



La ciudad y los perros

Desde que obtuvo el Premio Biblioteca Breve en 1962, "La Ciudad y los Perros", novela de Mario Vargas Llosa, suscitó un interés que se ha venido acrecentando con el rotundo segundo puesto que obtuvo en el Premio Formentor, el año pasado, y luego con el interés de censura que sufrió su edición española. Según se sabe, el Premio Formentor no le concedido por una maniobra que determinó un cambio en el Jurado cuando se procedía a la última votación. Pero el favoritismo de que gozó en las deliberaciones previas a la concesión de dicho premio, fundado por un grupo internacional de editores, llevó a muchos de ellos a adquirir derechos de traducción sobre la obra, la misma que está siendo vertida actualmente a varios idiomas.

Mario Vargas Llosa



El Esclavo estaba solo y bajaba las escaleras del comedor hacia el descampado cuando dos tenazas cogieron sus brazos y una voz murmuró en su oído: "venga con nosotros, perro". El sonrió y los siguió dócilmente. A su alrededor, muchos de los compañeros que había conocido esa mañana eran abordados y acarreados también por el campo de hierba hacia las cuadras del cuarto año. Ese día no hubo clases. Los perros estuvieron en manos de los de cuarteo desde el almuerzo hasta la comida: unas ocho horas. El Esclavo no recuerda a qué sección fue llevado ni por quién. Pero la cuadra estaba llena de humo y de uniformes y se oían risas y gritos. Ape-

nas cruzó la puerta, con la sonrisa en los labios aún, se sintió golpeado en la espalda. Cayó al suelo y allí giró sobre sí mismo. Quedó tendido boca arriba y trató de levantarse, pero no pudo: un pie se había instalado sobre su estómago. Diez rostros indiferentes lo contemplaban como a un insecto y le impedían ver el techo. Una voz dijo: "Para empezar, cante cien veces "soy un perro" con ritmo de corrido mexicano."

No pudo. Estaba asombrado y tenía los ojos desorbitados. Le ardía la garganta. El pie presionó ligeramente su estómago. "No quiere, dijo la voz. El perro no quiere cantar. Y entonces los rostros abrieron las bocas y escuchieron sobre él, no una, sino muchas veces, hasta que tuvo que cerrar los ojos. Al cesar la andanada, la misma voz anónima que giraba como un torno repitió: "Cante cien veces "soy un perro" con ritmo de corrido mexicano."

(Pasa a la pág. 11)



Lima, la horrible

Sebastián Salazar Bondy

El que sigue es el primer capítulo del libro LIMA, LA HORRIBLE de Sebastián Salazar Bondy que acaba de aparecer en México, en la Colección Latinoamericana de Ediciones Era S.A. y que próximamente estará en venta también en nuestro país. Este capítulo se reproduce con autorización de los editores.

función de rígidas castas, privilegios de fortuna, y bienestar para unos cuantos en desmedro de todo el inmenso resto.

La época colonial, idealizada como Arcadia, no ha hallado todavía su juez, su crítico insobornable. La estampa que, en artículos, relatos y ensayos, de

(Pasa a la pág. 10)

COMO si el porvenir y aun el presente carecieran de entidad, Lima y los limeños vivimos saturados de pasado. Este nos ha sido impuesto por quienes creyeron desentrañar el enigma de nuestro ser, acerca del cual, para fijarnos un destino, preguntamos perplejos desde siempre. Se ha decidido así que nuestra ciudad está impregnada de una como extravagada nostalgia (Raúl Porras Barrenechea), y esto es cierto más en lo que atañe al descomino del sentimiento que al sentimiento mismo. Porque, ¿hacia dónde mirar: nuestros ojos históricos? Miran al espejismo de una edad que no tuvo el carácter idílico que tendenciosamente le ha sido atribuido y que más bien se ordenó en



CONTENIDO	Pág.
Mario Vargas Llosa.— La Ciudad y los Perros.....	1
Sebastián Salazar Bondy.—Lima la horrible.....	1
José Miguel Oviedo.— Palma: la colonia como síntoma.....	2
Poemas de Carlos Germán Belli..	3
Luis Loayza.— Martín Adán en la Casa de Cartón.....	4 y 5
Proceso a Héctor Velarde.....	6 y 7
El marxismo y el existencialismo..	8
Abelardo Oquendo.— La desesperación y su orden.....	9 y 10
Teatro Peruano ¿Qué hacer?.....	9
Szyszo, una aproximación.....	12



PALMA:

tratan sobre esta época, puede compararse con la cincuenta sobre la etapa de la Emancipación y las cincuenta y tantas sobre la República, aunque inferiores en número, apenas si ceden a las otras en frescura y color local, ganándolas en criollismo auténtico.

Cabe hacerse ahora la pregunta clave: ¿a qué se debe el pasadismo colonialista de Palma? Romantismo histórico aparte, ¿cómo entender la devoción de Palma por esta época? Fue, en realidad, "devoción" lo que sintió el tradicionalista o era, fundamentalmente, "burla"? Es José Carlos Mariátegui quien ha discutido más este punto para refutar la visión idílica y tersa de Riva-Agüero sobre la colonia de Palma:

"Don Felipe Pardo y Don José Antonio de Lavalle, conservadores convictos y confesos, evocaban la Colonia con nostalgia y con unción. Ricardo Palma, en tanto, la reconstruía con un realismo burlón y una fantasía irreverente y satírica. La versión de Palma es cruda y viva. La de los prosistas y poetas de la serenata bajo los balcones del Virreinato, tan grata a los oídos de la gente ancian *regime*, es devota y ditiámbica. No hay ningún parecido sustancial, ningún parentesco psicológico entre una y otra versión.

Las "Tradiciones" de Palma tienen, política y socialmente, una filiación democrática. Palma interpreta al medio pelo. Su burla roe risueñamente el prestigio del Virreinato y el de la aristocracia. Traduce el malcontento zumbón del *demos* criollo. La sátira de las "Tradiciones" no cala muy hondo ni golpea muy fuerte; pero, precisamente, por esto, se identifica con el humor de un *demos* blando, sensual y azucarado. Las "Tradiciones" agotan sus posibilidades.

Palma pertenece absolutamente a una mesocracia a la que un complejo conjunto de circunstancias histó-

Es esa complejidad determina una actitud insegura, que navega a dos aguas en su afán de no perder nunca el apoyo. El peruano de la República se declaraba liberal, libre pensador, progresista, "práctico"; nada de eso impedía que, en su fuero interno, viviese enamorado de la Colonia. Habían sido siglos de subordinación y avasallamiento, pero también siglos de esplendor, ficticio o real, pero ya asentado en la creencia de todos. Lima colonial era una ciudad con tres coronas y su corte nada tenía que envidiar a la metropolitana; había sido la posesión privilegiada de ultramar, la niña mimada. Los viajeros pudieron declarar que Lima era un jardín, una ciudad embujada, un paraiso del amor, un cuento hecho realidad. El peruano medio también siente eso y lo extraña, sobre todo el de clase media, porque *no podría ser protagonista, sino mero testigo de ese sueño si pudiese volverse a vivir*. Nuestra República destruyó el poder político y económico de la colonia, pero no rompió ni degastó —durante muchísimo tiempo— ese impalpable hilo sentimental que hacía tan dulce evocar a los virreyes poetas y a las damas en brazos de empolvados galanes. Nuestra leyenda dorada, nuestro "pericholismo" nos parecían tan legítimos como mantener la esclavitud del negro y el tributo del indio hasta 1854, treinta y tres años después de la Independencia!

Un limerío cabal como Palma no podía eludir este influjo; aún más: no *debió* eludirlo. Evocar la colonia dieciochesca era dar "en la yema del gusto" a este pueblo que, libre, se debatía en la anarquía y que, sojuzgado, fue próter y famoso. Este país que fue cabeza de Virreinato y que, en el siglo XIX, no pudo ser, de modo estable, una potencia americana, bien podía recordar el pasado con mirada nostálgica y pensar que "cualequiera tiempo pasado fue mejor". Sin esfuerzo, las huellas de la colonia saltaban a la cara, explicaban las costumbres, llenaban las actitudes. Nada impedía, pues, que un género como la tradición tuviese, ayer y ahora, una popularidad abrumadora, que fuese nuestro "clásico". Un "clásico" —obsérvese bien— que de todo trata, a todos halaga y a nadie ofende. No cabe duda que Palma nos dio "en la yema del gusto":

"En literatura, he sido una especie de cajón de sastre. Cultivé todos los géneros, hasta que acerté con un filón, riquísimo para mí —el de las tradiciones—. El género cayó en gracia y me ha dado cierta popularidad" (Carta a Francisco Sosa, mayo 31, años?).

¿Qué otra cosa sino evocar la colonia podía hacer un hombre como Palma que sabía, más allá de toda ilusión republicana, que ese espíritu vivía, casi intacto?:

"Nada cambió en mi tierra sino un tratamiento: al "excelentísimo señor Virrey" se le sustituyó con el "excelentísimo señor presidente". Continuaba, socialmente, dominando la aristocracia de los pergaminos y de la sangre azul; y por entonces, cuando se quería atenuar al que, con título o sin título, se "aristocratizaba" era frase corriente la de: "Este es de contrabando, como los de Ovando".

"En nuestras hoy, más o menos notables capitales de Sudamérica, Buenos Aires, Bogotá, Quito y Lima, se vivió esa vida, y la chismografía hizo, si no la historia, la tradición que no es despreciable auxiliar de ella" (Carta al Marqués de Laurencin, 18 de agosto de 1909).

Naturalmente, Palma encontraba en la colonia muchas cosas criticables, feas o ridículas. ¿Cómo es que al leer sus *Tradiciones* tenemos la sensación, semejante a la suya, de estar enamorados de eso que causa su burla? Si el "pericholismo" de Palma se juzga desde un punto de vista psicológico, a la luz de su conducta vital, frente al ambiente, se descubrirá que oculta un *hondo sentimiento de inferioridad social*. Dentro de esa "aristocracia de los pergaminos y la sangre azul", Palma no podía evitar la humillación de pertenecer al "medio pelo", nombre que designa entre nosotros a la clase media baja, cuyos esfuerzos para ascender en la escala social, cuyo pobre mal gusto en el ves-



LA COLONIA COMO SINTOMA

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Las *Tradiciones* abarcan el más amplio registro histórico que se haya dado en la literatura peruana: desde los Incas hasta mediados del siglo XIX. Y en el espacio llevan al lector desde la capital y las ciudades cálidas de la costa hasta la sierra escabrosa y solemne. Sus coordenadas temáticas son, pues, todo lo extensas que se pueda desear; a Ventura García Calderón le sugerían, por eso, la imagen de una pequeña *Comedia Humana*. Pero dentro de ella, Palma, naturalmente, sintió y demostró preferencias: el siglo XVIII, Lima. Es fácil entender su limerío (nació y vivió aquí, en uno de los barrios con mayor acento popular y tradicional; se nutrió de sabores callejeros, bohemias estudiantiles, círculos politiqueros), pero quizá sea necesario inquirir por su honda afición dieciochesca.

Nadie ha dejado de advertir lo escasas y desabridas que son sus tradiciones de tema incaico. Quienes recuerdan al Palma enamorado del "buen tiempo viejo" y de sus herencias autóctonas, no lo entienden bien: ¿acaso eran las ruinas y las leyendas incaicas poco pintorescas? ¿No había también en el Imperio esa confusa mezcla de barbarie, refinamiento, sensualidad y religiosidad que encendían el espíritu de Palma? Bastante joven, se lanzó a escribir la mayor parte de sus tradiciones incaicas: *La gruta de las maravillas*, *La achirana del Inca*, *Palla-Huarcuna*, *La muerte en un beso*. Ninguna es memorable (el mismo tuvo conciencia de ello) y se diría que revelan su insensibilidad para la historia prehispánica. En realidad, no estaba dotado para reconstruirla, ni poseía una buena documentación original, que añadiese algo a lo que ya circulaba en las crónicas. Trasponer en español los lacónicos diálogos quechuas tampoco era tarea fácil. Palma, conocedor de sus aptitudes, renunció pronto a ella. Sin embargo, no renunció a lo que el folklore serrano y la vida de provincia indígena podían brindarle: *La laguna del diablo*, *Orgullo de cacique*, *Los tesoros de Catalina Huamca*, *Los caciques suicidas*, *El Mancharpuito*, las aprovechan con alguna habilidad.

No son más abundantes las tradiciones sobre la época de la Conquista —primer tercio del XVI—: esos hechos inspiraban antes una épica que una narración breve y ligera como las de Palma. Pero sí abundan las correspondientes a la "primitiva civilización" que abarca desde 1550 y que encierra episodios jugosos para la tradición, como las guerras civiles entre conquistadores y las sangrientas rebeliones de españoles contra la Corona; allí están las animadas crónicas sobre el Conquistador Pizarro, los Caballeros de la Capa, Lope de Aguirre, y sobre todo, la serie de "El Demonio de los Andes". Otro tono tienen las tradiciones de la época inmediata, que comienza con el virreinato de don Andrés Hurtado de Mendoza y que, siempre bajo el imperio de la Casa de Austria, se extiende por todo el siglo XVII: comienza la Colonia muella, sensual y cortesana donde Palma halla infinitos chismes, intrigas, historietas doradas y hazañas románticas. Aquí el tradicionalista escribe y rezoza con el aire cómplice de hombre identificado con una edad ya perdida. Y, finalmente, el Palma clásico y liviano de estas tradiciones, encuentra el gran hondon del siglo XVIII —afancesado, borbónico, todo refinamientos y ceremonias— donde su suave burla brilla con máximo esplendor y su prosa se carga de vapores barrocos y adornos rococós, que nos ofrecen la imagen definitiva del escritor maduro. El casi doble centenar de tradiciones que

ricas no consintió transformarse en una burguesía. Como esta clase compósta, como esta clase larvada, Palma guardó un latente rencor contra la aristocracia antañona y reaccionaria" (Siete ensayos...)

Esta imagen de Palma es, en parte, demasiado forzada, pero es muy útil porque pone en camino para comprender el colonialismo de la tradición. Pero es necesario indagar primero qué hay en el fondo de nuestra vocación por la sátira y en qué forma ella nos refleja.

La sátira es nuestro modo tímido, menor, de practicar la crítica de costumbres (social), generalmente impedida por un cúmulo de prejuicios y tabús que proliferan excepcionalmente en el medio peruano. Convenciones no escritas que revelan determinada composición sociológica y cultural, y también el ángulo desde el cual se contempla y enjuicia la literatura, consagran el equilibrado espíritu conservador de nuestra creación artística. Buscando un resquicio por donde respirar con libertad sin remover las pesadas estructuras de la moral pública y otros derechos intangibles, el escritor peruano elige la burla, el buen humor, la chanza, que ataca con disimulo no exento de ceremonias; es nuestro fundamental eclecticismo. El temperamento nacional prefirió esta salida a cualquier otra, en cualquier tiempo. ¿Por qué? Porque, justamente, le permitía fugitar sin perder la sonrisa de los labios, ni tampoco la sensación de la realidad. En nuestra burla, hay que advertir una mueca tragicómica: la que produce el complejo e inestable panorama social, político y cultural del Perú republicano.



tir y en los modos familiares constituyen lo que, en boca de las clases altas, se llama "hachafería". Palma era hijo natural de una familia de comerciantes modestos y su madre, según consta en la partida de nacimiento del escritor, no sabía leer; en su juventud debió sufrir, en el trato cotidiano, la postergación de su piel oscura, de no tener fortuna, de no ser "ni coronel... ni doctor". La literatura —ya que no la política, camino que abandona en 1872— lo hizo ascender, le dio fama y lo cubrió de honores. Por eso apreciará sobremanera la consideración de los demás, el respeto a su bien ganado prestigio, sin lo cual no es nada. Flamante académico, exhibe orgulloso sus merecimientos:

"Tengo cuarenta y cinco años de edad y llevo treinta de emborronear papel. Se ha acostumbrado a respetarme como se respeta a los decanos y he aquí por qué la gente del oficio se ha apresurado a estimar como suya y del país, la distinción que mediante el benévolo empeño de Ud. he merecido" (Carta a Tamayo y Baus, junio 10 de 1878).

El buen trato le parece indispensable dentro de la política literaria, pues la agresividad o toda forma de disminuir la consideración que se le debe, lo hiere profundamente:

"Por lo demás yo me precio de tolerante con los conservadores. En el terreno de la idea los combato siempre que puedo; pero en el de la estimación individual, cuando directamente no me hieren, o me han dado motivo de queja, cultivo con ellos relaciones de estricta cortesía" (Carta a Riva Palacio, enero 24 de 1888).

"¿Con que no le ha gustado a usted el prólogo o cuatro palotes de mi libro? Amigo mío no soy lo suficientemente filósofo para soportar ultrajes. Mi temperamento es nervioso y no puedo dominarlo. Bien lo quisiera; pero me es imposible. Tal es mi idiosincrasia; tal me ha hecho Dios" (Carta a Francisco Sosa, diciembre 21 de 1889).

Y cuando el periódico "El Imparcial" hizo campaña para coronarlo, el escritor se negó, agradecido, a recibir el homenaje, no porque se considerase indigno de él, sino porque era inoportuno, porque lo exponía a "cosechar desazones" que no quería volver a sufrir. Y confesaba cuál era su íntimo sentir: "Yo blasono de no ser modesto, pues en uno de mis libros he estampado que la modestia es el "tartufismo" de la vanidad".

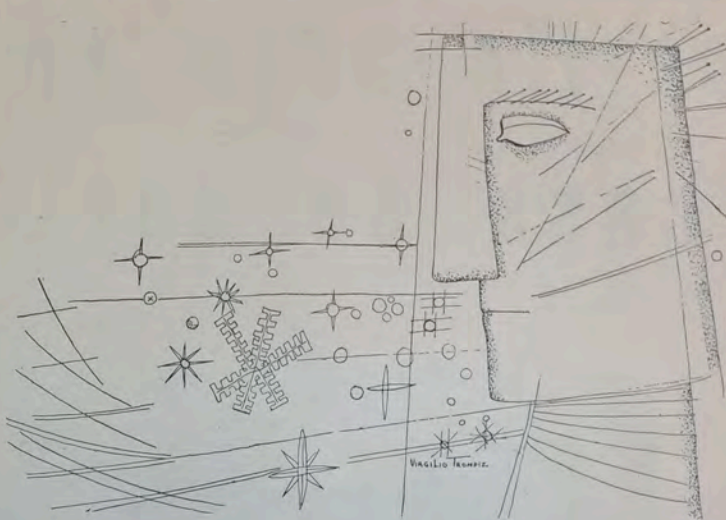
Palma trató de evitar siempre este "tartufismo"; su modestia tenía un límite: el punto en que dejaba de sentirse considerado como el escritor representativo del Perú y comenzaba a tener conciencia de su "otredad", es decir, de la soledad personal a que lo condenaba su origen humilde y sus estrechas expectativas de clase. Para ser el Palma que es para todos, para no sentirse "otro", Palma se refugia en la colonia y cultiva un pasadismo que va de lo nostálgico a lo satírico, del resentimiento a la añoranza. La consecuencia es paradójica: alejándose de su tiempo y recordando un pasado de nobleza y rancia estirpe, que es precisamente lo que no tiene, hallará el prestigio que ningún título le daba y la condición de escritor "popular" que quizá no soñó. Tuvo que convertirse, literariamente, en un reaccionario para que la Lima semicolonial del XIX se inclinase ante él, respetuosa de su arte. A la medida de las necesidades de su público, Palma desempolvó, con todo éxito, la leyenda dorada, la aristocracia literaria, el penacho histórico que el país lucía orgulloso. Ante sus amigos de ultramar, podía jactarse:

"¿Ha levantado algún escritor español pedestal más alto, que el por mí alzado, a la figura histórica de muchos de los virreyes? ¿En qué página encontrará Ud. líbel al hablar yo de España y de los españoles? Aún cuando me ocupo de la guerra de la Independencia (no enaltezo a Valdés, a Rodil mismo y a tantos otros? ¿Cuándo dejo de ser benévolo?" (Carta a Vicente Barantes, enero 29 de 1890).

La sátira colonial lo dejaba, pues, a cubierto de toda sospecha: ni liberal intransigente (ya no lo era), ni enteramente retrógrado. Un término medio muy límpido, muy impreciso. Reprimió su juvenil volterianismo y su furor masonónico, en estampas suavemente burlescas, que no le exigían sostener ideológicamente nada. Pudo trazar la gran novela peruana (estaba dotado para ella), pero se contentó con un arte decididamente menor, de estampitas y de delicados esmaltes coloniales. Hizo cuentos con chismes, historia con anécdotas y literatura con pedazos de imaginación. Disfrutó amablemente su incredulidad y mostró su anticlericalismo evocando galerías enteras de sacerdotes, monjas y beatas, humanismos por sus defectos y pecados veniales. El americanista simpatizaba con el godó. Bajo el pretexto de fustigar, muchas veces estimuló y aprobó. Eran las ventajosas oblicuas de la ironía, las entrefineas de lo que él llamaba su "carriño histórico".

Así sería la literatura más apreciada en el Perú durante mucho tiempo. González Prada, en 1888, dio el aviso de todo lo que podía ocultarse bajo esa actividad. Le ganó una escaramuza a Palma, pero no la batalla definitiva: aún en el siglo XX, Palma está en el centro de la ruta literaria del Perú, sonriéndonos con testarudez ya familiar. Como dice Martín Adán: "Puerto de audaces, puerta de prófugos, de él debemos partir y a él volver después de toda tentación y arrepentimiento".

(Capítulo de *Imagen de Palma*, libro que publicará próximamente la Editorial EUDEBA de Buenos Aires).



● LAS ABOLLADURAS

UN sinfin a lo largo de los cuerpos de ilícitas y crudas abolladuras, que en el seno se cueulan del planeta, desde antes de los carros y los trenes; pues a burdadillas trajo el fiero noto abolladuras de seso y de tobillo, que presto descendieron en la noche no sobre el chasis, mas sí en el cráneo del piloto que desde la matriz mal su grado usurpara para sismpre la abolladura y el vil desperfecto a la armazón ferrosa de los coches,

● PLEXIGLAS

ESTE cuero, estos buesos, esta carne, días hay que no sufren por milagro el tenedor, las bachas, el cuchillo, que el gerifalte tal un matarife limpia, agita y afila con primor, para bincar luego y dividir en trozos al más avasallado de la tierra; pues veces hay que por ensalmo mil el cuerpo que hipa pasto no es del filo, sino de plexiglas cual res el alma de la que cortan y pesan y ponen en el seno de un turbio celofán el alón de la mente y el filete no de carne, no, pero sí de aire.

● A MANUENSE

YA descuajaringándome, ya bipando basta las cachas de cansado ya, inmensos montes todo el día alzando de acá para acullá de bofes voy, fuera cien mil palmos con mi lengua, cayéndome a pedazos tal mis padres, aunque en verdad yo por mi seso raso, y aun por lonjas y levas y mandones, que a la zaga me van dejando estable, ya a más basta el gollete no poder, al pie de mis bijuelas avergonzado, cual un pobre amanuense del Perú.

● A LA ZAGA

¡Ob Alfonso! desde feto ya otros fetos, por quitame esas pajas tal ahora, con su innato poder te avasallaban; y, en verdad, yo al primer lustro siquiera llegar pude y la bahaña coronar de ser de los menores amo dulce; mas pasando los años me he quedado a la zaga, ¡oh hermano!, y ya a tu par, codo a codo, pie a pie, seso a seso, hoy me avasallan todos y amos tengo mayores, coetáneos y menores, y hasta los nuevos fetos por llegar a esta boca de lobo niquelada.

carlos germán belli

● A MI HERMANO ALFONSO

Pues tanto el leño cuanto el crudo bierro del cepo que severo te avasalla, unidos cual un órgano se encuentran desde el cuello basta las plantas, no sólo a flor de cuero, mas si en el lecho de tu propio tuétano, que te dejan cual ostra a la faz del orbe así arraigado; y el leve vuelo en fin que en el cerúleo claustro siempre ejerce el ave más que el austro desalada, ¿cuándo a ti llegará?, mientras abajo tú en un aprisco solo no mueves bieso alguno ni agitas ya la lengua para llamar al aire; pues en el orbe todo viene y va al soplo de la vida, que pródigo se torna para muchos y a no más otros pocos áspero, vano o nada para siempre.



martín adán en la casa de cartón



Narración que se interrumpe continuamente, personajes que a veces parecen servir tan sólo de sustento a los juegos de estilo, largo poema en prosa que vuelve siempre a un lugar, a un tiempo determinado. **La Casa de Cartón** escapa a un género preciso. Esto no es un elogio. Demasiado pereoso para escribir una obra de mayor aliento cuando una página suya lo disanciaba de casi toda la prosa peruana; demasiado immoderado para plantearse su responsabilidad de escritor; ingenio sudamericano, dotado para la frase brillante, para el sueño breve, pero desprovisto de paciencia y disciplina, el joven escritor se contentó con esa pequeña perfección. Pero imaginar la novela que pudo escribir no sólo es inútil sino equivocado; el temperamento, la situación de Martín Adán no eran los de un novelista. A pesar de ello **La Casa de Cartón** ocupa un lugar importante dentro de nuestra pobre literatura; en un medio donde la precocidad es una norma y donde casi todos los escritores están retirados a los treinta años, pocas veces se dio junto a tanta juventud tanta elegancia, tanto poder de expresión.

La Casa de Cartón aparece en un momento fresco y creativo de la prosa del idioma. Es imposible tomar en serio las clasificaciones didácticas —vanguardismo, creacionismo, futurismo etc. pero no hay duda que cierta inocencia atraviesa una parte de la literatura de esa época, algunos ritmos que no estaban antes, una audacia deliberada en la creación de imágenes, un placer en introducir al lenguaje términos científicos, técnicos, insolentes. La generación de los años veinte pudo sonreír ante los modernistas pero hoy sus postes de luz eléctrica, sus aeroplanos, sus heliotherapy. (Las baldosas sometidas a la heliotherapy del mediodía.) nos recuerdan,

tanto que los cisnes y las princesas, una época pasada. A pesar de esos juegos que la envejecen, **La Casa de Cartón** ha resistido.

Alguien ha dicho que para elogiar un libro peruano hay que empezar por decir lo que no es. **La Casa de Cartón** se aproxima a la realidad, a un sector de la realidad peruana, pero no es un libro criollo. El criollismo ha sido muchas veces un pretexto para disimular la ineptia literaria, la vulgaridad, los textos adornados de jerga, ostentadamente nacionales, suelen ocuparse sólo de lo más superficial y deletizable. Si puede decirse que un libro es más o menos peruano que otro, **La Casa de Cartón** es seguramente más peruano que todos los relatos costumbristas, esas falsas crónicas de **Jaranas** donde personajes irracionales se esfuerzan en ser conspicuosamente peruanos; detrás de la prosa de Martín Adán, más literaria si se quiere, reconocemos en cambio una realidad.

Sin embargo en Lima existen y han existido muchos cantores y danzarines de la marinería y pocos jóvenes como el personaje central y narrador de **La Casa de Cartón**. Este muchacho es un culto, quizá un pedante; en las primeras páginas de su libro menciona a Girardoux, Schopenhauer, Kempis, Nietzsche, Morand, Cendrars, Radiguet, nombres una extraña costumbre. Su actitud frente a la ciudad no es menos curiosa; terca y orgullosa se empeña en no amar —ni siquiera mencionarla— los vales criollos, las butifarras mencionadas del Señor de los Milagros, etc., y prohibe, los tristes maldicos casi desiertos, el aburrimiento. Estos son, quizá más que los anteriores, elementos propios de Lima. Pero es ocioso discutir si Martín Adán gusta o no de la ciudad; la verdad es que pertenece a

ella, no puede ser explicado sino por ella, y no sólo en imaginación, en literatura. **La Casa de Cartón** es una llena de pasajes imaginarios y, desde el obligatorio París hasta las ruinas, diguran todos los rincones del creacionismo que parecen escogidos, menos por su realismo circunstancial en un libro de geografía o en una novela, que por sus pocos nombres: Jarak, Vladivostok, Montreal... La atención por los extranjeros aparecen también a cada momento: los únicos personajes con nombre completo son Herr Oswald Teiler, Miss Annie Leou. A veces todavía la ironía de Martín Adán como un procedimiento raro en nuestras costumbres y nuestra literatura. Habitualmente los peruanos confundimos la ironía con la simple agresividad verbal. No es este el caso de Martín Adán; y si el ingenio limeño famoso (en Lima) existe, el es uno de sus representantes más finos. Una frase puede bastarle para componer una caricatura (**Un viejo... dos viejos... tres viejos... Tres petrolistas**) pero suele rechazar estos triunfos fáciles y la ironía está bien diluida en el libro; es una atmósfera más que una violencia precisa.

Un lenguaje refinado, no la jerga; los libros, no la gurgura y el cajón; no la viveza criolla sino la ironía, el esotismo, no el orgullo patriótico: a primera vista **La Casa de Cartón** parece por completo extranjera. Sin embargo la vaga ciudad que a veces hablan como un libro son más reales que otras ciudades y otros peruanos de nuestra literatura.

Comencemos por la ciudad. No pretendo saber qué es Lima, ese organismo ya enorme y complicado, pero estoy seguro que no es una sucursal sudamericana de Sevilla, ni una ciudad virreinal, ni una capital de provincia norteamericana, ni una aldea, ni una gran urbe moderna y enloquecedora etc. Un catálogo de estos mitos podría formarse revisando las canciones comerciales, la propaganda de turismo, la literatura (La Lima virreinal, por ejemplo, parece un sueño de Ricardo Palma. Ello no rebaja su creación literaria sino al contrario: inventar unos libros es común, pero inventar una ciudad, el pasado de una ciudad, y convencer a sus habitantes de la verdad de esa invención es mucho más difícil.)

Ha sido siempre más cómodo imitar las ciudades de otros —de Palma, de los costumbristas españoles, de los extranjeros halaga bristas, del cine neorrealista italiano— que tratar de descifrar el signo verdadero de Lima. **La Casa de Cartón** no es un libro realista pero nos descubre algunos sectores de la realidad limeña que no existía en la literatura. Es verdad que en el libro Lima se reduce a Barranco, tan sólo un distrito, un balneario alejado del centro, junto al mar, y ya hace treinta años un poco en decadencia, en esa situación de estancamiento y melancolía que lo hace uno de los barrios más hermosos. Aún más, el Barranco de Martín Adán es limitado: lo forma el recorrido de un colegial ocioso y observador, solitario, tímido, callero, que casi siempre debe contentarse con adivinar lo que hay detrás de las puertas cerradas, lo que piensan las personas a quienes no se atreve a dirigir la palabra.

Malecón con jardines antiguos de rosales débiles y palmeras enanas y sueltas; un fox-terrier ladra al sol; la soledad de los ranchos se asoma a las ventanas a contemplar el mediodía; un obrero sin trabajo y luz, la luz del mar, húmeda y cálida.

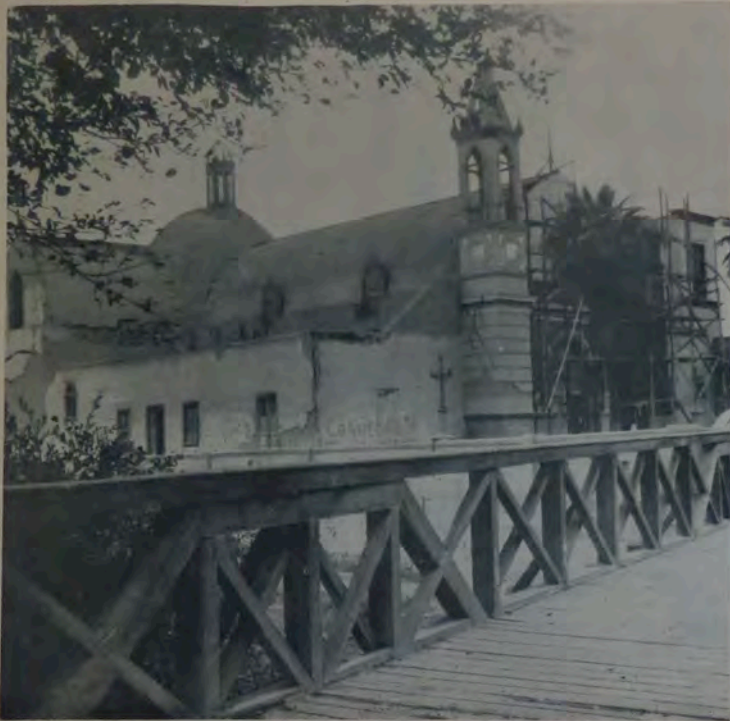
Un gallinazo en el remate de una asta de bandera, es un pavoneo —curva negra y pico gris. Una vieja anduvo por el malecón sin rumbo y después, dramática, se fue por no sé dónde. Un automóvil encendió un faro que reveló un cono de garía. Nosotros sentimos frío en los párpados.

En las tardes, en las largas preñeces del invierno de Lima...

La ciudad de **La Casa de Cartón** no es una ciudad vista desde afuera con ojos de turista que repara en lo típico, ni tampoco la de un criollo, de minuciosa vanidad local. Sus elementos están fundidos en la persona misma del narrador y adquieren así una dimensión subjetiva; su sensibilidad filtra y transforma lo que lo rodea, aun a los otros personajes. Martín Adán no se ha despojado de su piel para entrar en la de sus creaturas, no ha pretendido —o no ha podido conseguir— la magia del novelista. Los personajes están definidos en función de quien los observa y no de ellos mismos: beatas en el crepúsculo como fantasmagorías grises; el inglés que pescaba con caña, una fofa estatua, una tentación de asesinar.

¿Quién es, después de todo, Martín Adán, autor-narrador de **La Casa de Cartón**? Un adolescente de hace treinta años a quien la vida no trajo grandes éxitos sociales económicos, o políticos; solamente un poeta, un escritor, a salvo de la luz de la publicidad. Sin biografía en los libros, como casi todos los escritores peruanos, Martín Adán tiene sin embargo una leyenda que quienes empiezan a escribir en Lima aprenden muy pronto; se les habla de un joven de buena familia que cambió sus nombres respetables para firmar poemas. Algunos elementos juveniles de la leyenda pueden encontrarse en el prólogo que para **La Casa de Cartón** escribió Luis Alberto Sánchez:

Rafael de La Fuente Benavides. Un alumno demasiado ejemplar. Martín Adán, con ser distinto a Rafael de la Fuente Benavides, tiene de semejante con él el recato y el gesto modoso. De



Proust aprendió quizá cierta delectación parnisiomona en el describe, y de Joyce un acento delator de sacerdotía. Sigue siendo un aristócrata, un clerical a medias: un tipo de Joyce, medio Stephen Dedalus, aunque haga arte de vanguardia.

Detras de esas frases tranquilas, quien conoce el Perú podrá ver algo trágico. Los años veinte, lecturas de Joyce y Proust, un aristócrata, un artista de vanguardia, todo esto puede dar como resultado una gran soledad. Tanto Sánchez como José Carlos Mariátegui, quien escribió un colofón para el libro, insisten en una presentación social y política de Martín Adán, hijo de la burguesía civilista, definido por su filiación. La interpretación es justa pero incompleta. Partiendo de las mismas circunstancias el señor La Fuente Benavides pudo hacer una brillante carrera profesional o administrativa, pero su sensibilidad le impidió aceptar el destino que su nacimiento le señalaba. Por otra parte, su civilismo persistió en él, le impidió que abandonara su clase y pasara a la solidaridad en la acción, como lo hicieron Sánchez y Mariátegui, precisamente. Ni en su clase, ni fuera de ella, Martín Adán quedó sólo y por lo tanto vulnerable; un revolucionario, un burgués pueden admirar su obra pero en última instancia la rechazarán pues es distinta a ellos. Para unos La Casa de Cartón es un libro subversivo, que niega el orden social establecido; para otros, una forma del conformismo.

A esta contradicción entre su sensibilidad y su posición social, entre el artista y el burgués, se debe el carácter de La obra de Martín Adán. El joven escritor era un nostálgico, de sensibilidad sudamericana y algo perversa por lo viejo, Barranco, la Bajada de los Baños, los ficus abrumados de polvo, el aire de nostalgia del balneario abandonado, corresponden a una parte de su espíritu. Pero frente al decadente está el vanguardista que quiere encontrar la poesía de las máquinas, ser de su tiempo. Un civilista puro habría dedicado a Barranco páginas de pequeña historia o de elegía; un verdadero vanguardista se habría embarcado para Europa. Contradictorio, Martín Adán se queda, deseando viajar, y mira con ojos de 1920 esas calles y jardines que siguen en el siglo diecinueve.

Al retirarse Martín Adán nos ha entregado el personaje del artista adolescente en Lima, el joven solitario, exasperado o vencido por la indiferencia del medio, que se sabe dueño de una vocación anacrónica, pues la sociedad que lo rodea parece no necesitar ni querer artistas. Esta situación personal le otorga una sensibilidad crítica agudada ante los ideales aceptados. Un adulto puede fácilmente asumir el conformismo, disimular sus dudas ante sí mismo y ante los demás, pero muchos jóvenes no pueden evitar ciertos descubrimientos. Ramón, el amigo del narrador, los hace:

Empezaba a vivir... El servicio militar obligatorio... Una guerra posible... Los hijos, inevitables... La vejez... El trabajo de todos los días... Yo le soplé delicadamente en sus oídos pero no pude consolarlo; él torcó las espaldas y arrojó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado. En los dieciséis años!

P O R T U G U E S E S L O A Y Z A

Fijado por la literatura, he aquí el momento en que nace la conciencia en un muchacho de la burguesía limeña; conciencia de una vida ante sí, posiblemente fácil y cómoda, pero ya vivida por los demás. El no la quiere, advierte lo inútil de su destino pero se siente impotente para rechazarlo. No faltará quien encuentre el párrafo citado sentimental, ridículo, "literario", pero hay en Lima—y en todas partes—muchos que se han repetido iguales o parecidas palabras. La mayoría consiguió olvidárselas y no puede comprenderlas cuando una nueva generación las pronuncia. Pero hay quienes se negaron a aceptar el destino impuesto y afirmaron su libertad eligiendo otro; no siempre el éxito coronó esta rebeldía y pienso por ejemplo en tantos escritores peruanos desterrados por voluntad propia o en quienes siempre vivieron en el exilio, aun sin salir del Perú. No solo los escritores y artistas sienten ese problema, aunque en ellos sea inevitable. He conocido personalmente el caso de un adolescente que un día, después de decir palabras semejantes a las de Ramón, se suicidó. No me basta decirme que era un desequilibrado; no puedo ver en La Casa de Cartón un simple juego de literatura pura.

Ramón, amigo del narrador y algo más que su semejante, casi su alter ego, no hace sino presentar el conflicto, aunque su lenguaje produce en él la ilusión de la lucidez. Ramón se siente diferente a los demás, a esos señores que toman el sol, a esas viejas que van a misa; se siente, digámoslo de una vez, superior. Sabe que el camino que empieza con el servicio militar (por otra parte puramente simbólico, pues todos los jóvenes burgueses lo evitan) sigue con el "buen matrimonio" y acaba a los sesenta años con hijos, auto-satisfacción y desprecio por todo lo que no sea el pequeño mundo de la renta. Aunque tenga que decirse a sí mismo que él no es un hombre como los otros, Ramón no quiere vivir de esa manera:

No estoy convencido de mi humanidad; no quiero ser como los otros. No quiero ser feliz con permiso de la policía.

Sin embargo Ramón no se atreverá a ser feliz sin ese permiso o contra, la policía. Los ideales de la sociedad no despiertan sino su escepticismo, pero ese mismo escepticismo lo priva de toda fe, de toda ambición que pudiera llevarlo a establecer una forma de vida independiente. Ramón no puede ser, al menos a su edad, un imbécil, un revolucionario, un santo, un libertino, un héroe; es incapaz de dar el primer paso hacia esas formas absolutas (que no son estados, como él puede creerlo, sino la culminación de una serie de actos).

Quiere solamente:

Ser feliz de una manera pequeña, Con dulzura, con esperanza, con insatisfacción, con limitación, con tiempo, con perfección.

Insatisfacción es la palabra fundamental en la frase anterior. Ramón cree que toda satisfacción conduce a la muerte del espíritu. Rechaza la acción que se le propone y (servicio militar-trabajo-matrimonio etc.) y renuncia a la inacción, el puro deseo. Por eso su amigo el narrador, igual a él piensa decirle a la muchacha que ama (pero no mucho): el amor es también una forma de fe, unos actos):

Si ahora te raptara yo, tu me arrancarías mechones de cabellos y clamarias a las cosas indiferentes. Tú no lo harías. Yo no te raptaré por nada en el mundo. Te necesito a ti para ir a tu lado deseando raptarte. ¡Ay del que realiza su deseo!

Con la voluntad inmóvil, los personajes de Martín Adán aspiran a ser una pura conciencia; son restos del mundo pero se niegan a actuar sobre él para aprovecharlo o transformarlo. La creación poética es la única forma de acción que se permiten porque para ellos es gratuita. Por eso los amigos inventan acontecimientos, personajes. Por eso vuelven constantemente las imágenes que designan el color, cuyas asociaciones son definidas mediante metáforas, pues el idioma carece de términos para designarlas. Por eso, también se da en La Casa de Cartón el exotismo, el ansia de escapar de un medio que condena a la inacción y a la impotencia, hasta tal punto que se puede soñar con el viaje pero nunca realizarlo. Martín Adán imagina un personaje que llega a París, vive tan vanamente como en Lima y un día se encuentra de regreso. El simple cambio de escenario no resuelve ciertamente el problema, que no está sólo en el medio sino en las relaciones del inactivo con el medio, y así como hoy limetos que viven exiliados en su ciudad, otros llevan Lima consigo por donde van. Sin embargo es una lastima que el joven autor no hiciera ese viaje y se contentara con imaginario. La distancia puede permitir al viajero observar y transformar sus relaciones con el ambiente; lejos de Lima Martín Adán pudo quizá ver claramente el lugar que quería o podía ocupar en ella. Es verdad que es engañoso e inútil ese:

criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres, hombres de mujeres, hombres terribles y portugueses, hombres a lo Adolphe Roujou, con un bigotito positivo y ayuda de cámara, con una sonrisa internacional y una docena de ademanes londinenses, con un peli-grro determinado y mil vicios inadvisables, con dos Rolls Royce y una enfermedad alemana al ligado. Nada más.

Pero aquí la ironía se vuelve contra sí misma. La posibilidad del alejamiento queda descartada porque Martín Adán se encarga de ridicuulizarla. Plantearse la invitación al viaje en estos términos equivale a renunciar a de antemano, es aceptar la pereza o la conatidia de no viajar, sabiendo que si Europa no omiga a lo bueno por lo menos puede entretenernos a ella, sin escapatorias.

La ideología de la inacción no llega a ser una fe, no absorbe a su sujeto. El narrador no actúa pero reemplaza la acción por un continuo volverse sobre sí mismo, más próximo al narcisismo que al análisis. Así el narrador llega a confundir la máscara con el rostro y se pregunta si el mismo no es una invención suya, al igual que tal personaje de quien no se sabe si existe o si fue creado en una conversación. También él podría ser solamente un conjunto de palabras:

Mi vida es una boca que habla, que come, que sonrío.

En La Casa de Cartón sobre todo había; el libro no es sino un largo ensayo de esa boca. Esta duda—¿seré yo solamente mis palabras?—me causa inventando... es contraria al texto citao anteriormente donde Ramón se afirma como un sujeto a los demás. Pero si la vida del narrador es su boca hablando, comenzado, sonriendo, todo puede ser un juego y el un hombre como los otros, un joven burgués que juega ser poeta pero que volvéra un día a la razón. También Ramón ha dicho:

Yo no soy un gran hombre —yo soy un hombre cualquiera que ensaya las grandes felicidades.

Llega un momento en que esos ensayos fatigan. Además el narrador no se entrega por completo a ellos. Una página esta dedicada a probar la identidad entre una inglesa y un jacaranda. Concluye:

Tu eres una cosa larga, nervuda, roja, movitísima, que lleva una Kodak al costado y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad, de mesencías... Un jacaranda es un árbol solemne, confidencial, expresivo, husenato, reconocedor, uo. Tu casi una mujer; un jacaranda casi un hombre. Tu, nuna a pesar de todo; él, árbol si no dejamos de poemas.

La Casa de Cartón no es una novela precisamente porque su autor no pudo "dejarse de poemas", ni tampoco un libro de poemas porque esta vez Martín Adán estuvo demasiado próximo a la realidad. Entre la poesía—poesía de evasión—y la realidad—la realidad de una vida burguesa—el narrador no sabra elegir. A veces quisiera librarse de su conciencia:

¡Ah Catifa, no lees libros tristes, y los alegres tampoco los lees! No hay más alegría que la de ser un hoyito lleno de agua del mar en una playa, un hoyito que desbaza el pleamar, un hoyito de agua del mar en que flota un barquito de papel.

Esta es la gran tentación; renunciar. Aquí el círculo casi se cierra. La misma virtud transformadora del lenguaje que en otro lugar hizo ridícula la positividad de un viaje, agnifica aquí la pérdida de la conciencia, el conformismo. Dejarse vivir, ser un hoyito lleno de agua, no leer libros es una manera graciosa de decir ser como los demás, olvidar toda inquietud, conseguir un trabajo.

Sin embargo el narrador no tomara una decisión y el libro termina dejándolo ante ella. La última frase:

Ya se acabó el bochorno, el estamos quietos, el fatidillo encerrado, la sombra inevitable de esta misa de cuatro horas.

Señala el final de su adolescencia. Antes Ramón ha muerto, dejando para él lo más difícil, que es elegir. La obra admirable de Martín Adán, que ha vivido siempre sólo, en peligro, en poesía, nos dice claramente cuál fue su elección. En la última página de La Casa de Cartón el joven dudaba todavía pero, a diferencia de los otros personajes, de los literatos, estaba vivo; vivo mientras esperaba una fe, vivo gracias a la contradicción, al sufrimiento, al sueño:

Ahora te pones sentimental. Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea. Pero todavía es la tarde —una tarde matutina, ingenua, y muchos libros, con pretencas de poniente, serena y continencia como una esposa, pero de una esposa que tuviera los ojos de novia todavía, pero... Cuenta, Lucho, cuentos de Quevedo, cópulas brutias, mardidos solitos, monjas sorprendidas, inglesas castias... ¡Dí lo que se te ocurra, Jugueteamos al pascualiano!, persigamos a ellas, hagamos chistes... Todo meo morir.

UNA CULTURA A LA INTEMPERIE

Sebastián Salazar Bondy

CUANDO conocí a Héctor Velarde era un hombre rollizo, esférico. Sentado frente a mí, tras de su escritorio de trabajo, descubro ahora que su rostro y su menuda figura se han aguzado con el tiempo. Su personalidad vivaz, inteligente, crítica, permanece sin embargo en sus ojos que inquieran aun cuando estén respondiendo a una de las interrogaciones que Oviedo, Neira y yo hemos venido esta tarde de domingo a plantearle.

No debíamos en esa ocasión hablar necesariamente de arquitectura, pero él mismo nos advirtió al comenzar la conversación que TODO LLEVA A LA ARQUITECTURA. ¿También el humorismo, el humorismo sutil y de moralista que Velarde practica?

—Nuestra cultura es mestiza —dice—. Aparece mestizada en el Cuzco de grandes superficies lisas, y especialmente en Arequipa, tan siglo XVIII, donde lo indio y lo hispánico se hallan totalmente integrados en la construcción. En Lima no hay esa clase de mestizaje, mas la integración se cumple en el uso de una materia pura: el adobe, la QUINCHA y la madera. La literatura es así, de adobe QUINCHA y madera como en Palma y en Eguren. Prevalce la suavidad, adobe y mazamorra morada, madera y alféñique.

¿También el humorismo? Me respondo que sí. Una ironía sin injuria expresa ni táctica, de bonhomía íntima y origen sentimental, lo caracteriza.

—Nuestra arquitectura es escenográfica. Como el clima no tiene rigores (lluvia o tormenta, etc.), la casa se sale afuera. No hay peligro alguno para ella a la intemperie...

Y entiendo que se trata de una cultura —la limeña— que por falta de riesgo exterior, o PRENSION EXTERIOR, como Velarde alguna vez ha escrito, se sale afuera, está a la intemperie, es superficial y decorativa.

—Lima es femenina —concluye a propósito de su arquitectura mientras yo pienso en algo más, en el espíritu de la ciudad y en su conducta nacional. Pero Velarde se opone a cambiar la capitalidad de Lima.

—La experiencia de Brasilia? Debí emprenderla —contesta riendo— un estado totalitario que durara 300 años, como el de los faraones. No. ¡Lima está en un lugar estupendo! Puede extenderse infinitamente.

Pero cabe la posibilidad de otro cambio, no de sede sino social: la remoción del sistema y los estamentos en que se sostiene. ¿Y de ese presumible cambio, qué piensa Héctor Velarde?

Proceso

—No variará con ello el fondo de la cultura limeña. Será más bien, ventajoso, pues con él se enriquecerá su carácter. Sin con el cambio social viniera mucho elemento extranjero crudo tal vez, se podría alterar la esencia, pero una inmigración indígena aprovechará, por el contrario, a la ciudad. Lo indio es lo más viejo y noble de la cultura peruana. Los indios son muy finos, aristocráticos... ¡Las cholitas son princesas!

Ha dicho "elemento extranjero crudo". Un instante antes había afirmado que no creía que la actual influencia norteamericana tuviera un efecto desnaturalizador.

—¡Yo bailo "twist" muy bien! —declaró entonces medio en serio y medio en broma.

Hay una honda confianza en este hombre que alterna la Geometría Descriptiva, la Historia del Arte, el humorismo y el diseño arquitectónico, en Lima y en su alma. Dulce, discreto y llano, como el cielo, como el paisaje, como el estilo de Lima, él mismo ha asimilado la cultura francesa de su infancia, su adolescencia y su juventud a su profunda raíz local y considera que todo aquí se reconstituye y se nacionaliza como en su persona.

La chispeante mirada otorga a nuestro entrevistado el aire de jovialidad lúcida e infatigable que hace la misma persona del rollizo y vertiginoso satírico de hace veinte o más años, y del reposado interlocutor de perfil moderadamente agudo de hoy que optimista asume el destino de su ciudad.

LOS SILENCIOS DEL ENCANTADO ARQUITECTO

Hugo Neira Samanez.

PROCESO estaba casi listo. Lima, era el tema central. Faltaba, sin embargo, además de lo nuestro, los datos directos de la realidad. Algo así como los testimonios. No quisimos que hubiera un capítulo así: testimonios, para que la realidad se mezclara indiscriminadamente con los ensayos sobre la realidad. Sebastián fue el de la idea: reportaje colecti-

vo a Héctor Velarde. Acordamos ir a la casa del Arquitecto. A mí me fue lisonjera la idea. Lo había leído, verlo personalmente, luego de la familiaridad con sus obras, era preciso, necesario. Creo mucho en los contactos personales. Pero esta tarde no sabíamos donde nos íbamos a meter. Hoy que recuerdo esa entrevista frustrada por el carácter conservador, amable, irónico y

a Héctor

sabio de Héctor Velarde, sólo recuerdo algunas respuestas graciosas, ingeniosas, respuestas de Héctor Velarde al fin. Pero más recuerdo evasiones, disculpas, salidas en tangente y en plomada. Por eso, ahora que escribo el reportaje al encantador y limeñísimo Velarde, sólo puedo hacer la crónica de sus silencios, que ni la amistad de Sebastián con el arquitecto, ni la audacia y la afilada actitud de Oviedo, ni mi información sobre Velarde, pudieron romper. Pobre generación la nuestra... pero pobre Lima, también.

Héctor Velarde es menudo, vivísimo, inteligentísimo. Debí haber sido el primero de la clase. La respuesta siempre pronta, y en boca de un limeño fino, la respuesta pronta es casi siempre una contrapregunta, con aires de inocencia y voluntad satírica. Humorismo sutil, racional, el de Velarde, y en muchos de sus cuentos, humorismo de moralista, de rezongo ético que se esconde tras la broma.

—¿Y el zambito nazi, arquitecto, porque lo escribió, Usted? Existió alguna vez? Velarde mueva las manos, se ríe, está parapetado detrás de un escrítorio lleno de cosas responde: — "claro que existió, habla en el Perú zambitos nazis, esto es verídico. Era la época de la guerra. Escribí el cuento aquel porque era necesario" — Yo pienso, ¿golgo así, como el compromiso del intelectual, la literatura al servicio de una causa, no? Pero creo ya que Oviedo o Sebastián han vuelto a preguntar. Inútil. Otra vez el arquitecto lleva el juego a su terreno. Al comienzo nos dijo: — Todo lleva a la arquitectura, saben? Creímos que era una frase así, dicha al paso. Pero todo lleva a Lima, y Lima a Héctor Velarde.

Me olvidaba. Casi siempre la descripción de la casa se pone al principio. Aquí al final. Porque primero es Velarde, el hombre limeño producto de una vieja cultura y de una experiencia en el trato humano, experiencia de siglos, y luego la casa, las cosas, los adornitos en la pared. Vive Velarde entre dos símbolos: la oficina de las Naciones Unidas y la casa de Alicia Bustamante, coleccionista de artesanía peruana. (He puesto esto en la confianza de que el lector capte la intención: Velarde se mueve con naturalidad en el mundo nativo, indígena, criollo, y en el plano de la cultura universal) El propio Héctor Velarde nos hizo entrar a su casa. Nos ofreció algún licor, lo desechamos, fuimos al grano. Minutos después, Velarde hablaba de la arquitectura medieval, no es cierto que sea anónimo, vean ustedes, se ha descubierto quiénes eran los constructores de cada iglesia gótica. La edad media no es como pensamos, vean ustedes. — y las manos se movían saliendo buscando un libro, los fuentes europeos. No la halló. Pasó luego a otro tema. Respondía a Sebastián. — Claro que se puede hacer arquitectura con quincha, barro y madera. Por ejemplo Babilonia. Y ellos dieron la astronomía. Lima es eso, madera, adobe y mazamorra. Lima se parece a sus mujeres. Es superficial, blanda. — Pero no lo decía con voluntad de crítica como cuando hablan de la costa femenina los indigenistas serranos. Velarde estaba encantado de que Lima fuese femenina. Velarde estaba encantado de las nuevas edificaciones. Velarde estaba encantado de todo, es un optimista nato.

—Un cambio social y Lima? No, no le haría nada, mejoraría el carácter de la ciudad. — Le pregunto sobre el mestizo peruano. Habla de Arequipa, en donde se ha dado una arquitectura mestiza. La pregunta sobre la influencia de los nuevos chalet californianos sobre la gente criolla; ¿los ha- ce distintos, los vuelve pro-norteamericanos? En



fin, los desnacionaliza? Velarde contesta, esta vez, directamente: — No creo. (Se ha puesto serio). Luego, una vez más, sonríe y nos lo hace hacerlo a nosotros. — Yo mismo hice cosas así, lo californiano estaba de moda. La chicha plateresca la inventé yo. — Eso me gusta, Velarde no se arrepiente de nada de lo que ha hecho, aun cuando haya sido criticado. Le pregunto sobre la Lima del 24, cuando llegó de Europa. — Me subí a un ómnibus inglés, uno de esos de dos pisos. Creí que con ello iba a poder ver la ciudad. Sólo vi los techos... y los interiores. Esos ómnibus ingleses no estaban hechos para Lima — la imagen es perfecta. Velarde nos ha introducido en el absurdo, que en Lima se dice huachafo. Es decir, la desproporcionado, lo exagerado, lo inútil ómnibus de dos pisos para Lima...

Le gusta Lima a Héctor Velarde. Cree en su porvenir. No cambiaría para ningún otro lugar del Perú, la capital. Velarde ama no sólo a Lima, sino al país mismo, al Cuzco, al Indio, de quien dijo que era lo más noble y antiguo. — Las indicitas están llenas de redondeces, son unas princesas — Pero ama al país y lo mira de modo limeño. Des-

ra descubrir el secreto del arquitecto — la fácil manera cómo mezcla sus materiales: opinión, solida, afirmación rotunda, risa, cortesía todo el tiempo, pero que no me resultó. Ahora se verá.

Creo que la casa tiene parte de la culpa: es una casa de arquitecto, sin vuelta. La mesa de dibujo, los finos lápices y carboncillos alemanes, las costosas revistas de la especialidad, fotos de las pirámides de Egipto, de una ciudad africana que parece Lima (con balcones y todo), un gran ventanar por donde entra un chorro de luz. Apenas llegamos, el arquitecto se parapató tras su escritorio, muy sonriente, muy contento, y casi no se movió hasta que nos fuimos. Después de la primera precisión — arquitectura — surgió otra; Lima; y allí nos quedamos ape, nas él hizo su primera evocación: la Lima del año 24 — año en que él volvió de Europa, casi un extranjero —, la Lima que el pasó en ómnibus de dos pisos — "imitación inglesa", acota — viendo techos, porque los vehículos eran más altos que los casas. Salazar Bondy le lanza la primera andanada al cuerpo y Neira va estudiándolo, tomando apuntes. Yo mido mis posibilidades y le cruzo la primera interrogación cuando todavía la charla no ha entrado en calor. "¿En qué medida la arquitectura limeña refleja nuestro modo de ser, nuestra alma?" Creí que iba a resultar una pregunta más o menos comprometedor, pero apenas la hice me di cuenta de mi error: él siguió en su terreno, usando su "mezcla" todopoderosa. "Si, dijo, eso se refleja en su colorido, en su ritmo, en la asimilación plástica de masas volumétricas que...". "¿Actitud arquitectónica deliberada, arquitecto?". Otra finta suya: "Hay dos caminos, en realidad: uno conciente y otro inconciente. Vea Ud., el espíritu limeño es muy alerta, ¿no?" Y allí se me escapó, porque abre su respuesta hacia una interrogación lateral de Salazar Bondy y ya no hay modo de fijarlo nuevamente.

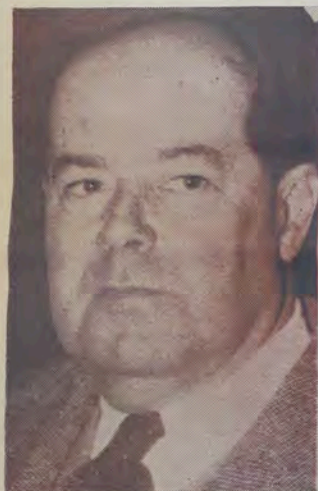
Espero pacientemente el turno que me han arrebatado, mientras lo oigo debatir sobre el adobe, la quincha, la madera, las casitas de San Antonio, Constantinopla, los zambitos nazis, Vitruvio y otras variedades de su mitología personal. De pronto, descubro algo: mientras le responde a Salazar Bondy, me está respondiendo a mí; las suyas son respuestas mediatas, en dos tiempos. El lápiz de Salazar Bondy se detiene y el mío comienza a trabajar: "Le voy a decir dónde y cómo la arquitectura refleja nuestro modo de ser. Conoce Ud. la casa de la Parricholi, ¿sí? Bueno, allí tiene Ud. Note esa gracia de proporciones y la oposición armónica, sí, entre superficies grandes, ampulosas y motivos ligeros — balcón, arquerías —, puestos sin ninguna disciplina, sin racionalismo, con un gracioso sentido de la eutimia. Hay algo de morisco en ese rasgo pasional, en esa falta de rigor". "¿Y quizá también de vigor, arquitecto?". "También, claro; es arquitectura blanda, femenina, de pie chiquito. Pero ¿no se ha dado cuenta lo parecidas que son nuestras mujeres a nuestras casas típicas? Todo refleja superficialidad, gusto por la paradoja, búsqueda de lo muelle". "¿Por qué?, le pregunté an-

EDITORIAL

Hemos decidido compartir el riesgo común de una revista por cuanto ninguna de las existentes se ajusta a nuestros intereses y propósitos. Proceso es un ensayo de libertad crítica y trabajo intelectual alejado de toda receta y dogma; responde a un estado de conciencia de quienes la editan, a una etapa del conflicto ideológico peruano, a un instante del desarrollo histórico del pueblo a quien, sin desear adular disminuyendo el rigor de sus páginas, quiere y ha de acercarse. Por lo tanto Proceso acepta su condición de instrumento momentáneo, accidental. Nos corresponde reflejar nuestra propia búsqueda de certidumbre, nuestro inconformismo ante la realidad peruana, nuestra actitud de examen frente al pasado. En última instancia, nuestro compromiso con la autenticidad. Sostenemos algunas ideas que caben en fórmulas muy simples. Creemos en la necesidad de comunicación de los escritores con su medio, y entre ellos mismos; por eso, a pesar de nuestras diferencias, estamos unidos en esta revista. Creemos que el intelectual no es inútil ni traidor, pero tampoco un ser superior. Creemos, a pesar de todo, en la necesidad de la tarea de la cultura y la inteligencia en los países, como el Perú, alienados por la miseria y el subdesarrollo. Y creemos que estas empresas de conocimiento de la realidad son inseparables de la identificación con la causa popular. Es así como Proceso al afirmar los valores de la cultura — que son en última instancia, los fundamentos del hombre — se enfrenta a la actual situación económica y social del Perú y pretende contribuir a que el país se oriente hacia la auténtica libertad y la efectiva justicia.

de varios alcaldes ("¿Lima se ha hecho más fea o más bella en estos últimos 30 años?"), pero la cordial "mezcla" del arquitecto no estaba aunque le arriro la estopa: "Bella y fea a la vez. Bella en los alrededores, fuera del "damerico" de Pizarro. Nuestras urbanizaciones son muy agradables.

Velarde



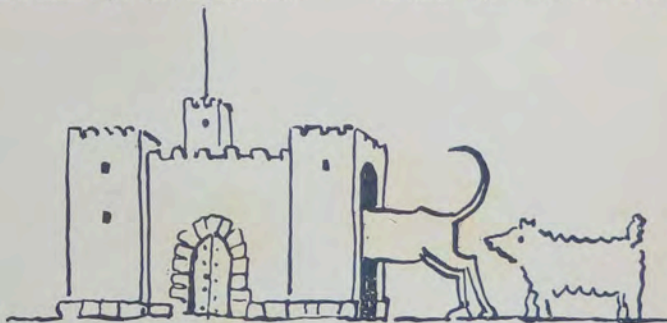
ubre en todo, lo antiguo, lo noble, lo señorial, y también, el lado irónico de las cosas. Y como limeño, Velarde está dispuesto a aprenderlo todo, a incorporar todo al estro limeño, para no desaprecer. — yo bailo muy bien el twist, nos dice—

Hay que ver a este conservador amable e inteligente para comprender parte del alma peruana, para trazar una topografía del orgullo limeño. Una frase se me viene a la memoria, creo que es Francés, a quien lee Velarde: "hay que ser de una vieja raza no gastada, para saber ser humorista".

LA MEZCLA DEL ARQUITECTO

José Miguel Oviedo

DEBO reconocer que, de entrada, Héctor Velarde me ganó de mano. En cuanto declaró, primero en español, luego en francés, "Todo conduce a la arquitectura", me sentí arrinconado, un poco inútil con mis preguntas y mis afanes de arrinconarlo a él. "Hombre de adobe" se definió cuando alguien quiso ponerlo en el área de las letras, pero a mí me pareció más bien, hombre lleno de gentiles fintas, de eclécticas respuestas, de elegantes salidas por la tangente. Se me escapó todo el tiempo, como si quisiese tomar una aguja con los guantes puestos. Yo quería pescar sus contradicciones, detenerlo discretamente cuando se escudase tras el humor. No pude, sencillamente; y ahora apenas si logro soporitar que me pregunten: "¿Dónde está Velarde en estas respuestas?". Juro que hice todo lo que pude pa-



típicamente, "¿de dónde nos vienes esto?". La raíz indígena, por cierto, la raíz indígena. Cuando salimos y estamos en Europa nos damos cuenta. Nuestros indios son reverenciales. Y nuestras indias, ¿las ha visto? Finas llenas de gracia; parecen árabes. Pero también algo francés, reflejado en el gusto por lo teatral, por lo escenográfico". Y apenas toca el influjo francés, mis compañeros me lo arrebatan y lo llevan por los caminos pre- visibles: las casitas californianas ("son las chichas milagrosas de la arquitectura, no son malas en sí, la chicha plateresca la inventé yo"), las imitaciones flagrantes, el vidrio y el acero. Yo, mientras, me pregunto por qué me contenté con la referencia a la Casa de la Parricholi — que ni recuerdo — y por qué no busqué una formulación más general, una explicación más neta; me prometo a mí mismo obtener todo lo que quiero en el próximo turno. Pero cuando me llega, la cara del arquitecto es tan bondadosa — se ha estado sonriendo con Neira mientras le contestaba no sé que cosa sobre los amigos del año 24 — y me parece tan inocente, que no me atrevo a presionarlo y vuelvo a darle la ventaja; ensayo una pregunta que me gustaría que me preguntasen a mí, para hablar mal

¿No le gusta San Antonio? Son una buena muestra de naturalismo pintoresco, de alegre colorido arquitectónico. Lo feo está en la Lima antigua; la están malogrando con el deseo de modernizarla desordenadamente, sin cariño alguno. "Le pongo una valla, a ver si la salta: "¿Qué me dice de la Iglesia de San Agustín con su edificio moderno al frente?". "Allí tiene Ud. un ejemplo de cómo lo moderno y lo churrigueroso pueden encajar perfectamente bien; no se estorban, hay cierto equilibrio vistoso... ¿Sabe lo que habría que hacer para que el centro deje de ser arquitectónicamente caótico? Un reglamento que obligue a construir respetando una uniformidad de altura entre los distintos edificios".

Y me doy por vencido: el arquitecto salta todas las vallas, sin demostrar esfuerzo. Al final, mientras acaricia un curioso monito articulado de madera, nos ofrece "una copita", pero no aceptamos. Los demás, no sé por qué, pero yo porque estoy muy preocupado con este reparto, donde el arquitecto, con un invisible badilejo en la mano, ha hecho con mis preguntas lo que quiso. ¡Pobre PROCESO!

El Marxismo y el Existencialismo

Schaff se pregunta primeramente: "Por que el existencialismo en Polonia se convierte en moda?". Su respuesta, luego de algunas disquisiciones sobre la historia de la filosofía, es rápida y concisa: "La explicación de este fenómeno no es difícil: se trata de una confirmación de nuestra tesis según la cual es imposible desembarazarse de problemas filosóficos reales mediante la negativa doctrinal de ellos". Crítica luego a los neopositivistas que pretenden ignorar, bajo la clasificación de "pseudoproblemas", una cantidad de cuestiones filosóficas reales, y concluye: "Desgraciadamente no sólo el neo-positivismo ha pecado con respecto a la conciencia de esos problemas. El marxismo, aunque de otra manera y por razones diferentes, partiendo de otros principios, también lo ha hecho, produciendo serias consecuencias en el terreno de la lucha ideológica". Señala luego la situación específica del comunismo polaco durante los años 1957-57, cuando el comunismo internacional entra en plena crisis de autocrítica, y dice: "La revelación que el comunismo internacional hacia de eso que nosotros, en nuestra jerga, llamamos los errores y las deformaciones del período pasado, ha sido, en mi opinión, como un temblor de la tierra moral y política. Se refiere entonces a la serie de situaciones conflictivas individuales que esta situación necesariamente creó (conflictos entre "conciencia y disciplina", etc.) y agrega que los que no se los han planteado tienen "o bien una mentalidad absolutamente primitiva" o un total embotamiento de la sensibilidad moral. "No solamente se tiene el derecho de plantear estos problemas, sino que es necesario hacerlo"... "es inminente para nosotros la vuelta a esos problemas descuidados". "Pero cuáles son esos problemas descuidados?". Este es el tema que se encara en la segunda parte del artículo: "El marxismo, el existencialismo y el problema del individuo". Schaff critica aquí, desde el Marx de las *Tesis sobre Feuerbach*, la concepción existencial de la ética individual. "Para el marxismo, el individuo, que toma decisiones en cierto sentido independientes, al elegir un comportamiento lo hace siempre socialmente, en cuanto los modelos personales permanecen socialmente condicionados. Las actitudes, como dice Marx, son un producto social, que ligán al individuo a una forma social determinada". Luego relaciona la ética existencialista con la religiosa (basándose fundamentalmente en *El Diablo y Dios* de Sartre). Dice del hombre: "Tal como nos lo presenta la religión, creado por Dios y perfeccionado al extremo, este ser miserable y caído en la desesperación, incita a la piedad y al desprecio. Y si se piensa que ese Demiurgo refinado, que espera la caída del ser que ha creado y condenado de antemano, no deja de amenazarlo cruelmente: Los padres han comido raíces verdes y los dientes de los niños se han perturbado"... "se puede concluir que la lectura de la Biblia es altamente amoral. Pero los existencialistas, ateos o creyentes, defienden prácticamente el mismo punto de vista y repiten las amenazas del viejo Jehová. Ellos también crean a su individuo, como se dice, "soberano" y esto para hacer de él un solitario.... "pero resulta evidente que separando el individuo de la sociedad no se le da ninguna soberanía, y por el contrario se le priva de toda independencia real". Después de dar algunas ideas más sobre el tema, Schaff delimita dos grupos de problemas tratados

Del siguiente artículo de Adam Schaff, Ministro de Educación de Polonia —país donde actualmente se realiza, bajo la orientación de Gomulka, el primer gran ensayo de "liberalismo" dentro del socialismo— Schaff, es además profesor de filosofía de la Universidad de Varsovia y miembro del Comité Central del Partido Obrero Unificado de Polonia, se ha publicado una versión completa en la revista "Anuario" de Buenos Aires, dirigida entonces por Federico González Frias y por mí. La traducción corresponde a Oscar Massotta.

El artículo de Schaff intenta ser una primera aproximación de respuesta por parte del marxismo, a la problemática planteada por Sartre en la primera versión de Questions de Methode (publicada en la revista Tuwozosc, de Varsovia, en 1957, bajo el título El Marxismo y el Existencialismo). El valor fundamental de esta publicación reside en que Schaff, rechazando explícitamente la exacerbada ortodoxia de la crítica marxista tradicional, reconoce la realidad de las preguntas planteadas por la filosofía existencial. Y si bien rechaza las soluciones existencialistas ("Sartre mismo las considera respuestas provisionarias") señala a la vez la presencia de verdaderas lagunas teóricas en el marxismo. Hiato que el pensamiento marxista, a esta altura del desarrollo objetivo de las sociedades socialistas, no puede ya posponer para "épocas mejores". Es así que el mismo Schaff, coherente con su posición, ha encaminado sus investigaciones sobre el terreno de la relación existente entre lógica dialéctica y lógica simbólica, incorporando todos los aportes que ésta última puede otorgar al materialismo dialéctico.

Juan Carlos Martelli

por los existencialistas, que, "desgraciadamente no figuran en el desarrollo tradicional de la ética marxista": a) El problema de la responsabilidad personal del individuo y b) "la cuestión del lugar y del rol del individuo en el mundo, designada bajo la fórmula poco explícita de problema del "sentido de la vida". Refiriéndose al primer grupo dice: "Se trata del problema de la responsabilidad, que comporta un aspecto psicológico, un aspecto sociológico y un aspecto moral *sensu stricto*. Se trata, en fin, de cuestiones más difíciles: las situaciones de conflicto y las modificaciones del problema de la responsabilidad que con ellas se conectan"... "Todos los sistemas de ética "absoluta", aquellos que se sostienen sobre bases morales pretendidamente eternas e inmutables, están incapacitados para enfrentar el problema más frecuente de la vida: el de las situaciones que implican un conflicto de normas morales, y donde hacer el bien, significa al mismo tiempo e irremediabilmente, hacer el mal". Precisa como muchas veces "varias normas contradictorias confluyen en la situación y no se sabe cual adoptar. Situación que podría llamarse situación de Orestes"... "y si el existencialismo ha tenido el mérito de plantear este problema" (al que toda moral de valores eternos y objetivos" está incapacitada de responder) es el marxismo el que debe tener el mérito de su solución. "Pero por el instante esto no es más que una posibilidad"... "El segundo gran grupo de problemas se encuentra entre aquellos que las filosofías que se dicen científicas no desean abordar". Básicamente se refiere Schaff ahora al problema de la finitud de la existencia, de la muerte y por lo tanto, e inevitablemente, al del

sentido de la vida. Desde el punto de vista de la actividad del individuo, de su "historia personal", "la muerte aparece como un absurdo que pone en cuestión todas sus empresas. Es a este sentimiento de absurdo al que las religiones han intentado oponer alguna cosa"... "Pero qué hacer cuando la fe religiosa pierde su sentido?". Observa finalmente Schaff que su trabajo no es nada definitivo, que simplemente se conecta con la lucha ideológica", y agrega: "Mas aún: la vida nos ha enseñado que una actitud nihilista con relación a un problema, por el solo hecho de que haya sido planteado por una corriente ajena a la nuestra, es una falta que se vuelve contra nosotros y no contra nuestros adversarios".

La tercera parte del artículo debería ser leída con gran atención por los que, co-

sarios, sino cuando trae como consecuencia un empobrecimiento de nuestro propio horizonte teórico y frena su desarrollo".

Tes son para Schaff las condiciones de una crítica valerosa: "a) Que se funde sobre un correcto conocimiento de las opiniones y argumento del adversario y que sepa oponerle contra-argumentos valerosos b) Que sepa desentrañar, en las concepciones criticadas, todo aquello que constituye una base de búsqueda real, que explique la atracción ejercida por la teoría en cuestión, aún si se admite que la situación propuesta por ella es falsa y c) Que proponga otra solución al problema, una solución "positiva". Demuestra luego cómo este tipo de crítica no ha sido ejercida por el marxismo ortodoxo o cerrado. (¿La ejercen los viejos marxistas latinoamericanos?) y dice: "Uno de los efectos de la crítica nihilista y del sociologismo vulgarizado en ideología es el principio *dogmático* según el cual un sistema falso no puede contener un problema real. Pero las simples palabras jamás podrán enmascarar un problema real si lo es verdaderamente. Citaré, en apoyo de esta tesis, algunos ejemplos precisos. Pensemos, por ejemplo en nuestra crítica a la filosofía semiótica —y la hemos hecho con razón— por su subjetivismo. Sin embargo, esa falsa filosofía ha planteado el problema extraordinariamente importante del rol activo de la lengua en el proceso del conocimiento. ¿Y a quién ha servido el hecho de que todos los problemas planteados por esta filosofía se hayan hecho tabú en la medida que partían de principios falsos? No a nosotros seguramente. Y en la hora actual se nos hace inminente pensar con bastante retardo hacia las búsquedas semióticas del dominio de la lógi-

mo yo, intentan "pensar en marxistas" en los países latinoamericanos y que, llevados por condicionamientos que también deberían comenzar a analizar detenidamente, desembocan en posiciones de furibunda ortodoxia teórica y de una consecuente ineficacia práctica. El último subtítulo de Schaff es el siguiente: "Para una crítica efectiva de la ideología no marxista".

Sus afirmaciones son contundentes: "Reconocer que un sistema ajeno al nuestro contiene problemas reales no es una concepción acritica del valor ideológico de ese sistema, sino la única crítica efectivamente valerosa. Durante varios años la crítica a las ideologías extrañas ha tenido un carácter nihilista. Si se analizara el método empleado se encontraría que todo estaba sostenido en principios apriorísticos. Se resume a cerrar la cuestión una vez que la doctrina era calificada de burguesa o idealista. Las búsquedas estaban centradas, pues, sobre los aspectos negativos de las doctrinas tales como ellas aparecían en una perspectiva marxista. Los elementos positivos eran silenciados puesto que no podían concordar con la generalidad de las apreciaciones"... "crítica que consiste, simplemente, en poner etiquetas al adversario.

Jamás se exponían las opiniones del adversario, "lo que habría sido dar una tribuna al enemigo". Verdadero paraíso de la crítica que no tenía necesidad de conocer las teorías que criticaba"... "Tal crítica puede sólo convencer a los convencidos, pero jamás a los partidarios de la teoría criticada". Pero, "la noividad de la crítica nihilista se hace operativa ahí donde no solamente no convence a nuestros adver-

teatro ¿qué

No diremos que el teatro peruano no encuentra en 1964 algunas razonables expectativas: está desarrollándose en estos momentos una Temporada Teatral de Verano —con obras de Ibsen, Brecht, Dürrenmatt, etc.— cuyo fin es ganar un nuevo público que se capitalizará en el resto del año; se sabe que la Casa de la Cultura y la Dirección Nacional de Teatro, quieren poner en orden la política teatral del estado, regularizar su presupuesto, impulsar más la actividad de los grupos independientes. Por otro lado, las cifras que resumen el movimiento teatral del año, algo significan: hubo hasta 26 diferentes estrenos de teatro artístico o semi-profesional, a cargo de grupos o elementos independientes y compañías semiprofesionales. Es una cifra alta (2 estrenos por mes, como promedio) si se la compara con las de 1961 (20 estrenos) y 1962 (18 estrenos). Si, podemos decir, el teatro peruano está creciendo, creciendo lentamente. Pero la pregunta es otra: cómo hacer para que ese crecimiento sea, también, un desarrollo, una evolución orgánica?

ca, la filosofía y la sociología. Lo mismo ha ocurrido con la lógica matemática, la cibernética, las encuestas sociológicas de opinión, los problemas del individuo tratados por el existencialismo, etc., etc....

“El sistema marxista es, por sus propios fundamentos, un sistema “abierto”, esto es, que juzga necesario someter a revisiones sus diversas afirmaciones a la luz de los hechos nuevos y de todo nuevo descubrimiento. Y en este espíritu Engels decía, en su propio nombre y en aquel de su gran amigo, que la teoría que sustentaba no era un dogma sino un método para la acción. Razon profunda por la cual hay que considerar a la desviación dogmática del marxismo como un revisionismo *sensu stricto* y de la peor calidad, puesto que somete a una revisión constante a la tesis fundamental que concierne al carácter creador del marxismo y en consecuencia a su carácter “científico”. La observación de Schaff es aguda no sólo por las razones expuestas; para una filosofía que se autodefine como eminentemente histórica, todo dogmatismo no solamente constituye una desviación sino la negación práctica del propio fundamento teórico. Un materialismo dogmático, no es histórico ni dialéctico. Finalmente parecería ser que Schaff, en la última frase de su artículo aludiera a los “fanáticos de la praxis” (a los que subestiman la teoría, creyendo erróneamente superar así las fallas de los dogmáticos) porque escribe, refiriéndose a la crítica por él propuesta: “sabrá golpear con seguridad no solamente acerca sino eficaz y —esto es lo que importa— tendrá más chance de triunfo en ese sector tan importante de la lucha de clases que es la ideología”.

la desesperación y su orden

una
nota
de
Abelardo
Quendo

sobre
un libro
de
Blanca
Varela

Luz de Día, (1) el último libro de Blanca Varela se inicia con un poema que no obstante su humor negro aclara un sector —el más importante— de su obra. Arte poética, ese poema se refiere a la creación como un “acto intencional y directo” que consiste en lograr “uno que otro destello” o menos todavía: un “presentimiento de luz, para llamarlo con mayor propiedad”. Claridad presentida en las tinieblas, asírla es todo lo que importa, porque lo demás, la forma misma del poema que de ella habrá de nutrirse “es ya asunto de perseverancia y de conocimiento del oficio”. La dificultad, pues, está en eso: en coger la luz, es decir, en cerrar la mano sobre algo palpitante y cargado de sentido, sobre algo que no se desvanezca como el sueño o la mentira. Porque crear implica una fe, exige por lo menos que se le conceda alguna significación a aquello que se crea, un valor si no al producto a la materia íntima en que la poesía se origina. Y es esa materia —la vida misma—, lo que preocupa a Blanca Varela, no la confección del poema (perseverancia, oficio, problema secundario y menor) cuyos secretos, además, domina en la medida que su poesía lo requiere.

Ya Octavio Paz ha dicho (2) que Blanca Varela “no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto”. En medio de tanta poesía hecha de palabras, la suya nos

sorprende con una densa sustancia. Maduro enfrentamiento con el mundo, los poemas de Luz de Día responden a una honda y personalísima visión de la vida. De allí su peculiaridad y de allí su valor más alto y permanente. No se ignora por esto la perfección normal de este libro, su gusto tan certero y seguro, la luminosidad de sus imágenes ajustadas entre sí dentro de cada poema, siempre al servicio de una idea central y no meros adornos. Pero precisamente tal condición, ese brillo que no deslumbra sino ilumina, lleva a centrar la atención en las ideas poéticas que este libro contiene.

Como si hubiese leído Luz de Día y no Ese Puerto Existe, Octavio Paz ha dicho que la poesía de Blanca Varela “es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo”. Y ha escrito también, en el mismo prólogo, refiriéndose a él, a ella y al grupo de poetas que estaban en París por entonces: “Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa. Escribir: arrancar chispas a la piedra, provocar la lluvia, ahuyentar a los fantasmas del miedo, el poder y la mentira. Había trampas en todas las esquinas. La trampa del éxito, la del “arte comprometido”, la de la falsa pureza. El grito, la predica, el silencio. Tres deserciones. Contra las tres, el canto”.

(PASA A LA PAGINA 10)

peruano hacer?

Creemos que hay que atender, con preferencia, al problema de la formación del actor. El Instituto Nacional de Arte Dramático debe ser un riguroso centro de estudios que aparte de capacitar profesionalmente al alumno, le brinde una suficiente formación cultural, oportunidades para trabajar en el teatro y una orientación general para su perfeccionamiento. El presupuesto del que dispone el INAD le impide cumplir estas funciones de modo satisfactorio. Económicamente, hay que habilitar al INAD para que pueda hacer, por lo menos, un par de innovaciones urgentes: contratar profesores extranjeros (no es necesario que sean europeos: los hay muy buenos en Chile o Argentina) para el dictado de aquellos cursos que exigen a un especialista, con amplia experiencia profesional y académica; establecer becas para alumnos distinguidos y acordar la reciprocidad. Además, habría que convertir al INAD en un centro verdaderamente vivo, con numerosas actividades extracurriculares (mesas redondas, proyecciones, visitas).

Los grupos suelen quejarse de la falta de salas teatrales en Lima, y tienen razón. Los altos costos de un montaje son imposibles de cubrir con el sistema actual, que gira prácticamente alrededor de un solo teatro —“La Cabaña”— que es cedido por 15 ó 20 días de presentación para cada obra que se estrena. Con dos salas en actividad permanente y exclusivamente teatral, el problema se habría aliviado considerablemente; para eso es necesario asegurarse que el “Teatro Seguro” no sea habilitado, prestado o cedido a compañías de zarzuela, revistas frívolas o funciones de beneficio. El “Seguro” debe estar al servicio del teatro nacional mientras no se puedan construir salas nuevas y modernas con ese fin.

Otro aspecto conflictivo del teatro peruano, es de las subvenciones, ayudas económicas con que el Estado auxilia a los grupos teatrales; en este momento, hay 5 grupos subvencionados, cada uno de los cuales recibe 5 mil soles mensuales. La cifra es ridícula y debe ser aumentada, siquiera, al doble. Eso sí, los grupos favorecidos deben ofrecer, para no perder la subvención, garantías de una actividad regular, de calidad objetivamente digna, cuyos lineamientos generales estén sometidos a consideración de los organismos estatales competentes. Hay que acabar con la subvención “amistosa” o el “auspicio” indiscriminado que algunos grupos eventuales reciben cuando

van a montar una obra, con lo que salen beneficiados, pues existen gracias al Estado sin tener las obligaciones de los grupos establecidos como entidades (local propio, academia, etc.). Esa actividad irregular generalmente sale del marco de las necesidades reales del teatro nacional y contribuye a ahondar la desigualdad artística del panorama escénico. A tales grupos habría que ayudarlos del otro modo: asesoramiento técnico, préstamo de vestuario.

Por último, en relación con la actividad teatral misma, conviene recordar el cuatricentenario de Shakespeare con un

homenaje razonable: contratar a un director y un escenógrafo extranjeros (Ortuzo, Del Cioppo, u otro) para montar una obra shakespeariana con el mejor elenco nacional que se pueda reunir. Esto, y la visita de Sir Ralph Richardson ya asegurada, bastan para cubrir este rubro; renunciemos a cualquier otro sueldo más o menos imposible en nuestra actual situación. Si, de modo simultáneo, se pudiese planear una Temporada de Teatro en base a buenos grupos de Argentina, Chile y Uruguay, ya tendríamos razón suficiente para sentirnos satisfechos.



La desesperación y su orden

Ahora bien, la poesía de Blanca Varela se alimenta de pérdidas, es una chispa que brota del choque de dos manos por coger una chispa, a veces del vértigo que produce la sobreposición de presente y pasado. Amargo o dulce, este último es siempre una herida viva o una flor muerta. El presente es inmóvil:

En este ir y venir bate el tiempo las alas detenido para siempre. (pg. 42).

Sin embargo "el problema está en que no se escape" (pg. 8) en hallar algo sólido, algo pleno. "No hay nada aquí, nada más allá" sólo "silencio y oquedad" (pg. 12) en todas partes:

"Aquí estoy, aquí estoy, en la calzada comprando flores destinadas a morir" (pg. 12)

"Día en ruinas" (pg. 49), "cielo en ruinas" (pg. 42), el mundo es un vasto paisaje de ceniza en el cual

"Estamos vivos, quién lo duda, el laurel, el ave, el agua y yo, que miro y tengo sed". (pg. 37)

Fugacidad, pérdida, vacío. El presente es inmóvil porque ya no se espera nada. El tiempo se detiene, y se quiebra; es un "espejo trizado" (pg. 44) en el cual lo vivido se copia bella pero angustiosamente.

Poesía de naufragio y sobrevivencia. La vida fluye en torno pero su experiencia aparece ya inútil:

"El mundo será esa claridad que nos pierde; los abismos de sal, la fronda de esperanzas, el vuelo del solitario corredor que se da alcance a sí mismo". (pg. 18). O también:

Inmóvil tras mi cuerpo soy un río que crece, que avanza en la noche. (pg. 44)

Soledad que es un túnel sin paredes ni techo, en cruzada que conduce siempre al mismo lugar cualquiera sea la dirección que se tome:

Voy hacia la ventana, me asomo al día negro y allí estoy, al centro de la finibela. Algo roto, sustancia herida, desgarraron luminosos súbitamente borrado, calor apartado de los labios, luz ambigua, noche de fuego y hielo, silencio, muro de ecos, ser de espaldas. (pg. 44)

Ser de espaldas, sí, pero también mirada que afronta la realidad, "que atisba el vacío otea el cielo en ruinas" (pg. 42). La muerte puede estar en el jardín, pero a la luz del día; los fantasmas pueden brotar allí donde las rosas caen, pero cuando el sol está brillando en lo más alto. Si son la soledad, la condición efímera, de todo, la inconsistencia de la vida misma los temas que esta poesía repiten, ellas adquieren aquí una dimensión diferente, desembocan en una afirmación vital que asume —lacerante pero única realidad— el mundo y la vida con entereza, casi con obsesión si se considera ese juego profundo y terrible en el que concluye el poema "Del orden de las cosas".

La poesía de este libro resulta así una dolorosa poesía sin lágrimas, el testimonio de una desesperación que no se permite ninguna canción de desesperada. Implacablemente lúcida, responde con toda exactitud al título que la junta luz de día. Luz de día en el centro mismo de la noche.

"Para algunos nuevos poetas —ha dicho Octavio Paz— la realidad no es algo que hay que negar o transfigurar sino nombrar, afrontar y, así, redimir. Blanca Varela adopta esta actitud. Valerosamente.

Respira y canta. Donde todo termina abre las alas. (pg. 36)

Es así como en la poesía de Blanca Varela la desesperación se permite no sólo un inusitado ejercicio de la perseverancia sino también de la fe,

rara ave Fénix que en ella arde y renace en un fuego sin llamas. Desesperación creadora, equilibrada, concientemente asumida, es la incorporación del fracaso a la sustancia de la vida: "Hemos aprendido a perder conservando una postura sólida y cremos en la eficacia de una desesperación permanente" (pg. 9).

En vez de la deserción, pues, la poesía, "Asunción del fracaso y fe" (pg. 9) está actitud es tanto más rara cuanto más convencionales se tornan hoy los cantos de rebelión, tanto más valiosa cuanto más inconsistente e inadmisiblemente la fuga. Rara y valiosa actitud humana, si bien encerrada en sí misma no excluye esa comunión vital que implica la búsqueda de una razón de ser el intento de afirmarse y abrirse hacia el mundo por sobre la negación y la duda. Conjuro frente, contra y hacia el mundo la llamó Paz anticipadamente. Conjuro, sí, pero no en su sentido de imprecación ni de ruego: extraña suerte de exorcismo cuya práctica resulta positiva aunque el demonio permanezca. Introducción de un orden en la desesperanza, acto de fe que se celebra extendiendo un brazo sobre la nada, sólida postura para marchar en el vacío sin resignación, con el puro valor de quien se entrega sin rendirse, testimonio también de una inusitada victoria, la de este libro es una poesía de madurez y concepción singulares.

La trayectoria seguida hasta aquí por Blanca Varela lleva a pensar que con Luz de Día se cierra un ciclo poético. Algunos de los poemas que conforman este volumen anuncian ya que la poética que el preside ha concluido por imponer "un cierto orden" a la desesperación y que se inicia la apertura hacia un distinto enfoque de la realidad. Como quiera que sea, la obra de Blanca Varela ocupa ya un lugar de primera importancia en la poesía peruana actual y es mucho todavía lo que puede esperarse de ella.

- (1) Blanca Varela: Luz de Día, Ediciones de La Rama Florida, Lima, 1963. (Todas las indicaciones de página en las citas corresponden a esta edición).
- (2) Blanca Varela: Ese Puerto Existe.— Universidad Veracruzana, México, 1959. (Prólogo de Octavio Paz).

LIMA LA HORRIBLE

ella se nos ofrece se conforma de supuestas abundancias y seriedades, sin que figure ahí la imaginable tensión entre amos y siervos, extranjeros y aborígenes, potentados y miserables, que debió envolver, por lo menos en su transfondo, a la sociedad. Mas nadie conoce todavía a ciencia cierta aquel probable conflicto de clases, y los que sospechamos la existencia de la fisura social en aquel subterráneo histórico apenas tenemos posibilidad de acusarla. Dementir la Arcadia Colonial será siempre una penosa o ingrata tarea, pues la multitud ha ingerido sin mayor recelo durante más de una centuria innumerables páginas de remembranzas doctores con la respectiva dosis alucinógena. No obstante su filiación liberal, Ricardo Palma resultó enredado en su gracia, en el más afortunado fabricante de aquel estupefaciente literario. Su fórmula, tal cual él mismo la reveló, fue: mezclar lo trágico y lo cómico, la historia con la mentira.

Cometeremos aquí el sacrilegio de no ponderar su obra con la verbosa incondicionalidad que es usual. A fuerza de ingenio, paciencia y buen humor, Palma adobó el mito con el polvo de los ar-

chivos, pero sus personajes sólo son ocasionalmente héroes, nunca rebeldes ni libertadores (Riva-Agüero observó, para alabarlos, el mismo detalle). Una galería de cortos respetuosos y respetables surgió de la pluma del gran escritor. Ni ellos ni sus acciones pusieron en peligro el fabuloso decorado de los representantes regios, de sus coquetos aunque púdicas mujeres, de sus clérigos menos licenciosos que concupiscentes, todos desaprensivos en punto a cuestiones profanas, jamás en cosas de dogma o teología.

Es verdad que el autor de las Tradiciones Peruanas compuso una suerte de frágil y aldeana comedia humana, pero no acertó a incluir en ella a nadie que por descontentadizo y libre quisiera sacudir el conformismo y trastocar la deferencia debida a las instituciones. Respectivamente, su versión de los próceres de la Independencia estuvo moderada por el adormecedor aroma de salones y alcobas virreinales. La invención colonial, de tanto éxito, acabó con su inicial propósito satírico, ciertamente demoleedor. Es innegable que la tradición malogró a Palma para la historia (Luis A. Sánchez) y que en vez de la realidad virreinal nos legó una teoría digresiva del mundo —del mundo limeño, se entiende, o del universal atibado desde la estrecha mirilla pueblerina— que ahora es difícil reemplazar por otra general, científica. Tanta es nuestra pereza intelectual que estamos cómodamente sumidos en el congelado esquema de una quimera. El que no acepta la leyenda como heredad y los fantasmas que la pueblan como antepasados venerables, como larvas o manes, resulta para el consenso una rara avis, peligrosa y de rapiña.

El pasado vive y persiste en Lima, y atrae con fuerza innegable, escribió Porras Barrenechea, y no se equivocó. No se trata siquiera de la supervivencia de los monumentos, que son indicios concretos pero menoscabados de antaño, sino de ese designio que fuera denominado ya, por su ánimo regresivo, colonialismo (José Carlos Mariátegui) y perrichalismo (Luis A. Sánchez). El culto, si se lo define en pocas palabras, del boato palaciego al que aspira a acceder, como la Villegas a las sábanas de Amat, todo limeño de capa o no. Entre nosotros se arriba a la Corte reditiva merced a los cast profesionales esfuerzos de una entera vida. Malinchismo en alimbar por, desapasionado y prolijo, el perrichalismo parece ser una de las energías del individuo y la sociedad (limeños, y si hay en el Palacio de Pizarro, como desde hace 140 años, habita un Presidente de la República, ello no impide) (la aguda ironía de Héctor Velarde la ha descubierto) que ahí campee alguien que se considera a sí propio como un virrey español, cuando no, simplemente para contrastar la alter-

nancia política, un híbrido de rey inca. La carrera del limeño notable comienza en el puesto público, la diputación o el capitalismo electoral, y triunfal concluye en el poder o en la privanza oficial de quien riega la higuera cuatricentenaria del solar del fundador. El perrichalismo literario o intelectual, al que Sánchez alude, es menos tere, con todo, que el social. En aquél insiste la reminiscencia hipocondríaca que tarde o temprano —Palma es la excepción del talento— zozobra en los límites de la reputación local; éste constituye, por el contrario, todo un proyecto existencial, a cuyo cumplimiento se suelen sacrificar ideas, principios y algo más.

Que el pasado nos atrae es algo menos de lo que en verdad ocurre: estamos alienados por él, no sólo porque es la fuente de toda la cultura popular, del Kitsch nacional, y porque contiene una pauta de conducta para que el Pobre Cualquiera que ansie ser algún día Don Alguen, y porque la actualidad reproduce como caricatura el orden preférito, sino porque, en esencia, parece no haber escapatoría a llevar la cabeza de revés, hipnotizada por el ayer hechizo y ciega al rumbo venidero. El pasado está en todas partes, abrazando hogar y escuela, política y prensa, folklore y literatura, religión y mundanidad. Así, por ejemplo, en labios de los mayores se repiten rutinarias las consejas coloniales, en las aulas se repasan los infundios arcádicos, en las calles desfilan las carrozas doradas del gobierno, y en los diarios reaparecen, como en un ciclo ebrio, las elegías al adén perdido. Cantamos y bailamos "valseos criollos" que ahora se obstinan en evocar el puente y la alameda tradicionales, y se imprimen libros de anécdotas y recuerdos de aquello que José Gálvez bautizó como la Lima que se va. Entre humos de fritanga se desplazan las viejas procesiones y otras nuevas, a través de idénticos vapores, remozan el greguerismo devoto. Y asistimos —¡qué remedio queda!— a bodas y funerales de ritual ocioso, de hipocrita convencionalismo. La trampa de la Arcadia Colonial está en todos los caminos. No es sencillo sortearla.

Precisa advertir que Lima no es, aunque insiste en serlo, el Perú, pero esto es cuestión aparte. No cabe la menor duda, en cambio, que desde ella se irrada a todo el país un lustre que desdichadamente no es el del esclarecimiento. Hace bastante tiempo que Lima dejó de ser —aunque no decaigan los enemigos de la modernidad, la cual, sin embargo, ha atargado aun a nostálgicos y pasatistas sus automóviles, sus transistores, sus penicilinas, sus nylon, etc.— la quinta ciudad regida por el horario de mailines y angulus, cuyo atacamiento emocionaba al francés Radiguet. Se ha vuelto una urbe donde dos millones de personas dan de mano-

PROCESO

REVISTA BIMENSUAL DE CULTURA

CONSEJO DE REDACCION

- Luis Loayza
- Hugo Neira Samanez
- Abelardo Oquendo
- José Miguel Oviedo
- Juan Gonzalo Rose
- Sebastián Salazar Bondy
- Mario Vargas Llosa

EDITOR RESPONSABLE:

Carlos Ruibal Franco

CORRESPONDENCIA:

Camón 280 - Oficina 605
LIMA - PERU

PRECIO DEL EJEMPLAR 5/. 500

La Ciudad y los perros

Esta vez obedeció y su garganta entonó roncamente la frase ordenada con la música de Allé en rancho grande, pero era original; la melodía se transformaba por momentos en un chillido grotesco. Pero a ellas no parecía importarles; la escuchaban atentamente.

—Basta —dijo la voz—. Ahora con ritmo de bolero.

Luego fue con música de mamba y de vals criollo. Después le ordenaron:

—Párese.

Se puso de pie y se pasó la mano por la cara. Se limpió en el fundillo. La voz preguntó:

—¿Alguien le ha dicho que se limpie la jeta? No, nadie le ha dicho.

Las bocas volvieron a abrirse y él erró los ojos automáticamente, hasta que aquella cesó. La voz dijo:

—Eso que tiene usted a su lado son dos cadetes, perro. Póngase en posición de firmes. Así, muy bien. Esos cadetes han hecho una apuesta y usted va a ser el juez.

El de la derecha golpeó primero y el Esclavo sin-

tió un ardor intenso en el antebrazo. El de la izquierda lo hizo casi inmediatamente.

—Bueno, dijo la voz. ¿Cuál ha pegado más fuerte?

—El de la izquierda.

—¿Ah, sí? replicó la voz cambiante. ¿De modo que yo soy un pobre diablo? A ver, vamos a ensayar de nuevo, fijese bien.

El Esclavo se tambaleó con el impacto, pero no llegó a caer porque las manos de los cadetes que lo rodeaban lo contuvieron y lo devolvieron a su sitio.

—Y ahora, ¿qué piensa? ¿Cuál pega más fuerte?

—Los dos iguales.

—Quiere decir que han quedado tablas, precisó la voz. Entonces tienen que desempatar.

Un momento después, la voz incansable preguntó:

—A propósito, perro, ¿lo duelen los brazos?

—No, dijo el Esclavo.

Era verdad. Había perdido la noción de su cuerpo y del tiempo. Su espíritu contemplaba embriagado el mar sin olas de Puerto Eten y escuchaba a su madre que le decía "cuidado" y tendía hacia él sus largos brazos protectores, bajo un sol impecable.

—Mentira, dijo la voz. Si no le duele, ¿por qué está llorando, perro?

El pensó: "ya terminaron". Pero sólo acababan de comenzar.

—¿Usted es un perro o un ser humano?, preguntó la voz.

—Un perro, mi cadete.

—Entonces, ¿qué hace de pie? Los perros andan en cuatro patas.

El se inclinó. Al sentar las manos en el suelo, surgió el dolor de los brazos, poderosísimo. Sus ojos descubrieron junto a él a otro muchacho, también a cuatro patas.

—Bueno, dijo la voz. Cuando dos perros se encuentran en la calle, ¿qué hacen? Responda, perro. Estoy hablando con usted.

El Esclavo recibió un puntapié en el trasero y al instante contestó:

—No sé, mi cadete.

—Pelean, dijo la voz. Ladrán y se lanzan uno encima de otro. Y se muerden.

El Esclavo no recuerda la cara del muchacho que fue bautizado con él. Debía ser de las últimas secciones, porque era pequeño. Estaba con el rostro desfigurado por el miedo y apenas calló la voz, se vino contra él, ladrando y echando espuma por la boca y de pronto el Esclavo sintió en el hombro un mordisco de perro rabioso y entonces todo su cuerpo reaccionó y mientras ladraba y mordía tenía la certeza de que si su piel se había cubierto de un

pelambre dura, que su boca era un hocico puntiagudo y que sobre su lomo su cola chasqueaba como un látigo.

—Basta, dijo la voz. Ha ganado usted. En cambio el mamo nos engañó. No es un perro sino una perra. ¿Saben qué pasa cuando un perro y una perra se encuentran en la calle?

—No, mi cadete, dijo el Esclavo.

—Se lamen. Primero se huelen con cariño y después se lamen.

Y luego lo sacaron de la cuadra y lo llevaron al estadio y no podía recordar si era aún de día o si había caído la noche. Allí lo desnudaron y el ordenó nadar de espaldas sobre la pista de atletismo, en torno a la cancha de fútbol. Después lo volvieron a una cuadra y tendió muchas camas y cantó y bailó sobre un ropero, imitó a artistas de cine, lustró varios pares de botines, barrió un rincón con la lengua, fornicó con una almohada, bebió orines, pero todo eso era un vértigo borroso y de pronto él apareció en su sección, echado en su litera, pensando: "juro que me escaparé, mañana mismo".

La cuadra estaba silenciosa. Los muchachos se miraban uno a otros y, a pesar de haber sido golpeados, escupidos, pintarrajeados y orinados, se mostraban gra-

ves y ceremoniosos. Esa misma noche, después del toque de silencio, nació el Círculo.

Estaban acostados, pero nadie dormía. El corneta acababa de marcharse del patio. De pronto, una silueta se descolgó de una litera, cruzó la cuadra y entró al baño; los balientes quedaron mecidos como alas. Poco después estallaron las arcadas y luego el vómito ruidoso, espectacular. Casi todos saltaron de las camas y corrieron al baño, descalzos; alto y escuálido, Vallano estaba en el centro de la habitación amarillenta, frotándose el estómago. No se acercaron; estuvieron contemplando al negro, congestionado mientras arrojaba. Al fin, Vallano se aproximó al lavador y se enjuagó la boca. Entonces comenzaron a hablar con una agitación extraordinaria y en desorden a maldecir con las peores palabras a los cadetes de cuarto año.

—No podemos quedarnos así, Hay que hacer algo —dijo Arróspide—. Su rostro blando destacaba entre los muchachos cobrizos, de facciones marcadas. Estaba colérico y su puño vibraba en el aire.

—Llamemos a ese que la dicen el Jaguar, propuso Cava.

Era la primera vez que lo oíamos nombrar "¿Quién?", preguntaron algunos; "¿es de la sección?" —Sí, dijo Cava. Se ha quedado en su cama. Es la primera, junto al baño.

—¿Por qué el Jaguar? —dijo Arróspide—. ¿No somos bastantes? —No, dijo Cava, no es eso. El es distinto. No lo he bautizado. Yo lo he visto. Ni les dio tiempo siquiera. La llevaron al estudio conmigo, ahí detrás de las cuadras. Y se les reía en la cara y les decía: "¿así que van a bautizarme? vamos a ver, vamos a ver". Se les reía en la cara. Y eran como diez.

—¿Y?, dijo Arróspide.

—Ellos lo miraban medio asombrados. Eran como diez, fijense bien, pero sólo cuando nos llevaban al estudio. Allí se acercaron más, como veinte o más, un montón de cadetes de cuarto. Y él se les reía en la cara: "¿así que van a bautizarme?, qué bien, qué bien".

—¿Y?, dijo Alberto.

—¿Usted es un matón, perro?", le preguntaron. Y entonces, fijense bien, se les echó encima. Y riéndose. Les digo que había ahí no sé cuántos, diez o veinte o más tal vez. Y no podían agarrarlo. Algunos se sacaron las correas y lo azotaban de lejos, pero les juro que no se le acercaron. Y juro que todos tenían miedo y que vi a no sé cuántos caer al suelo, cogiéndose los huevos o con la cara rota, fijense bien. Y él les reía y gritaba: "¿así que van a bautizarme?, qué bien, qué bien".

—¿Y por qué le dices Jaguar, preguntó Arróspide.

—Yo no, él mismo. Lo tenían rodeado y se habían olvidado de mí. Lo amenazaban con correas y él co-

menzó a insultarlos, a ellos y también a sus madres, a todo el mundo. Y entonces uno dijo: "A este bestia hay que traerla a Gambarina". Y llamaron a un cadete grandazo, con cara de bruto que dijeron que levantaba pesos.

—¿Para qué la trajeron?, preguntó Alberto.

—¿Para por qué el Jaguar?, insistió Arróspide.

—Para que pelearan —dijo Cava—. Le dijeron: "Oiga, perro, usted que es tan valiente, aquí tiene uno de su peso". Y él les contestó: "Me llamo Jaguar. Cuidado con decirme perro".

—¿Se rieron?, preguntó alguien.

—No —dijo Cava—. Les abrieron cancha. Y él siempre se reía. Aun cuando estaba peleando, fijense bien.

—¿Y?, dijo Arróspide.

—No pelearon mucho —dijo Cava—. Y me dio cuenta por qué le dicen Jaguar. Es ágil, una barbaridad de ágil. No crean que es muy fuerte, pero parece de gelatina. En Gambarina se le salían los ojos de pura desesperación porque no podía agarrarlo. Y el otro, dale con la cabeza y con los pies, dale y dale, y él nada. Hasta que Gambarina dijo: "Ya está bien de deporte. Me cansé". Pero para mí que estaba molido.

—¿Y?, dijo Alberto.

—Nada más, dijo Cava. Lo dejaron que viniera y comenzaron a bautizarme a mí.

—¿Lámallo, dijo Arróspide.

Estaban en cuclillas y formaban círculo. Algunos habían encendido cigarrillos que iban pasando de mano en mano. La habitación comenzó a llenarse de humo. Cuando el Jaguar entró al baño, precedidos de Cava, todos comprendieron que éste les había mentado: esos pómulos, ese mentón habían sido golpeados y también esa nariz ancha de bulldog. Se había plantado en el medio del círculo y los miraba detrás de sus largas pestañas rubias, con unos ojos extrañamente videntes. La mueca altiva de su boca era forzada, como su postura insolente y la lentitud calculada con que los observaba, uno por uno. Y lo mismo su risa hiriente y súbita que tronaba en el recinto. Pero nadie lo interrumpió. Esperaron, inmóviles, que terminara de examinarlos y de reír.

—Dicen que el bautizo dura un mes —afirmó Cava. No podemos aceptar que todos los días pase de de hoy.

El Jaguar asintió.

—Sí —dijo. Nos defendemos. Nos vengaremos de los de cuarto, les haremos pagar cara sus gracias. Lo principal es recordar las caras y, si es posible, la sección y los nombres. Hay que andar siempre en grupos. Nos reuniremos en las noches, después del toque de silencio. Ah, y buscaremos un nombre para la banda.

—¿Los halcones?, insinuó alguien tímidamente.

—No, —dijo el Jaguar, eso parece un juego. Lo llamaremos el Círculo.

tazos, en medio de bocinas, radios salvajes, congestiones humanas y otras demencias contemporáneas, para pervivir. Dos millones de seres que se desplazan abriendo paso —Francisco Moncloa ha llamado la atención sobre el contenido egoísta de esta expresión coloquial— entre las fieras que de los hombres hace el subdesarrollo aglomerante. El caos civil, producido por la feroz competencia urbana de cancerosa celeridad, se ha constituido, gracias al vórtice capitalino, en un ideal: el país entero anhela deslustrado arrojarse en él, atizar con su presencia el holocausto del espíritu. El embotellamiento de vehículos en el centro y las avenidas, la ruda competencia de buhoneros y mendigos, las fatigadas colas ante los incapaces medios de transporte, la crisis del alojamiento, los aniegos debidos a las tuberías que estallan, el imperfecto tejido telefónico que ejerce la neovisita, todo es ahora de la improvisación y la malicia. Ambas seducen, fulgurantes como los ojos de la sierpe, el candor provinciano para poder luego liquidarlo con sus sucios y farragosos absurdos. La paz conventual de Lima que los viajeros del XIX, y aun de entrado el XX, celebraron como propicia a la meditación, resultó barrida por la explosión demográfica, pero la mutación fue sólo cuantitativa y superficial: la algareda urbana ha disimulado, no suprimido, la vocación melancólica de los limeños, porque la Arcadia Colonial se torna cada vez más arquetípica y deseable.

Una fugaz visión puede convencer al turista, por tanto, de que la colonia supérstite fue, al fin, superada, mas no es bueno fijarse de la equivocada impresión del pasajero. El pasado que nos enajena está en el corazón de la gente. No únicamente, además, en el de aquella que desde varias generaciones atrás es de aquí, (sino también en el del provinciano y el extranjero que en Lima se establecen). Ambos llegan a la ciudad llenos de futuro y, al cabo de unos años, han derrochado, en río se sabe bien que, la voluntad de progreso que los desplazó. Esa fuerza original es sustituida por la satisfacción de saberse insertos en el sustrato colonial de la sociedad limeña. Lo cual quiere decir que han comenzado a construirse un pequeño virreinato particular y, merced a él, por matrimonio, asociación o complicidad, o por las tres cosas a la vez, a participar del poder de amas y rentistas que detentan las Grandes Familias. Al resto del país se transmite, por modo del imperio metropolitano, el ensueño nobiliario (cuyos títulos avala la alta banca), y en cada ciudad, pueblo o villorio la pantomina se consume como un ensayo previo al estreno en la capital.

Con las Grandes Familias hemos, pues, topado. Imposible no advertir que son ellas las que han difundido, con total ignorancia de la precedencia del

buen Manrique, la patria de que cualquier tiempo pasado fue mejor, añadiendo a este relativamente prestigioso infundido el ádice de que todos los tiempos pasados el del mando paternalista, el extranjero fue más feliz que ningún otro. Dichas Grandes Familias no desconocen que social y económicamente aquella edad ya no es más, pues incontinentemente su opulencia y prosperidad de acuerdo a la objetividad del presente. Temerosas, sin embargo, como han vivido siempre, de cualquier brote de descontento y violencia, han hecho circular, gracias al escaso o nulo saber que sus instituciones pedagógicas (han procurado a las mayorías, la metáfora idílica de la colonia y su influjo psicológico y moral). Son piadosos cuadros de pintura cuzqueña, sus casa de estilo neo-colonial de barroco mobiliario, sus emparentamientos endogámicos — sólo accidentalmente interrumpidos por una transfusión de sangre inmigrante—, sus legítimos o falsos escudos, sus pruritos de señoría bien servido, su hispanismo meramerito, taumagógico y flamenco, su eminencia, en suma, chapada de memorias genealógicas, concretan en sus refinadas formas la mistificación que con fines de lucro han definido como signo de un destino irrenunciable.

Porque no se trata de un amor desinteresado por la historia, ni de una falta de perspectiva hacia el progreso del hombre, ni de una loca borrachera de anacronismo, nada de eso, sino del mantenimiento, el socaire de esta especie de fetichismo funerario, del sistema en que el señor pertenecen la hacienda y la vida de quien la trabaja. Todo resulta, a la postre, una burda trapacería enmascarada de tradición, literatura y nostalgia, que son falsas tradición, mala literatura y extravariada nostalgia. Mas el cuento de la Arcadia Colonial ha tenido éxito —hay que reconocerlo—, e inclusive aquellos que nos hemos liberado, si no de estar cautivos en su red, a lo menos practicar su adoración, hallamos difícil emanciparnos totalmente del embeleso de esos erres de ficción —virreyes, purpurados, odores, tapadas, santurrones— estratégicamente colocados en un recoveco de los barrios viejos, en la psicogida veledad de una canción de moda, en un refranesco lugar común, en un ademan de urbaridad habitual.

La extravariada nostalgia se precipitó, para hacerse popular y nacional, como la veremos ensueñada, en lo que se llama criollismo. Ninguna irrealdad y ningún preterismo, por ande, mayors y más nocivos que este no se sabe si estilo, costumbre, manía o deformidad que repercute desde el vago término de criollo para justificar la continuidad del tino de la Arcadia Colonial. Arcadia perdida, sí, pero que, según la receta, puede ser recatada y revivida por la invocación señallenta y paródica.

Szyszlo: una aproximación

colmadas de espacio y color, me permití reflexionar acerca de la relación POEMA QUECHUA-PINTURA CONTEMPORANEA. En principio —ya lo sabía y lo supe, si cabe, más aún—, mi comportamiento ante los cuadros fue el de un registro sensible. El arte me permitía, en una especie de recíproca suscitación, evocar. ¿Pero evocar qué y de qué manera? Las asociaciones se produjeron seriaditas y en una progresión NOOGENÉTICA —me es útil aquí este neologismo de Teilhard de Chardin para designar el nivel de lo espiritual de la cita sin perder de vista su manantial de



● "Chay saniwan kallpanchasgata" "Con esa visión fortalecidos"

Cierta crítica de arte pretende hablar DESDE la pintura. Sucede que no la comprendo y dudo que en el resto del público el efecto sea otro. Miro y entiendo los cuadros como creo que siempre lo han sido: como un todo organizado, como una unidad que se completa en sí misma. De la obra pictórica al contemplador, crítico o aficionado, trasciende enteramente dicha organicidad con mayor elocuencia cuanto mejor ella se haya cumplido, cuanto más unánimes se ofrezcan al observador los elementos embebidos en la creación. ¿Cómo, pues, siendo estos tan varios y originalmente disímiles, puede alguien sentirse traductor de su prodigiosa identidad artística y hablar, en consecuencia, DESDE su meollo? La propia nomenclatura sufre, en la operación, una vuelta de tuerca que la vacía de significación general y la convierte en palabras de una irrepetible ocasionalidad.

realidad y existencia—, que dialécticamente fue desde las alusiones precisas —río, sangre, noche o muerte— hasta vibraciones muy complejas, de índole emocional pero con resonancia física ilocalizable. En este punto, precisamente, es que comenzó a reordenarse en mí la impresión total. Me había aso-



● "Watupakurgan sungo llayni" "Mi corazón presentía"

PINTURA Y EVOCACION

Recorrí adrede la reciente exposición de Szyszlo una mañana en que estaba la sala solitaria. Tampoco quise tener en cuenta el hermoso APU ATAWALL-PAMAN pretextual. Sólo después de abandonar la galería, con las pupilas

mado a un mundo plástico vivo y dinámico, que era imagen de mí mismo y del proceso de mi mundo personal y social. Acontecía ahí en los cuadros, una REACCION —caos que por sí mismo establece las prioridades—, y el hecho de que mi conciencia, luego de unos instantes de desconcierto gnoseológico, se acompasara con el arte era revelación de que un margen de comunión o comunión profunda se daba entre mi persona y aquellos objetos estéticos. Ahora bien, el ordenamiento que los cuadros proponían no era, por supuesto, efecto del azar, del pincel a ciegas. Había sido predispuesto.

LIBERACION POR EL ARTE

La evocación de un orden ideal es, por lo menos en el terreno de las artes y las letras, una contestación del orden establecido. En el caso de la serie pictórica de Szyszlo APRES el poema quechua anónimo, la "peregrinación a la fuente" pre-hispánica constituye simplemente el pie forzado de una peculiar vulneración del presente. Estamos en trance de rescatar nuestros mitos y, a falta de ellos, inventarlos, y la elegía traducida por Arguedas es un llanto que mitológicamente disimula la vohemencia por un desquite y la secante restauración de una verdad perdida. Los cuadros postulan una liberación y por eso son menos escandalosos —queda eso para el que "hace pintura" como si artesanalmente, de acuerdo a una escuela la produjera a medida de la demanda— que hoscos, enigmáticos o inextructables. El arte —entendámonos— ya no quiere esos "estado de furor" que Breton postulaba para "servir del mejor modo posible a la revolución" sino, que prefiere, y sobre todo entre nosotros, enfrentar la documentalidad burguesa-pictóricamente, ¡qué casualidad!, tan "indigenista" cuanto "colonialista" y cosmopolita— la libertad no formal y técnica, sino de contenido y actitud. Si alguien me hubiera preguntado, como suele a veces ocurrir, cuál es el tema de los cuadros de Szyszlo-, yo hubiera respondido sin vacilar que la revolución que esperamos. Imaginación y sueño naturalmente se unen ahí a la lucha nacional y universal por sus sistemas de vida más digna para el hombre.

CONCIENCIA DEL DISGUSTO

Que otros hablen del azul, el amarillo, el rojo o el negro, de sus acordes o sus agitaciones exclusivamente pictóricas. Que otros reduzcan las formas a esquemas geométricas, coordenadas o vectores. Que, en fin, otros más tomen la palabra del cuadro encarnándolo como a un personaje al que hay que interpretar o como un instrumento al cual se debe pulsar. Veo una concienciación del disgusto contemporáneo en este conjunto de Szyszlo, y el encuentro de su obra con mi conocimiento si bien se ha producido en el plano del espíritu también se ha querido una mediación humana, no abstracta sino vivencial, no conceptual sino artística, no lógica sino estética. S. S. B.



● "¿L ma kkuychin kay yana kkuychi sayarinun?" "¿Qué arco iris es este negro arco iris que se alza?"