.

Para empezar a responder a la nueva atención por el mercado en los medios plásticos, ELIDA ROMÁN, directora de la Galería 9, concede una larga, entrevista sobre el tema. Complementa su testimonio una lista de las cotizaciones aproximadas que alcanza la obra de un grupo de pintores, lista preparada en base a consultas con varias galerías comerciales limeñas. En el plano de la teoría, CECELIA F. KLEIN, de la Universidad de California (L.A.) extiende la visión social hacia un ámbito remoto de la plástica latinoamericana, hasta hace unos años coto cerrado de la arqueología. Su texto fue tomado de la revista mexicana *Plural*, con autorización de la autora y correcciones menores. RITA EDER, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (México), ha publicado recientemente un libro sobre el pintor *Gironella*. HUGO SALAZAR es miembro de la redacción de *Utópicos*, revista dedicada a la teoría social en torno a lo visual, cuyo segundo número se encuentra en preparación.

LUIS LOAYZA está componiendo lentamente, en Ginebra, un nuevo volumen de cuentos, y acaba de dictar un ciclo de conferencias en la Universidad de Austin (Texas); ANTONIO CORNEJO POLAR avanza con una antología de la nueva narrativa peruana; ellos dos y el catedrático de San Marcos LUIS FERNANDO VIDAL participan actualmente en la elaboración de una *Nueva historia de la literatura peruana*, a la que también aportan otros estudiosos de nuestras letras, y que publicará Mosca Azul Editores en 1983. MIGUEL ANGEL RODRÍGUEZ REA es ahora secretario de redacción de la *Revista Peruana de Cultura* que edita el Instituto Nacional de Cultura y que, en su primera etapa, dirigió Emilio Adolfo Westphalen. LEONIDAS CEVALLOS dirige la editora de grabados Armas Antárticas, que en la actualidad está presentando dos de Emilio Hernández.



# HASTA EL 30 DE DICIEMBRE...

Se seguirá recibiendo, en las oficinas de Petroperú S.A., los trabajos para la PRIMERA BIENAL DE POESIA PREMIO COPE - 1982. \*

Además del premio al trabajo ganador, se editará los poemarios que el Jurado recomiende por su calidad.

\* En Lima, en la Oficina Principal, Paseo de la República 3361, Departamento de Relaciones Públicas. En Provincias, en cualquier Oficina de Petroperú S. A., hasta el 15 de Diciembre.



FONDO DEL LIBRO  
DEL

**BANCO INDUSTRIAL DEL PERU**

**Obras editadas:**

VITRALES. Adolfo Winternitz

PERFIL DE LA MUJER PERUANA. Marie France Cathelat-  
Teresa Burga

GUIA DEL INVESTIGADOR EN EL ARCHIVO  
ARZOBISPAL DEL CUSCO

P. Juan Bautista Lassegue O.P.

**Obras en prensa:**

JUAN MANUEL UGARTE ELESPURU.

LANZA EN RISTRE. Manuel Solari Swayne

QUINCE PLAZUELAS, UNA ALAMEDA Y UN CALLEJON.

Pedro Benvenuto

Murrieta

*La Librería del Virrey  
os invita a visitar  
su sección de  
libros antiguos*

Miguel Dasso 141  
San Isidro  
Tlf. 400607

**UNMSM**

# BANCO DE LA NACION

a través de su programa

Jueves Culturales

presenta el ciclo de conferencias

## PANORAMA DE LA CULTURA PERUANA

### IV – EPOCA CONTEMPORANEA

Arquitectura	Frederick Cooper Llosa
28 de octubre	
Pintura y Escultura	Carlos Rodríguez Saavedra
4 de noviembre	
Pintura y Escultura	Carlos Rodríguez Saavedra
11 de noviembre	
Literatura	Ricardo Gonzales Vigil
18 de noviembre	
Literatura	Ricardo Gonzales Vigil
25 de noviembre	
Música	José Quesada
2 de diciembre	
Arte Popular	
9 de diciembre	

Lugar: Biblioteca Municipal de San Isidro.  
(La República, cdra. 4)

Hora: 7 p.m.

Patrocinio:

Instituto Nacional de Cultura  
Municipalidad de San Isidro.

UNMSM

**MARTIN  
ADAN,  
OBRA  
COMPLETA: PROSA**



*Martín Adán*

EDITADA POR  
EDUBANCO

FUNDACION DEL BANCO CONTINENTAL  
PARA EL FOMENTO DE LA EDUCACION  
Y LA CULTURA.

PIDALA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS

# Más lugares para pagar su teléfono: Cadenas de tiendas Larco, Sears y Oechsle.

## Además de los Bancos y las oficinas de la CPT S.A.

Pensando siempre en su comodidad, ahora Ud. puede pagar sus recibos de teléfono en la cadena de Tiendas Larco, Sears y Oechsle, además de los lugares que Ud. ya conoce, es decir, los Bancos Comerciales y las oficinas de la CPT. También puede pagarlos ordenando que se carguen a su cuenta corriente bancaria.

Le recordamos que el último día de pago que se indica en el recibo es la fecha límite para pagar en los lugares señalados. Después de esa fecha sólo podrá efectuarse el pago en las oficinas de CPT S.A.



**COMPAÑIA PERUANA  
DE TELEFONOS S. A.**

**ES UNA EMPRESA PRIVADA. QUE  
BRINDA UN SERVICIO PUBLICO.  
SUS ACCIONISTAS SON EL PUBLICO.  
SUS BENEFICIARIOS SON EL PUBLICO.**

# REVISTA IBEROAMERICANA

ORGANO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Director-Editor: ALFREDO A. ROGGIANO

Secretario-Tesorero: BRUCE STIEHM

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

## SUSCRIPCION ANUAL:

Países latinoamericanos: 20 dls.

Otros países: 25 dls.

Socios regulares: 30 dls.

Socios protectores: 35 dls.

*Suscripciones y ventas:* Gloria Jiménez Yamal

*Canje:* Lillian Seddon Lozano

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

## Galería de Arte *Enrique Camino Brént*

Burgos 170 San Isidro

LIMA-PERU

UNMSM



**BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERU**

**MUSEO**

Esquina Lampa y Ucayali

- **COLECCION VICUS**  
Origen, Formación y Desarrollo
- **COLECCION NUMISMATICA**  
Del Virreynato a nuestros días
- **COLECCION DE PINTURA REPUBLICANA**  
Ochentidós obras de artistas,  
desde la Independencia  
hasta la actualidad

**Abierto:** Martes a Sábado : 10 a.m. a 4.45 p.m.  
Domingo : 10 a.m. a 12.45 p.m.  
Lunes : Cerrado

Entrada de personas con sillas de ruedas: Jr. Ucayali 271  
Grupos de escolares: Previa cita, llamando al  
teléfono 276250, anexo 378

**UNMSM**

# Turismo, tarea de todos

© 1994 C. Aguilera & Marlier



**Perú:  
Para quererte  
más, hay  
que conocerte.**

El turista es un huésped que disfruta de nuestra tierra, de nuestra región, de nuestra ciudad, generando trabajo en todos los sectores, aportando progreso y cultura.

Acoger bien al turista es nuestra obligación, porque así estamos contribuyendo al desarrollo del país.

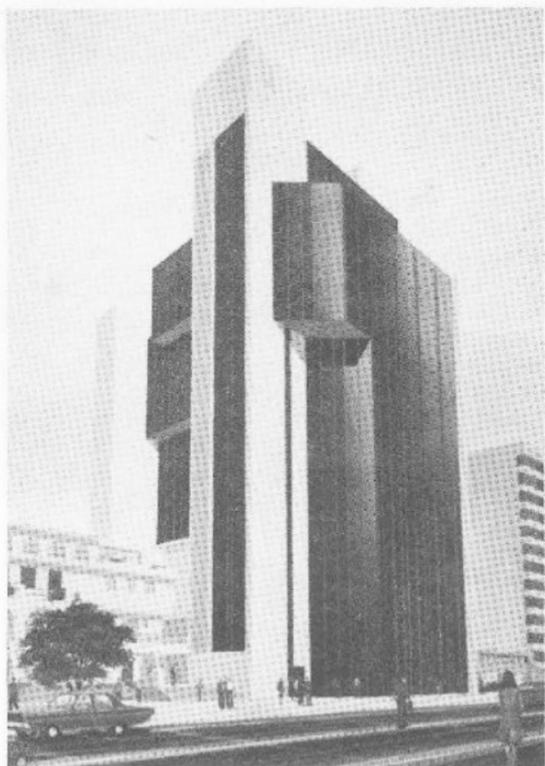


FONATUR

FONDO DE PROMOCION TURISTICA

**UNMSM**

# PERUINVEST



## La Gran Financiera

**NUEVA SEDE PERUINVEST**

**Av. Benavides N° 222 - Miraflores**

**(a una cdra. de Av. Larco)**

**Telfs. 27-6489, 28-3929, 47-9494, 47-5700.**

UNMSM



cedep

CENTRO DE ESTUDIOS  
PARA EL DESARROLLO  
Y LA PARTICIPACION

# socialismo y participación

# 20

DICIEMBRE, 1982

## EN ESTE NUMERO

**Gustavo Saberbein.**

Análisis y perspectivas de la política económica

**Armando Zolezzi.**

Consideraciones para una reforma tributaria

**Alberto Flores Galindo.**

Un viejo debate: el poder

**Enrique Ballón.**

Literatura y política en el pensamiento de César Vallejo

**Marcial Rubio.**

Perfil histórico de la democracia y lo electoral

**Edgardo Mercado Jarrín.**

El terrorismo y la Seguridad del Estado Carlos Franco.

Los sujetos sociales y el movimiento por el socialismo

**José Ignacio López Soria.**

El socialismo como radicalización de la democracia: López Soria entrevista a

Agnes Heller

**Rudolf Bahro.**

¿Quién puede detener el apocalipsis? : la tarea, la sustancia y la estrategia de los movimientos sociales

Son algunos de los temas que ofrece **Socialismo y Participación** No. 20, revista político-social y de arte.

Impresa en **INDUSTRIALgráfica S.A.**

**PEDIDOS:**

6 de Agosto 425

Jesús María — Tel. 320695

Apartado 1170 **UNIMEN** Lima 11 Perú

**césar miró**

# **la masacre de los coroneles**

FRANCISCO CAMPODÓNICO F. EDITOR

Solicítelo en Librerías o a:  
Chavín 45, Breña, Lima. Telf. 312505  
Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.

volumen extra

# 14

VALLEJO

*Favorables, París, Poema  
(facsimil)*

TSAO HSUEH / KAO NGO  
*un sueño de mansiones rojas*

C. F. KLEIN

*arte precolombino y ciencias  
sociales*

SALAZAR

*el teatro de Cuatrotablas*

CRITICA

*Cornejo Polar / Eder / Elmore  
Loayza / Montalbetti  
Vidal / Vilafranca*

ARTE Y MERCADO EN LIMA

FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR  
MOSCA AZUL EDITORES