

CIUDAD

LETRADA

(Ciudad
de Lima y otras
provincias S/. 2.00)

Revista mensual de literatura y arte

S/. 1.00

Director: Manuel J. Baquerizo

Huancayo, 01 de mayo del año 2001

N° 007

Cementerio General de Tulio Mora

Consuelo Hernández J.

El objeto de este ensayo es estudiar la poesía de Tulio Mora, aunque no de manera sistemática, ni exhaustiva. El propósito es más limitado aún: Desentrañar el archivo que encierra *Cementerio general*, indagar en su poética así como en la actitud anímica e intelectual que la sustenta. Dejo de lado, por ahora, *Mitología* (1978), *Oración frente a un plato de col* (1985) y *Zoología prestada* (1987), para concentrarme en: *Cementerio General* (1989), frase lapidaria que responde a la forma de composición del libro donde sólo leemos en los títulos de los poemas las iniciales y las fechas de nacimiento y desaparición de los hablantes que se despertarán para modular sus historias, sus destinos, sus muertes. Dicho título parodia a *Canto General* de Pablo Neruda¹ y hace pensar en los *Comentarios reales* de Garcilaso o en el intento infructuoso que hizo Antonio Cisneros de abarcar la historia del Perú en el poemario que lleva el mismo título que la obra de Garcilaso. Por otra parte, la manera de plantear las voces poéticas nos remite, como lo ha expresado el propio Mora, a Edgar Lee Masters y a Hans Magnus Enzensberger en sus respectivos libros *Spoon River Anthology* y *Mausoleo*. Y también hace pensar en viejos romances españoles y las *Baladas peruanas* de Manuel González Prada.

Cementerio general continúa la temática de *Mitología*. Ambos poemarios tienen un referente in-



«Mujer», lápiz y lápices de color (1,00 x 0,70 ms.)

dígena y, simultáneamente, tienden sus tentáculos en otras direcciones para relacionar el indígena de diversas maneras con otras tipologías humanas, poniendo en evidencia el entrecruzamiento de complejos tejidos culturales que no permiten clasificarlo como un autor puramente indigenista ni indígena en sentido mariáteguiano². Tulio Mora evidencia poéticamente que el ser humano, al igual que el libro, sólo existe en contacto con el mundo, que lo modifica, lo cambia perpetuamente.

En *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928) Mariátegui identificaba al indígena con el campesino rural. En la realidad de hoy, esta idea ya no es estrictamente funcional. Por consiguiente, cuando se estudian poemarios como el de Mora es necesario relativizarla. En Mora el indio es el labrador andino, pero también es su "antípoda", el serrano de la ciudad y el cholo, cuyas concepciones culturales y herencia histórica no difieren de las del indio propiamente dicho. El indio de Mariátegui, en cambio, es un indio casi mítico que difícilmente se encuentra hoy y, como afirma Américo Ferrari (407)³, tiene muchas limitaciones: debe ser campesino, sometido a la servidumbre y despojado de su tierras, debe ser serrano y, finalmente, ser indio representa, para Mariátegui, una posición privilegiada frente al africano o al coolie chino (Mariátegui 331-334)⁴.

Mora en su poemario atiende más al desarrollo histórico y aplica criterios más heterogéneos para formalizar el referente indígena en su poesía, sin limitarse a congelarlo en un estrecho marco, sea éste cultural, económico, racial o regional. No se trata de un "silente, silenciado". El proyecto es repensar la historia de América después de la conquista, a partir de 1533 desde una perspectiva que contempla lo discontinuo y lo múltiple. Pues, como dice Spivak de todas maneras uno tiene que insistir que el individuo colonizado es irreparablemente heterogéneo" (26).

Estructura del libro

Cementerio general (1989) se compone de 30 poemas modulados por los propios personajes que desde adentro proyectan su voz para contar su propio acontecer en el mundo, ubicando al lector dentro de la historia de los últimos 500 años. Organizado temporalmente, va de 1533, fecha de la invasión al Imperio Incaico, hasta 1989 fecha de publicación del libro. Así traza una espiral en la historia de la pugna entre dos culturas: la occidental moderna y la indígena. Sin embargo, el libro no se centra sólo en el indígena, pues esto no sería posible debido a las transformaciones históricas acaecidas a lo largo de casi 500 años. Pero sí abundan los referentes indígenas: se inicia con Chalcuchimac, general atahualpista, quien jugó un papel importantísimo en la recolección de oro requerido por Pizarro a cambio de la libertad de Atahualpa. Chalcuchimac es también el que combate y mata al hermano de Atahualpa (y parte de la nobleza cuzqueña), por sospechar que era él quien lo había traicionado.

*Y no quise sopesar las diferencias,
sólo quise ser un perro viejo
y leal hasta el desastre.
Y cuando el rey fue atado a un palo,
en medio de la plaza,
supe que no había
más presagios que admirar:
Ya el cielo había abultado
sus concavidades
llenándolas de agua pestilente,
y un cóndor había sido picoteado
por una banda de cernícalos
y agonizaba sobre una manta de
maguey
con las alas carcomidas por la
lepra (15)*

El libro continúa desarrollándose con otros referentes indígenas de la época colonial hasta el siglo XX. Allí están: Francisco, indígena mexicano emigrante, Guamán Poma de Ayala, cronista indio, autor de *El primer nueva crónica y buen gobierno*; Túpac Amaru II, gestor de la gran revolución de 1781; Marcelino Carreño, quien participó activamente en la independencia del Perú; Tomás Láinez, montonero indio quien luchó en la guerra limitrofe entre Perú y Chile (1879-1883); y el cholo, Manuel "Búfalo" Barreto, serrano que ha emigrado hacia la costa. Sin embargo, todos ellos están insertos e injertos en dos culturas que, en desiguales condiciones, luchan y se comunican, ligados a otras vidas y a una historia multidimensional.

Entre las voces de mujeres se oyen las marginales: Isabel Barreto, único caso en el mundo: el de una mujer limeña almirante de una expedición marítima en los tiempos coloniales. Flora Tristán, escritora francesa de origen peruano, abuela de Gauguin y quien, como seguidora del socialismo utópico, fue una de las precursoras del movimiento feminista. La cantante negra, Lucha Reyes, quien llevó una vida llena de privaciones y murió en la plenitud de su carrera, a los 40 años.

El recurso de la "voz dramática", según la llama T.S. Eliot, da vida a estos hombres y mujeres que en poemas narrativos se hacen verosímiles y mucho más efectivos en su propósito, ya que permiten al lector oír la voz de una persona que ha recobrado la vida para mo-

dular su verdadera historia. Este mismo recurso se ve en *Canto general*, en la sección "La tierra se llama Juan," de Pablo Neruda quien, según afirma Enrico Mario Santi, pudo haberse inspirado en Robert Langbaum. Por otra parte, escribir como si en cada poema surgiera un poeta está emparentado con el recurso de la heteronimia para diluir la personalidad única del autor e implícitamente poner en cuestión la autoridad de la autoría. La voz lírica del poeta desaparece, para manifestarse sólo en el último poema donde testifica un acontecimiento que le ha tocado vivir: la muerte de Antonio Díaz, el ingeniero agrónomo, quien, según los militares, era alto dirigente de Sendero Luminoso. Era uno de los 254 presos políticos asesinados en 1986 por las Fuerzas Armadas bajo la presidencia de Alan García (Mora 109).

Memoria

En la creación de *Cementerio General* intervienen dos tipos de memoria, la histórica de largo alcance que es predominante y la poética de corto alcance. Con la primera el poeta organiza en un diagrama temporal y lineal el período que va desde 1533, entrada en la historia occidental con la conquista española, hasta 1989. Con la memoria poética de corto alcance, inyecta la dosis de poesía que presenta el poemario, medible por las imágenes, el ritmo y el lenguaje que estetizan la historia de los contornos y las márgenes. Con el recurso de la memoria intenta transmitir una ética y cuestionar, intrínsecamente, la moral oficial que decidió ignorar lo que el poeta decide rescatar. Hay que aclarar, sin embargo, que no existe en Mora el planteamiento de una moral de poder binario o maniqueo, el poder aquí se descubre como una posición de fuerza, o de voluntad. Al comprenderlo así Mora desestructuraliza la historia, nada queda en su sitio, ni siquiera la posición misma del yo lírico que en el poemario se niega a expresarse como ente unitario, en favor de todas estas voces, máscaras que son él mismo. El poeta se equivale en todos estos personajes, es como si en el fondo quisiera decirnos yo soy todos ellos, yo soy sus perspectivas, sus historias, sus destinos.

Los dos tipos de memoria son más visibles en los poemas cuyo texto muestra dos interlocutores: la voz del personaje que cuenta su historia y otra voz, más anónima, que intercala textos de la tradición oral, los panfletos, los periódicos, la crónica y, aun, la historia oficial. En el "Poema 9" la voz de Túpac Amaru II, dice:

*Y se escudan en los mitos y obsequios
(sus
de palabras fermentadas en mis
miembros mutilados
(por los que yo sufrí
mientras ellos investigan
inconcretables utopías (39)*

Esta voz es interceptada por otra voz que cita la leyenda que repite el pueblo:

*Cuando su cabeza,
que escondieron debajo del palacio
(de gobierno,
se encuentre con sus extremidades,
volverá el tiempo del Inkarrí. (39)*

La precisión temporal de *Cementerio general* contribuye a darle carácter narrativo a todo el poemario y a hacer más audibles las voces épico-dramáticas, aunque de otro lado lo aleja de lo puramente poético con tema lírico y voz propia del poeta. Incluso podría decirse que hay en este poemario un nivel diegético tan manifiesto que cada uno de los poemas podría resolverse en un relato.

Análisis de algunos poemas

"F (4), (1510 - 1560)". En este poema oímos la voz de Francisco, indígena mexicano, quien plantea una situación

familiar por vieja y por actual: la situación del emigrante. Ya esta figura ha sido objeto de la literatura bajo distintos rótulos, literatura del exilio, por ejemplo. Pero el hecho de que Mora lo plantee en un contexto colonial, indígena, vuelve a recordar a Arguedas en *Los ríos profundos*: Ernesto es un migrante, su padre también lo es. Igualmente recuerda personajes del *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, a los cuales se ha referido Cornejo Polar (101). En *Cementerio*, Francisco es el nombre de un indio mexicano que emigró al Perú para ejercer de talarero y como Francisco, nos dice Mora, se ha documentado que hubo numerosos indígenas guatemaltecos, nicaragüenses, colombianos que llegaron al país como libertos o esclavos de los españoles. Francisco, como muchos andinos hoy, emigra no porque tenga especial vocación de andariego, sino porque lo fuerzan las condiciones sociales: "paseé mi oficio y mi silencio—dice—/ huyendo de los blancos / que querían esclavizarme". Francisco pertenece a los que viven (vivimos debería decir), esa azarosa experiencia de ser de varios mundos y de ninguno, viviendo en tierra ajena. Como emigrante siente nostalgia del México que dejó y con una imagen intensa hasta los límites nos dice de su rabia y su sufrir:

*Mas negado a revelar
verdadero nombre
y a contar las historias
de mi pueblo
en su lengua de tortilla
me desangré en vida hasta morir. (24)*

Según dice el mismo poema, entre los indígenas andinos, nunca se sintió extraño, pero no pudo hallar reposo porque estaba bajo el dominio del colonizador que le obligaba a esconder hasta su propio nombre y le prohibía revelar su pasado y hablar en su lengua materna. Migrar es pasar de una cultura a otra. Ejemplos de inmigrantes abundan en Mora, allí están los conquistadores conquistados y marginados, los religiosos víctimas de la inquisición de su propia iglesia, los africanos esclavizados. Pero migrar en nuestros países también es pasar del lugar de nacimiento a otro sitio que no tiene las mismas referencias culturales, es la diferenciación que también hace Antonio Cándido en *Literatura y sociedad* entre nación y tierra. A Francisco se le resquebrajaron los paisajes de su tierra, la familia y las experiencias vividas con su pueblo. Hoy esta condición de emigrante engloba también otras categorías como las del indio serrano que va a la ciudad, el cholo, el mestizo, el chino, etc. Muchos de los personajes que nos hablan en estos poemas proceden de otras geografías distintas al lugar de origen. Francisco no es más que una metáfora de todas las personas poéticas que proceden de otras topografías, de otra geografía espiritual.

En el poema "E.S. (27) (1910)" vemos a Ernesto Silva, serrano quechua-hablante, sobador de cuyes, charanguista que emigra del campo a la ciudad.

*Un serrano nacido en todas partes:
Andahuaylas, Ayacucho o el valle de
Mantaro,
Cuando me piden que hable de mi
infancia lloro,
fue de las peores, oiga usted.
Por eso tuve que viajar
Viajar entonces era como en los
tiempos del Cid:
separarse la uña de la carne. (88)*

Y se fue a Lima, "más alejada del Perú que Londres / (according to Humboldt)". Y de nuevo oímos el drama del emigrante ahora en las palabras de un serrano:

*Insuficiente por el mundo que no tuve
durante tres años estuve en todas
partes*

*y en ninguna me vi formando
parte del paisaje.
Un desadaptado. El hombre que
ha salido de su tierra
(no de su país, oiga usted) ya no es
nadie
¿O como dijo el poeta Jorge Nájara,
la patria de uno es la cama en que
nació? (89)*

Sus imágenes de Lima recuerdan los conmovedores cuentos de Julio Ramón Ribeyro. La Lima que

*Federico Elguera quería cosmopolita
Como Nueva York o Buenos Aires,
(....)
creció pero no como previó el alcalde,
con inmigrantes europeos, sino como
previeron los hambrientos. (90)*

Y por eso:

*Desde el mirador más sucio de Lima,
el cerro San Cosme,
yo bendigo el tiempo de la nueva
estética:
ambulantes, microbuses, basurales,
música, chicha, pasta básica de
cocaína
relojes, made in Taiwan.
Porque antes del tiempo de lo bello
Es el tiempo de la venganza del
horror. (90)*

En el poema "M.B.B. (22) (?- 1932)", oímos a Manuel "Búfalo" Barreto, el cholo anarquista y luego aprista, quien encabezó una revolución en Trujillo en 1932, la cual concluyó con el fusilamiento de 5000 hombres, cuando era presidente el dictador Luis Sánchez Cerro. El poema logra sintetizar la historia del Perú, en los primeros 32 años del siglo XX. Este poema, además, alude a la estética y nos permite delinear también la ética y el proyecto artístico de Mora, quien finalmente confiesa que su fe en la poesía es mayor que su escepticismo:

*Por los poemas el mundo descubre
sus rencores
eso pensaba al leerlos. Y también que
las palabras
de los poetas alimentan el amor
que nos exige derrotar la crueldad (76)*

En este mismo poema hay textos intercalados de varias voces. Voces que le gritan, "Cholo rubio, Cholo de ojos claros, cholo color / cucaracha..." "¿Dónde se ha visto un cholito con ojos azules?". Textos de fichas policiales que lo sindicaron como: «Manuel Barreto aprista», títulos de libros como *Horas de lucha*, titulares de periódicos donde se lee: "Pedro Sánchez Cerro y Flores pidieron la hecatombe y 5 mil hombres fueron fusilados en Chan-Chan".

El texto de la voz poética de Barreto nos dice: "Yo era un vástago o bastardo amenazado por mí mismo / ajeno a los juegos que los niños inventaban." Y pronto comprendió que la miseria es una herencia ilegible... "este es el sabor repulsivo de mi verdad, el imposible / sino de mi sangre que se harta y se insolenta" (77).

Barreto es un marginal por cuadruple partida, por ser cholo, por ser de ojos azules, por ser hijo natural y por ser revolucionario. Aquí volvemos a oír el tono que Mora le quiso dar a todo el poemario, un clima de calurosa intimidad, de confesión acentuando el animismo que hace más creíble cada historia y despierta más confianza en las experiencias que cada uno de los hablantes no-oficiales poetiza.

Hay todavía dos poemas más que ponen en cuestión la imagen ideal totalizante del indígena. El poema del indio Marcelino Carreño que participó en las guerras de independencia y Tomás Láinez, indio montonero que tuvo que participar en la guerra fratricida entre Perú y Chile. Esta participación obligada del indígena en las empresas de los centros de poder, fusio-

na horizontes que finalmente cambian también al indígena. Mora, atento a ello, produce otro texto que desconocíamos debido a que las fuerzas centralizantes habían renunciado a disponer y administrar estas realidades como propias de la historia oficial. En el poema «M.C. (12), (?-1824)» Marcelino Carreño es un indígena que murió peleando al lado de los independentistas en la batalla de Ayacucho, pero la historia excluyó su nombre, como el de todos los indios, de las actas de independencia. Bolívar, Sucre, San Martín, y todos los demás ganaron sus guerras, los indios sólo las heridas. Esta es su voz que habla más allá de su muerte y de su tiempo:

*¿ Ustedes han visto sobre la pampa de
Quinua
entre el cascajo y las secas tunas,
entre huesitos demasiado sucios para
ser reconocidos?
Me pertenecen. Están allí como la yesca
inculta
con que los niños pintan los nombres
sonoros
de los héroes del Perú. (46)*

De este modo continúa tendiendo un puente desde 1824, hasta el presente: «dura es mi cama, como en vida, repetido mi ayuno. / Agreguen además las lluvias y los perros. / los huesos de los muertos más recientes de Ayacucho». Marcelino salió de Cusco¹⁰ para unirse a San Martín que venía del sur y estuvo luego en el Chile de O'Higgins, Miller, Cochran y fue su aliado. Sin embargo, su nombre no aparece en las actas de la independencia. Lo que el hablante lírico nos transmite en todos estos poemas no es sólo la historia de los bordes, una verdad periférica no incluida en la historia canónica, sino un palpable escepticismo, una desesperanza en tiempos mejores: el poeta desconfía de los centros de poder, pero también desconfía de la conciencia de clase que tiene el pueblo: pues, "San Martín agita su bandera que es besada / por las mismas masas que semanas atrás despidieron con dolor al virrey La Serna." Su escepticismo también alcanza a las ideologías y a los intelectuales: "son los intelectuales orgánicos-dice- / de una republiqueta en un tubo de ensayo" (16).

Se trata de un discurso poético de "la diferencia (tomo la expresión de Derrida), de aquellos que no son parte de las comparsas del poder centralizado pero que realmente existen o existieron; no se trata en sentido estricto de poetas apócrifos, ni de heterónimos. A través de *Cementerio*, Mora pone en cuestión el autoritarismo del archivo oficial, y su propio archivo personal al cual enfrenta combatiendo su propia ignorancia para poder hablar de los otros, los diferentes, los que fueron excluidos; los asume y los coloca en un punto de visibilidad que ilumina otras nociones que no pueden legitimarse por incompletas y en ese sentido carentes de verdad.

De las muchas otras voces marginales que recobran su interés a través de *Cementerio general*, tenemos la de los afrolatinoamericanos y la voz de la mujer. Para Mora todas estas voces, sujetos líricos, no son entidades fijas, ni fragmentadas, tampoco son creaciones de la alteridad, sino como diría Bajtín: "otra conciencia equitativa que se ubica junto a la suya y en relación con la cual sólo puede existir su propia conciencia (*Estetique...* 329).

En el poema "A (11), (?— 181 2)" Antonio, esclavo negro, prefirió suicidarse antes que seguir siendo esclavado por su patrón. Su propósito es doble: moralizante y también pecuniario. El patrón debía indemnizar a la familia si el esclavo moría por exceso de trabajo o cupos de impuestos. Antonio es un personaje con carácter de exceso y excepción. Ejercer la muerte, el suicidio, es la máxima manifestación de libertad cuando se elige conscientemente. Por ello sorprende en Antonio la templanza con que se presenta:

*No vine hasta el naranjo
a interrogarle por mis padres
a quienes aturdieron con deberes desde
Angola.*

(...)
*vine a ahorcarme,
bajo el cielo entretejido de sus ramas.
(44)*

Luego se refiere a su amo Ignacio Menéndez: "Fue por él, que a diario me exigía 5 reales / añadiendo a mi trabajo las horas del insomnio / en que rogué a los frutos de este mismo árbol / convertir su piel en las monedas del reclamo. Pero rezan las crónicas: "Muerto el negro Antonio / muerta la cobranza. No la venganza" (44).

Al presentar las tipologías humanas con la voz que Mora les otorga, éstos se instalan, se quedan, se fijan, mientras que si se tratara simplemente de evocarlos serían cadáveres, un despedirse de ellos para siempre. Todo lo contrario pasa aquí, ahora podemos verlos como seres que vivieron y acaecieron y que han ingresado al campo de nuestros encuentros. Así recupera y salva del olvido o de la desaparición definitiva vidas que por no pertenecer al archivo centralizante, estaban suspendidas provisionalmente por las jerarquías sociales.

En el poema "LR. (25), (1933-1973)" oímos la voz de Lucha Reyes, cantante negra de música criolla (valeses y marineras), quien murió a los 40 años. Ella cuenta su vida de privaciones, de enfermedades y de desórdenes en un país que se desangra, según informan los periódicos: "Javier Heraud muere asesinado en Puerto Maldonado / pena de muerte para Hugo Blanco / Masacre en Huanta y Ayacucho..." (84). Por su ancestro étnico y sus pasiones ella misma se iguala con Toña la Negra de México: "... y es tan borracha / y pobre como yo - y como yo da de beber / agua al sol en un dedal" (85). Su última venganza no es no callar con su muerte, sino volver a vivir y a denunciar su vida en el poema, para avergonzar el sistema que la excluyó en su vida:

*Y antes que me digan
que aún joven me encontró la muerte
me arrancó la voz y al cielo la arrojó
para vergüenza de todos los gorriones.
(85)*

Al recordar estos acontecimientos del pasado a través de sus propios actores-expectadores, el esclavo que se ahorca o Lucha Reyes, Mora los recupera como personas que estuvieron y acucieron y delinearon también los horizontes históricos de las instituciones que hoy pretenden regir el destino de los países. En este poemario de Tulio Mora hay una sobriedad y un rechazo al yo personal para poder arraigar su poética en la totalidad cultural múltiple y heterogénea, sus poemas nos hablan de una mitología andina y del Amazonas, pero también nos hablan de las calles de los barrios humildes en las ciudades, otra mitología la del pobre urbanismo donde llega el serrano en busca de mejores condiciones o donde viven los cholos, hijos naturales, en muchos casos hijos de europeos o terratenientes irresponsables.

Consideraciones finales

Se habrá notado ya que estos poemarios no son productos de la mera inspiración, sino de una voluntad de conocimiento que lleva a Tulio Mora a buscar en hechos y personajes del pasado una luz que alumbré la situación actual¹¹.

Lejos del mero realismo social, Mora, más descubridor que inventor, combina excelentemente realidad y poesía. Sus cualidades poéticas tienen raíz en los modos analógicos del pensar precolombino y en su sentido comunitario que le permiten vincular en una misma red de tejidos: formas artísticas, cosmogonías, organización social, gentes, experiencias,

interioridades y exterioridades que resultan consonas con la poesía¹². Razón e intuición, conocimiento y arte se funden en el resultado final de un trabajo que le ha llevado muchos años de investigación para encontrar el filón de su inspiración y darle forma a su poética.

Cementerio nos dice mucho, pero, sobre todo, dice del sentido compasivo por la pluralidad de vidas humanas donde nadie queda a salvo ni tampoco condenado. Es un libro antigenealógico, pues, aunque busca en el pasado un elemento que le ayude a entender el presente, no lo propone como único origen o como una meta de regreso. Rota el alma precolumbina, muerto Atahualpa (poema 1), no quedan ya genealogías puras, y el nomadismo del propio indígena, del conquistador y del africano, establecen relaciones de fuerzas humanas heterogéneas que están en permanente ebullición. Decían Deleuze y Guattari que el ideal de un libro sería lograr que despliegue en una página todo el plano de exterioridades, eventos vividos, determinaciones históricas, conceptos recibidos, individuos, grupos y transformaciones sociales (17).

Los poemarios de Tulio Mora se acercan a este ideal. ¿No es acaso llamativo que con el mismo temple nos presente, por ejemplo, a Chalcuchimac, general atahualpista, quien inició la destrucción de los quipus y desató una verdadera orgía de sangre contra la nobleza cuzqueña, junto a Lope de Aguirre el conquistador conquistado, a quien algunos novelistas, como Miguel Otero Silva, reivindicaban como el precursor de la independencia, el primero que osa revelar la verdad del mito de El Dorado, rebelarse contra el Rey Felipe II y desnaturalizarse de España¹³. Este tipo de ejemplos abundan para poner de relieve la apertura del poeta, el esfuerzo por mostrar la verdad, yendo mucho más lejos de las visiones reductivas y maniqueas.

Dice Vattimo en "La voluntad de poder como arte" que el artista es un niño. Mora actúa como tal en el poemario cuando privilegia lo poético y lo mítico, pero antropológicamente es un adulto que actúa como una especie de residuo de tiempos pasados, un archivista que, en su poética, rescata guarda datos que la historia ha decidido olvidar. Su fuerza poética es una forma de embestir lo real con imágenes del mundo indígena múltiple y heterogéneo que se nos va de las manos y que a toda costa queremos y debemos retener. Por otra parte, hace de la poesía el cauce para que dicha fuerza estancada, obstaculizada fluya de manera imprevista.

El poema sobre Chalcuchimac es una señal del carácter de exceso que el poeta manifiesta, pero que a la vez relativiza y desenmascara una verdad que permite cambios de valoración como los permite también el poema del conquistador Pascual Andagoya o el del dominico que murió víctima de la inquisición de su iglesia. Así lleva hasta las últimas consecuencias este desenmascaramiento y la puesta en cuestión de la verdad como instancia suprema. Toda voluntad poética genuina tiende a ser desestructurante, por ello éstos poemarios no son de orden, de delineamientos rectos, sino del desenfreno que da como resultado la heterogeneidad y el caos.

Un aspecto fundamental común a todos los poemarios que estoy estudiando, basados en un referente indígena ya sea mitológico, cultural, o histórico precolumbino o postcolumbino es el develamiento de 'mentiras' y la puesta en evidencia de un juego de fuerzas que son parte de los pretendidos valores que distorsionados conocíamos y de esa manera disloca y subleva, por lo menos en los lectores, relaciones jerárquicas aún vigentes. América empieza con el indígena y la ignorancia histórica no sirve. Reflexionar sobre los orígenes es tan antiguo como la conciencia del hombre y en ese sentido Mora se une con su vi-

sión poética, claro está, a Simón Rodríguez, Andrés Bello, Antonio Nariño, Samuel Ramos, Martínez Estrada, Mariano Picón Salas, Octavio Paz, y a Eduardo Galeano. El poemario, sin decirlo, niega y llama a la reflexión sobre las historias nacionales, sobre todo en América Latina, mostrando que la historia está tejida de una red de relaciones que no se pueden ignorar.

Helen Tiffin, a pesar de reconocer la legitimidad de la aspiración a desmantelar los códigos europeos, la decolonización literaria y la subversión y apropiación de los discursos europeos dominantes, reconoce que "Tal pureza cultural precolonial es imposible de recuperar totalmente (95)¹⁴. Si esto es cierto, no podemos esperar más que los poemas latinoamericanos con referente indígena recreen o creen formaciones indígenas totalmente independientes de las implicaciones históricas, raciales, culturales y regionales que comienzan con la conquista en 1492. Pero estos poemarios de autores tan contemporáneos muestran cómo una conciencia escindida, aún después de 500 años, puede interrogar la historia oficial y también interrogarnos como sujetos sobre nuestro pasado y sobre las estrategias que la historia oficial y los discursos dominantes han usado para imponerse y mantener abajados o callados otros datos que ocultan la base terrible en que se erigen.

Quedan aún por analizar los poemas de las voces de los inmigrantes asiáticos que engruesan la población de los países andinos, los sindicalistas, los guerrilleros, los intelectuales marginales que mueren presos de sus sueños y los artistas populares que por verídicos son rechazados por los representantes de las fuerzas de poder (Joaquín López Antay, uno de los grandes imagineros del retablo popular), los "locos" estrelleros, onirividentes, adivinos, personajes pintoresco-populares. También nos queda por profundizar las voces poéticas de los representantes de los centros de poder económico que han contribuido a aculturar y a pauperizar la población indígena (el gamonal, el cauchero, Henry Meiggs el usurero, constructor del Ferrocarril del Perú, el narcotraficante peligroso explotador sin otra moral que la del dinero y el poder, cuyo rol encubre oscuros designios). *Cementerio general* termina con la voz de un senderista y así cierra el descubrimiento de los márgenes que han dado forma a lo que es "Nuestra América" (para aludir a Martí) después de la independencia en las que ya no podemos identificar en su pureza genealógica a nadie. Todos, en relación unos con otros, trazan planos de consistencia siempre transitorios que sobrepasan al poeta mismo.

Los versos conclusivos del poemario no son más que otra metáfora de la diversa heterogeneidad que es América:

*Sobre la viva cal de las lápidas
las sombras escriben dos letras cul-
posas: NN
el verdadero nombre del Perú. (101)*

La búsqueda indigenista, o indígena, exige reconocer primero que no hay retorno, y luego que la no homogeneidad es desde siempre y esta no homogeneidad se vuelve heterogeneidad desde la conquista y para siempre.

Tal vez sería oportuno concluir con unas palabras de Bajtín, quien, refiriéndose a la capacidad que tiene la dialógica para descubrir las visiones del mundo, de su tiempo gracias a su carácter histórico, dice:

Nada definitivo ha sucedido aún en el mundo, la única palabra del mundo y acerca de él todavía no se ha dicho, el mundo está abierto y libre, todo está por suceder y siempre será así (*Problemas...* 234)



«La palabra», técnica mixta (0.45 x 0.50 x 0.50 ms.)

Las Scherezadas

Cuentistas peruanas contemporáneas

(I)

Manuel J. Baquerizo

Sobre la "literatura femenina"

Uno de los fenómenos sociológicos que más llama la atención en la literatura peruana contemporánea es la creciente presencia de la mujer como escritora. Pero, es un hecho que no tiene por qué sorprender del todo.

En el Perú existió siempre literatura escrita por mujeres. Si nos atenemos solamente a los novelistas del siglo XIX, podemos advertir que sus representantes mayores fueron del sexo femenino: Clorinda Matto de Turner, Mercedes Cabello de Carbonera y María Nieves de Bustamante¹. Durante el siglo XX, ellas siguieron ocupando espacios importantes en la república de las letras, tal como lo confirma Giovanna Minardi, en una reciente antología: *Cuentos. Narradoras del siglo XX*².

Nada tiene pues de extraordinario que una buena porción de la literatura actual sea escrita por mujeres. Lo novedoso y singular de esta notable presencia femenina, en todo caso, es el cambio de giro, la actitud irreverente, la ruptura de las convenciones, la frondosidad y gran variedad de tendencias y estilos que esta literatura representa. Las mujeres escriben, ahora, por igual, relatos, poemas y dramas. A partir de los años '80 han ingresado al campo de la narrativa más de veinte cuentistas y quince novelistas que actualmente se encuentran en plena producción. Para no mencionar, claro es, a las poetas que aparecieron un poco antes y cuyo número es aún mayor; ni a las

dramaturgas que surgen cada día. Lo mismo podría decirse de las pintoras y escultoras. Que sepamos nadie ha intentado todavía seguir los derroteros de estas caudalosas y modernas corrientes artísticas.

Lo que más impresiona de esta eclosión literaria no es, desde luego, la cantidad sino la nueva visión que sus autoras ofrecen de la realidad, su alta conciencia artística, su profesionalismo y, sobre todo, la manera atrevida y liberada con que asumen el oficio. Si las escritoras primigenias tenían que esconderse o adaptarse obligadamente a los ritos y costumbres imperantes en la sociedad de su tiempo — cosa que no ocurrió, ciertamente, con Mercedes Cabello de Carbonera ni con Clorinda Matto de Turner —, las escritoras actuales muestran abiertamente su condición de mujer, esgrimen el punto de vista feminista o femenino y proclaman sin ambages sus diferencias de género. Ya no tienen por qué ocultar su sexo con un nombre de varón (como Mary Ann Evans tras Georg Eliot, Aurora Dupin tras George Sand y Cecilia Bohi de Faber tras Fernán Caballero, por ejemplo) o un seudónimo protector; tampoco tienen que mencionar para nada su estado civil, mediante la ya desusada preposición de pertenencia jurídica. Ahora, lo hacen con el rostro descubierto, luciendo con mucho orgullo su propio nombre y su género. Lo que sí puede llamar la atención es que muchas de las autoras hayan empezado a publicar sus libros tardíamente.

Se nos objetará, tal vez, el hecho de tratar la escritura de las mujeres en forma separada del resto de la creación literaria. Esto sólo obedece a una cuestión de método, de ordenamiento y sistematización y no a un afán de encasillamiento. Para trazar el mapa de la literatura peruana actual, es necesario conocer antes sus partes componentes. De allí que esta vez no limitemos solamente a las cuentistas.

Lo cierto, es que la literatura escrita por mujeres se distingue del resto, no tanto por los temas que aborda sino por la manera de enfocarlos; "en la selección, en el método y estilo", según expresa Virginia Woolf³. Las mujeres poseen evidentemente una forma especial de ver, juzgar y entender las cosas. Lo dice Mariella Sala: "Yo creo que sí hay una literatura de mujer, que la mujer sí tiene una visión diferente a la del hombre, que el artista, el creador, es una suerte de andrógino, pero también que siempre prevalece una visión de género, de un sexo determinado"⁴. Podría, tal vez, esperarse de ella una literatura sumisa, pacata e ingenua, pero no es así. "Lo interesante de la visión femenina — opina Marcela Robles — es la perspectiva, la sensibilidad y el orden de prioridades de una mujer para dar cuenta de lo que sucede. Para entender esa visión, en su totalidad, es preciso tener conciencia de que la historia del mundo ha sido configurada por una visión masculina, y las cosas no han ido del todo bien... Siempre ha existido una doble corriente en la transmisión del pensamiento abstracto. Mientras los hombres se lanzaban a la conquista del mundo exterior y construían una cultura

oficial y dominante, las mujeres urdían una cultura paralela que se ha transmitido de manera casi subterránea durante siglos y que empezó a aflorar acoderada en los acontecimientos políticos de fines del siglo pasado. Por ello, es preciso escuchar esta otra versión de la historia, la cual, encierra, como la sabiduría popular, la mirada que descubre las cosas por primera vez, a la luz de la inocencia"⁵. Para empezar, los protagonistas de estos relatos son invariablemente mujeres (niñas, adolescentes y adultas) que hablan por sí mismas, con su propia voz y en primera persona gramatical, dejando traslucir sus sentimientos más íntimos y privados, lo cual encierra ya de por sí una carga subversiva y cuestionadora. Los asuntos que exponen se refieren al proceso de aprendizaje o formación, al descubrimiento del amor, a las relaciones padres-hijos, a la rutina doméstica, a la pasión que se apaga, al fracaso de las relaciones amorosas, a la infidelidad, a la crisis del matrimonio, a los conflictos de pareja, a la homosexualidad, a la aspiración de libertad y a la soledad. Temas que, por cierto, son expuestos con el mayor desenfado y hasta con brutal crudeza, como no se había hecho desde *Casa de muñecas* (1879). En algunos casos, incursionan también en el terreno de lo crítico, de lo perverso, del sado-masochismo y de lo patológico, con una total desinhibición sexual y hasta con un realismo obscuro y feroz. Verdaderamente, las mujeres muestran aspectos de la realidad que los hombres no siempre tocan, con lo cual enriquecen enormemente el imagina-

rio literario. Sin la mirada de las mujeres, la imagen de la realidad sería ciertamente pobre e incompleta. "Claramente puede decirse que en literatura se escribe con maestría sólo lo que se conoce a fondo. Si las mujeres por historia, estuvieron siempre relegadas al mundo de los sentimientos y afectos, éste será el prisma a través del cual interpretarán la realidad social y cotidiana" ⁶ Y eso no es todo.

En el panorama de la narrativa contemporánea también cabe destacar la presencia de un importante grupo de escritoras nacidas en provincias que tienen una particular visión del mundo: unas (como Violeta Váscos) que evocan la aldea o la ciudad, otras (como Gaby Cevasco) que abordan el contraste cultural entre lo rural y lo urbano y otras (como Zelideth Chávez) que exponen con bastante audacia los hondos conflictos sociales que suceden en el campo. Y no faltan tampoco las narradoras que, como Fátima Carrasco, dan una imagen irónica y humorística de la vida provinciana. Un dato significativo es que muchas de estas narradoras son sociólogas, antropólogas y bibliotecarias que dedican un tiempo apreciable a la creación.

De algún modo, estos relatos reflejan el momento histórico y político que vivió el país en la última década: la dictadura, el genocidio, la miseria, la corrupción y la degradación generalizadas, la propaganda del individualismo salvaje y el desprecio de la moral. Durante estos años, muchas mujeres se envilecieron en el gobierno, mientras otras supieron enaltecer el género forjando desde la literatura la conciencia de la liberación femenina y luchando por la transformación de la sociedad. Todo lo cual se ve reflejado en la decepción, en la amargura y en la rabia que destilan muchos de estos relatos.

Como puede verse, estamos frente a una literatura novedosa y distinta. Si bien es cierto que la mayoría asume el estilo realista, que a veces suele derivar en el naturalismo, ellas han introducido un cambio sustancial en el género de la ficción narrativa: el cuidado de la composición, la renovación del lenguaje y el uso de técnicas modernas.

Las cuentistas que tienen figuración (mayor o menor), a partir de los años '80 y, sobre todo, de los '90, son las siguientes: Borka Sattler (Lima, 1947), Violeta Váscos (Piura, 1947), Gladys Cámare (Lima, 1948), Mariella Sala (Lima, 1952), Giovanna Pollarolo (Tacna, 1952), Gaby Cevasco (Ica, 1952), Leyla Bartet (Lima, 1952), Liliana Costa (Lima, 1957), Zelideth Chávez (Puno, 1957), Pilar Dughi (Lima, 1956), María Teresa Ruiz Rosas (Arequipa, 1956), Viviana Mellet (Lima, 1959), Maritza Núñez (Lima, 1957), Patricia Matuk (Lima, 1962), Rocío Silva Santisteban (Lima, 1963), Fátima Carrasco (Arequipa, 1965), Irma del Aguila (Lima, 1966), Carla Sagástegui (Lima, 1971) y Nastia Tanya Tynjälä (1977). Desde luego, no son todas. Sabemos que existen otras autoras más, pero por desgracia no tenemos sus obras en las manos.

Aquí podrá advertirse la presencia de dos generaciones de escritoras, pero sería difícil establecer una línea divisoria entre ambas, porque muchas de ellas empezaron a publicar en forma tardía, en los años '90. Por eso, para usar algún criterio de ordenamiento, optamos por lo temático y estilístico: I. Década del '80. Fundación del nuevo relato femenino; II. Costumbrismo y visión social de la mujer; III. El realismo psicológico; IV. Crisis social y patología; y V. Visión de la provincia.

I. Década del '80. Fundación del nuevo relato femenino

Mariella Sala

Del mismo modo en que Laura Riesco, con *El truco de los ojos* (1978) abrió el camino a la moderna novelística en el Perú,

Mariella Sala con *Desde el exilio* (1984) dio inicio a un nuevo ciclo en la cuentística escrita por mujeres. En la antología que publicó Guillermo Niño de Guzmán en 1986, Mariella es la única mujer que allí figura ⁷.

Desde el exilio es un pequeño volumen que, en su primera edición, contenía cinco relatos cortos y que al ser reeditado en 1988 apareció con el agregado de siete textos y la supresión de otros dos. La mujer siempre fue definida por el hombre. El libro de Mariella Sala viene a mostrar por primera vez una imagen diferente y singular del mundo femenino, visto desde los ojos de una mujer. Ahora es ella la protagonista de su propia historia. Todos sus personajes son mujeres jóvenes y adolescentes (oficinas, criadas, profesoras e intelectuales) que están siempre buscándose a sí mismas, tratando de realizarse como personas y debatiéndose a menudo entre la incertidumbre y el desencanto. La autora se sumerge en sus conciencias para auscultar desde adentro las angustias y los desgarramientos que las carcomen. Lo primero que revelan sus criaturas es que no pueden desarrollarse plenamente en tanto sigan encadenadas a las normas y prejuicios del hogar y de la sociedad. El cuento que da título al libro, por ejemplo, expone la historia de una joven que se rebela contra los principios tradicionales que imperan en su familia. La heroína no quiere continuar representando los papeles que le programaron desde la adolescencia para ser esposa, madre y ama de casa ("nos han programado -dice- para vivir en una atmósfera de oropel y el amor a las imágenes sustituye siempre al verdadero amor", 89), como ya denunciaba la protagonista de *Cumbres borrascosas* (1847). De allí la tendencia de estas mujeres a refugiarse en sí mismas y a exiliarse en su mundo interior. El cuento junta patéticamente el pasado y el presente, en un monólogo lírico estremecido, donde concurren los recuerdos y las reflexiones.

Los demás relatos -ambientados casi siempre en la urbe: en las plazas y en los malecones- describen con gran vivacidad estilística la vida rutinaria y monótona de una oficinista que debe desplazarse diariamente en un sórdido micro ("El microbús"), el mundo de las criadas que tienen que soportar los maltratos de los patronos ("Día de salida") o bien muestra a una mujer internada en un sanatorio que para lograr su libertad tiene que hacerse invisible, es decir, no contar para nada con los demás ("La mujer invisible"). "La última carta" narra, a su vez, el suicidio de una mujer, contado desde el punto de vista de la hermana, y "El lenguado" expone la rivalidad oculta entre dos adolescentes. "Bajo la sombrilla" se refiere a una anciana que evoca nostálgicamente su juventud y que no se atreve a confesar un secreto que le quema el alma. "Barcelona" es un cuento terrible que trata de una mujer que

se escapa de un sanatorio para ver a su hija, de quien la han separado por haber matado al padre.

Todas estas mujeres tienen una vida hecha solamente de breves instantes de ilusión y de fugaces experiencias pasionales ("La vida de cada persona lo constituyen los grandes instantes", dice la protagonista de "Desde el exilio", 84). El destino no les depara ni felicidad ni sosiego definitivos. La particularidad estilística de Mariella Sala consiste en mostrar esta realidad, internándose en la conciencia de sus criaturas, mediante el uso del monólogo interior o del estilo indirecto libre. Y en hacerlo con mucha comprensión y simpatía. Los relatos son de estilo objetivo, de prosa sobria, pulcra y bien labrada y de un ritmo ágil. En fin, son relatos cargados de fatalismo, humanidad y ternura.

II. Costumbrismo y visión social de la mujer

I. Borka Sattler

Borka Sattler publicó *El enigma de las plumas y otros cuentos* (1994) y la novela *Doña Tránsito Abril* (1997). Además de pintora y galerista, ella es una escritora muy activa. Sus cuentos son de corte tradicional, una suerte de fusión entre costumbrismo, fantasía y ficción. Los personajes y los escenarios tienen mucho que ver con el mundo del arte y los artistas ("Las ninfas de las nubes"), con los recuerdos y tradiciones familiares ("Sentimiento eterno", "Las Palacios" y "Doña Tránsito Abril") y con amores desgraciados. Otros cuentos tratan sobre la homosexualidad ("Secretos", "Mitococha" y "La familia"). Históricamente están situados en la Colonia, en la República y en la época actual y sus escenarios son el país y el extranjero.

La autora tiene una propensión al realismo mágico; en sus relatos abundan los hechos insólitos y los personajes fantásticos (como los "aparecidos" y muertos que hablan). Donde la autora exhibe mejor sus dotes narrativas es cuando pinta el mundo de los artistas. En "Las ninfas de las nubes", su mejor cuento, enfoca con gran realismo y sin concesiones a lo inaudito, el problema de las relaciones entre el amor y el arte, tema encarado también por Carmen Ollé en *Por qué hacen tanto ruido* (1992). En los demás textos aborda tópicos del amor y el destino. En "Mitococha", relato ambientado en un asiento minero, incide en el problema social. "La Madona de los cántaros" es más bien un relato histórico en torno al pintor Bernardo Bitti, donde propone una suerte de celebración del mestizaje y la fusión de culturas. La autora suele detenerse en la descripción pormenorizada de la vida doméstica, las costumbres y el color local.

En resumen, son cuentos de factura elemental, muy líanos e ingenuos. Borka



«Avanzar», detalle, madera tallada (2.00 x 1.50 x 0.80 ms.)

Sattler no se interesa mayormente por la experimentación ni por los artificios narrativos. Algunos de sus cuentos terminan desdibujándose ante la multiplicidad de los personajes y las anécdotas. Lo más rescatable de la autora es que sabe contar con espontaneidad y calidez, inspirada solamente por sus recuerdos familiares y profesionales.

¹Ver, al respecto, los libros de Francesca Denegri, *El abanico y la cigarra. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú* (1966) y Maritza Villavicencio, *Del silencio a la palabra, mujeres peruanas en los siglos XIX y XX* (1992).

²Giovanna Minardi, *Cuentos. Narradoras peruanas del siglo XX*, Ediciones Flora Tristán-Santo Oficio, Lima, 2000.

³Virginia Wolf, *La literatura y las mujeres*, Lumen, Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 1981, p.83

⁴La voz, 9 jul., 1988

⁵Marcela Robles, "A imagen y semejanza. Visión de lo femenino en el cine y la literatura", en *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas*, FCE, Lima, 1998, pp.122-123

⁶Mariella Sala, "El tiempo de las escritoras", *Visión Peruana*, 15 set., 1985

⁷Guillermo Niño de Guzmán, *En el camino. Nuevos cuentistas peruanos*, INC, Lima, 1986

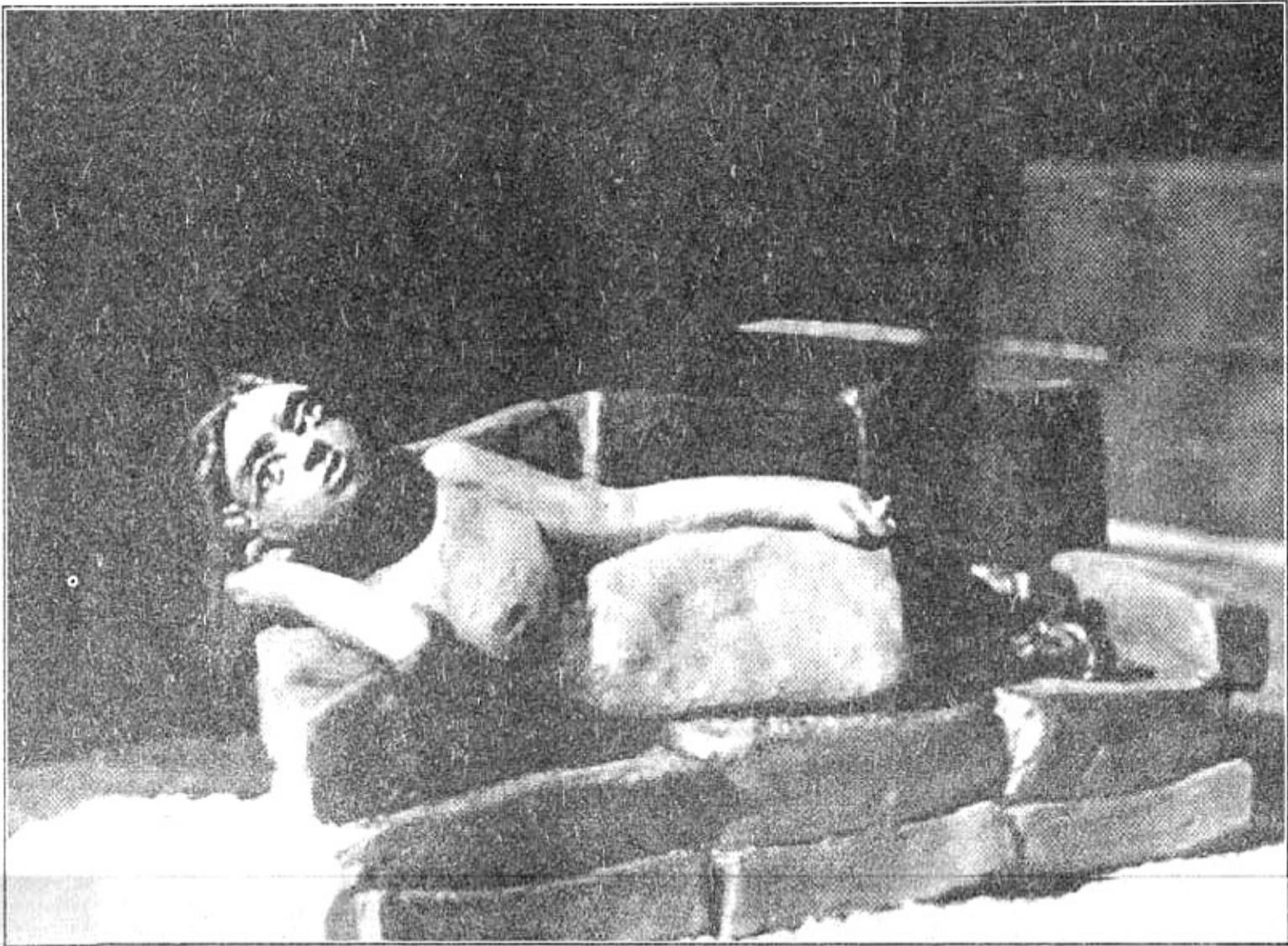
Fuente Bibliográfica

- Bartet, Leyla, *Ojos que no ven*, Peisa, Lima, 1997.
Me envolverán las sombras, Peisa, Lima, 1998
- Cámere, Gladys, *En primera persona*, Arteidea/kambalache editores, Lima, 1998
Tentar el diablo, Kambalache editores, Lima, 2001
- Carrasco, Fátima, *Perfectos desconocidos*, Ediciones Humanoides Asociados, Lima, 1999
- Costa, Liliana, *Primer acto*, Jaime Campodónico editor, Lima, 1993
- Cevasco, Gaby, *Sombras y rumores*, F & F Artes Gráficas, Lima, 1990
Detrás de los postigos, Red de Escritoras Latinoamericanas, Lima, 2000
- Chávez, Zelideth, *Mujeres de pies descalzos*, Arteides editores, Lima, 1996
El día que me quieran, Arteidea editores, Lima, 1999
- Del Aguila, Irma, *Tía, saca el pie del embrague*, Editorial San Marcos, 2000
- Dughi, Pilar, *La premeditación y el azar*, Editorial Colmillo Blanco, Lima, 1989
Ave de noche, Asociación Peruano Japonesa del Perú, Peisa, Lima, 1996
- Mellet, Viviana, *La mujer alada*, Peisa, Lima, 1994
- Núñez, Maritza, *Jeux y otros cuentos*, Lima, 2001
- Pollarolo, Giovanna, *Atado de nervios*, Alfaguara, 1999
- Ruiz Rosas, Teresa, *El desván*, Galluci, Zürich, 1990
- Sagástegui Heredia, Carla, *La vida íntima de Madelaine Monroe*, Prometeo editores, Lima, 1994
- Sala, Mariella, *Desde el exilio*, Ediciones Muñeca Rota, Lima, 1994
Desde el exilio y otros cuentos, Ediciones Muñeca Rota, Lima, 1998
- Sattler, Borka, *El enigma de las plumas y otros cuentos*, Editorial Hispano Latinoamericana, Lima, 1994
- Silva Santisteban, Rocío, *Me perturbas*, Ediciones del Santo Oficio, Lima, 1994
- Tynjälä, Nastia Tania, *Humedad de las orillas*, Editorial San Marcos, Lima, 2000
- Váscos, Violeta, *En la cresta de la ola*, Banco Central de Reserva del Perú, Lima, 1998
- Destello de la luna, un lugar, un tiempo*, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 2000

Aproximaciones a la poesía de Lola Thorne y Julia Ferrer

(II)

Rosina Valcárcel



«La estación», detalle, técnica mixta (1.50 x 0.80 x 0.50 ms.)

Lola Thorne

«Para la negación de tanto espacio verde / no hacen falta carteles ni denuncias / guardas uniformados / ni gente que vigile / prohibido mirar por las ventanas / con tiempo claro / mañana moderada / prohibido sonreír / reírse de la gente / que sale en los periódicos / prohibido entrar a todas partes / hay que tener cartas de recomendación / invitaciones / prohibido no saludar con el debido respeto / a los banqueros / dueños de casa / jefes de oficina / estudiantes adelantados / a los porteros / cobradores generales / y amigos que ya son importantes / prohibido conectarme con teléfonos / y obligarme a dar respuestas / prohibido mandarme telegramas / palabras atrasadas / ni revistas / de viva voz quiero noticias de mi tierra.»¹¹

El poema «Prohibiciones y angustias» expresa el malestar de la autora frente a las normas convencionales y al autoritarismo del sistema patriarcal de la sociedad burguesa: guardas uniformados, banqueros, embajadores, generales, etc. No obstante su cargo diplomático, se atreve a denunciar el sistema vía los privilegios de quienes tienen «recomendaciones». El último verso refleja el sentimiento de desarraigo, una abierta añoranza por la patria.

En «Lamento de la sirena» (*La edad natural*), el sujeto femenino está situado frente a las cosas en actitud de poder. No es sólo juicio de valor, más bien ostenta cierta posibilidad de solución al problema enunciado (la ciudad/metrópoli). La naturaleza no tiene por qué ser guardada. Este poema está asociado a lo social, la urbe, la capital,

al encarecimiento de los productos de primera necesidad (en países subdesarrollados), a los trabajadores de fábricas (los obreros) que deben aprender o continuar discrepando, oponiéndose a los medios de comunicación, y celebrar los actos que subvierten el orden.

«Ciudadanos de grandes capitales / se arman de cuchillos y tridentes / no para comer no tan siquiera / para hablar de sus cosas naturales / sino para dormir en cuartos / cuartos de hora / ciudadanos de grandes capitales / llorosos / aligeren su canción / Canten a lo que melancólicamente / los envuelve / el alza de la vida / sonrían embriagados por hechos subversivos / aprendan los sucesos / disienten con los diarios / la verdad no es noticia / intimidad secreta / no siempre descubierta / ciudadanos de grandes capitales / se arman de cuchillos hasta los dientes.»¹²

Aunque la búsqueda de Lola Thorne es, fundamentalmente, la verdad ontológica, y su postura o visión esté inserta en lo tradicional, hay instantes claves en su proceso poético en que es perceptible su preocupación por la mujer, cuando toca los problemas de la identidad, de género, veamos este tema que recuerda el mito del eterno retorno

«Cuando el tan llamado cielo / desaparezca y se hunda / cuando el tan nombrado mediodía / atardezca / cuando la tan mentada noche entristecida / con cuánta claridad y ya sin luna / frente a los edificios / si también falaces / frente a esta ciudad de para arriba / cúpulas y ventanas altas / mares y ríos escapados / esto que hablamos tú y yo / mujeres solas / Ha debido acontecer hace milenios / desde que se miró

/ y empezó a colocarse / pieles, plantas y piedras de colores sobre el cuerpo / desde hace milenios / cuando el tambor y el fuego / eran señal de reunión y alerta / animales y elementos desatados / ellas y ellos, salvajes todavía / nosotras aquí con tema tan antiguo / casi como del natural del hombre / un tema de amor, de sexo y permanencia / ya angustiante.»¹³

«Palabras para una ruptura» es un poema significativo y casi universal, donde la temática del amor, lo cotidiano y el origen de la cultura irrumpen bellamente, rescataando el rol de la mujer como creadora de la cultura. La creadora (poeta) y la receptora (lectora) están aquí unidas e identificadas: «esto que hablamos tú y yo / mujeres solas». Hay necesidad de subrayar el género («mujeres»), la situación («solas»), tiempo («hace milenios»); las primeras mujeres, descubrimiento («desde que se miró»); ¿desnuda, con frío y pálida? Rito/ vestido/pieles: ¿colores ocres sobre la piel? Grupo humano en torno al fuego: ¿poeta urbana con nostalgia del «buen salvaje»? Se da la ruptura por expectativa del gesto no cumplido, para poder afirmar el tema del amor como logro/aporte cultural de la mujer, hablando de todo lo natural/artificial» (urbe/prehistoria) que se vive con ansiedad día a día. Se expresa un conocimiento antropológico del papel de la mujer, propio del tiempo en que se escribió.

«A veces ella te amaba como una madre / a veces te amaba como una hija / a veces como una serpiente maligna / a veces como una mujer / encontrando la ternura / a veces era la amante / lasciva, dulce, toriuosa, / la que tú siempre espe-

raste / la que tú siempre temiste / la que llamabas / la que te sorprendiste de encontrar / la que existiendo te hizo por primera vez / un hombre / atado por destellos y hechos a un tiempo conjunto.»¹⁴

El poema «Cambios», que constituye un pertinente ejemplo, muestra a la mujer en los roles tradicionales que la sociedad le dio (madre, hija, esposa). Pero también aparece en otros roles (mujer/serpiente maligna, amante), en admirables imágenes de afirmación de la identidad, en formas diversas, casi a flor de piel, la mujer/tierna, la perversa, la seductora, etc. ¿Lo bello acercándose al límite de lo prohibido? Esta posibilidad de vincular a la mujer en actitudes hasta entonces no relacionadas a la tradición literaria (femenina) nos parece clave.

«Para que las madres soporten la verdad / y que se cuiden / oculten a sus hijos / y cambien sus vientres por campos de batalla / transformen sus afanes en concretas aptitudes / y sus gritos / no de placer sino de rabia y de importancia / para las madres que corra la noticia / que en pie de guerra está la infancia / que ha habido nacimientos prematuros / que hay que luchar por el espacio vital / y el esqueleto.»¹⁵

«Aviso», donde la imagen femenina y la imagen de maternidad asumen perfiles más abiertos, permite a la autora presentar la protesta de las mujeres/madres en su lucha cotidiana por la sobrevivencia, incluso del propio «espacio vital» para sus herederos.

«Si no doliera tanto / uno podría vivir más libremente / si no doliera tanto / uno

podría ser versátil, multifacético / comenzar y descubrirse / decir tardes / con diferentes tonos de luz en las mejillas / con distintas edades / vivir / si uno pudiera darse / como una casa que se derrumba / totalmente / sin confrontar el desastre / el desencuentro / estremecerse sobre los cimientos / pensando que de la desesperación / nace una idea de porvenir total y de dulzura / vivir como navegar / por el mejor viento / por la luz fugaz / por la bahía más precisa / por la partida más angustiosa / por el aire más quebrado / por el mástil más alto / por la vela más abierta / por la compañía más deseada / vivir como un cristal tallado / para el trueque de los niños / un agua verdadera por el cristal / por el cristal un murciélago cantor / una canción antigua por el cristal / por el cristal una bruja de papel / vivir / como si uno pudiera dar todas las manos / y los pies / y saludar y desandar el paso / dar la cabeza e ir al peluquero / dar el torso y nadar / dar las caderas, ojos, sexo / y pensar en ser mujer de todos modos / y dar el corazón / como último elemento de combate. »¹⁶

«La integridad peligr», uno de los poemas más conmovedores, muestra el optimismo ganándole la batalla a la desesperanza. Expresando con claridad y alegría la belleza de confiar unos en otros («como si uno pudiera dar todas las manos») transmite su fe en la humanidad, tono particular como el empleado para declarar la vigencia del amor de género, el amor propio («y pensar en ser mujer de todos modos»). Lola Thorne, con su clamor de reafirmación, se muestra en cuanto persona, artista, mujer/sexual, a pesar de todas las adversidades del entorno.

«Me harta tanto dicho de golpe y sin urgencia / tanto hombre desatado gastando aire / quitándose del medio para nada / simplemente animales racionales / con su espinazo erecto y su cerebro / apenas un cerebro necesario / por eso cuando muera no me lloren / moscas / tulipanes / niños bobos / recuerdenme los pocos que se queden / en esta inmensidad desamparada / estrechos / ciegos / incoloros / no mencionen mi nombre ni me incluyan / en diarios, boletines ni noticias / la tierra es grande si / el universo / enorme / divertido / inesperado. »¹⁷

En «Réquiem» la creadora emite un significativo grito de rechazo contra el machismo que atropella, empuja y «quita del medio». ¿para qué?: «para nada», por gusto, por agredir sojuzgando a fin de que la dominada pierda su capacidad de expresión, los machos «animales racionales» sin mucha inteligencia «apenas un cerebro necesario». Desdeña lo que resulta importante para muchos hombres, pues no se siente parte de ese mundo o se halla marginada (como tantas mujeres). Por ello advierte que cuando no esté sobre la Tierra (sí, inmensa, y el universo es incluso alegre en sus sorpresas) no desea hipocresía, convencionalismos: velorios, flores, ni discursos de tontos.

La edad natural, al ser publicada en Buenos Aires, impresionó como expresión sincera, de fresca y pura productividad en la creación de un lenguaje para una nueva época. El juicio crítico del argentino Enrique Molina la consideró: «Sometida a tensiones que se la disputan entre el instinto y el diamante vivo del intelecto, ha cristalizado en estos poemas donde la presencia de las cosas se filtra hasta las venas. Lo que más siento en esta poesía es esa grieta secreta, casi imperceptible a veces, que la atraviesa como un relámpago interno: el sentimiento de la imposibilidad humana de compartir el amor en lo que éste tiene de absoluto, la distancia de ser a ser, el abismo de ojos de adiós que rodea a todo amante. Y su insensata, invencible esperanza de no renunciar al delirio.»¹⁸

En El litigio de la noche (Lima, UNMSM, 1980) que abarca «El litigio de la noche (1969) y «Con los cinco sentidos» (1975), hay una mezcla de poemas personales con los de preocupaciones por la hu-

manidad y el devenir del hombre. La autora no los premeditó, surgieron de lo que fue viviendo, de lo que fue leyendo, de lo que fue viendo. Roland Forgues en entrevista publicada en Las poetisas se desnudan¹⁹ repara: «Thorne afirma que todos nos debatimos entre el sueño y la realidad, entre la toma de conciencia y el desentendimiento. Que a veces no tenemos valentía para tomar posiciones ante la realidad y en general ante nuestra misión como ser humano. Lola Thorne, pues, creyó en la misión particular que el poeta tiene, la de cantar, señalar, denunciar... y trató de cumplirla. En el poema anticonvencional: «Señas»... sostiene que pasamos la vida haciendo señas. «Página social» denuncia el sentimiento de la frustración de la poeta, inconforme con quienes viven para las biografías, lápidas, antologías, muertes con licencia. Ella grita: «vivamos para las cosas vivas e inmediatas / deseos satisfechos / realidades tangibles / para el amor y el cambio / no para las noticias en los diarios...»²⁰

Para nosotras, el texto más relevante es el que se identifica con Circe (personaje mítico, la maga que convierte en cerdos a los hombres), y en condición de igualdad le dice al varón que ella es su par: «Estás solo / ya viajera alejada por otros continentes / no puedo dar la voz de alerta / puedo a veces tal vez hacer de Circe / pero qué poco pudo Circe con la soledad / y el afán de Odiseo / podría ser la mujer impaciente / que tienes en tus noches diversas / en busca de las antiguas sensaciones / que se llaman y se calman en los cuerpos / ¿Y tu alma? cuida tu alma de jugar / no la entregues indiscriminadamente / yo soy tu par / argonauta-mujer. Circe / la invariable roca tu igual / una roca que no gastaron / las aguas pesadas y salobres de los mares / una roca limada de otro modo / pero del mismo modo / la invariable roca, tu igual.»²¹

Julia Ferrer

La poesía de Julia Ferrer, aunque no siempre exteriorizada, no plantea soluciones, es sensible al acontecer social, veamos «Rfen á faire»²²:

«Lima / es la ciudad más importante del hambre / arriba en la corniza / bajando por la (espin) cruel y de carne / encadenas nueva / suavemente. »

Texto, con fina ironía, que desnuda la situación miserable de los habitantes de nuestra capital. En otros, inéditos, desarrolla su inquietud por los migrantes andinos en Lima. Oigamos, ahora, los poemas editados de Julia Ferrer.

«Tres barreras tres barreras / y una noche oscura / salté una barrera // dos barreras dos barreras / y una noche oscura // salté una barrera // una barrera una barrera / y una noche oscura // salté una barrera. »

No es casual que este poema, escrito en 1942, abra el libro Imágenes porque sí. Aunque parece un juego infantil, con musicalidad y conciencia formal del ritmo, Julia Ferrer no titubea, muestra espíritu fuerte, salta todas las barreras que se le presentan, en gesto de autoafirmación como mujer y desafío. Como el texto es representativo, la autora lo selecciona para iniciar el orden del libro.

Con lenguaje sobrio y directo, y parecida disposición de los versos, aborda el transcurrir del tiempo y los acontecimientos:

«ayer tuve una cita // con una mujer / vestida con gasas grises / toda toda // hoy tengo una cita // con una mujer / vestida con gasas verdes / toda toda // mañana tendré una cita // con una mujer / vestida con gasas blancas / toda toda.

Los vestidos suelen ser símbolos y ejemplos del descarrío y falseamiento de la vida ciudadana, según Amado Alonso.²³ Los

colores que visten a las tres mujeres con las que se reúne la autora van cambiando, del oscuro/caos, a la terrestre esperanza vital, y luego a la pureza como la de un ángel transparente.

«La puerta estaba abierta / yo la miré y estaba // y me seguí de largo / la puerta está entornada / yo me acerqué y estaba / / me quedé vacilando // la puerta estaba cerrada / yo la empujé y estaba // volví sobre mis pasos. »

La autora es dueña de su propio destino, duda y, por alguna razón de peso, deja pasar oportunidades.

«24 pasos en el mismo sitio / 24 suspiros en el día / 24 llantos 24 besos // 24 pasos en el mismo sitio / 24 colores en el día / 24 blancos 24 negros // 24 pasos en el mismo sitio / 24 angustias en el día / 24 niños 24 muertos // 24 pasos en el mismo sitio / 24 bostezos en el día 24 caras 24 espejos // 24 pasos en el mismo sitio / 24 inventos en el día / 24 malos 24 buenos // 24 pasos en el mismo sitio / 24 trayectos en el día / 24 cielos 24 infernos // 24 pasos en el mismo sitio.

Se observa bipolaridad blanco/negro (claros/oscuros), el exhaustivo contraste entre lo negativo y lo positivo. El día tiene 24 horas y, complementariamente, 24 angustias balanceando a 24 alegrías. Es un mapa con clave total. A pesar del hastío ella intenta salir y luchar. Es consciente de la finitud del ser humano y de los límites planteados a la sociedad contemporánea. Permittiendo una definición por su posición ante el mundo, Julia Ferrer es determinada por lo social: rechaza el entorno, la dureza de la realidad que le abruma. La autora no puede con ella, como mujer siempre está en movimiento, entre el llanto y el júbilo, escéptica y resignada.

«qué infinitamente caminos somos / qué quietamente viajeros / inacabables / qué incrédulamente dioses somos / qué despreocupadamente muñecos / conven-



«Viento de Tunanmarca», cera de abeja (0,40 x 0,45 x 0,30 ms.)

cionales // qué automáticamente hombres somos / qué tranquilamente gusanos / inapelables. »²⁴

Porque la sociedad presiona, norma y nos deja avanzar. ¿Irremediable, inevitablemente no podemos apelar o transformar nuestra condición arrastrada de «gusanos»? Este texto hecho en 1950, está marcado por el escepticismo de la época.

Abordó a Julia en el Tercer encuentro, y en silencio me extendió una hoja a modo de respuesta: «La olvidada lección de cosas olvidadas» / La víspera de la locura / Dulces venados hunden en el juego / mientras el bosque está / Me he propuesto tiempos pautas y ritmos / ¿para qué? ¿No sientes cómo el tiempo corre por tus venales venas? »

Aquí, en La olvidada lección de cosas olvidadas (1966), se palpa la exteriorización de un sentimiento breve, pero importante, significativo. Hay hermetismo. Un poder que decae. Del capítulo «De pie a las estrellas», veamos el texto I:

«Bruscamente / erguirían la cabeza / las sonrisas / y / los gestos // rodarían las coronas / las aureolas / pedrerías / (¿las coronas?) / En el caso de que irguieran / bruscamente / sus cabezas las estatuas. »²⁵

Cambio de situación. Los gestos son una palabra-clave en este libro. El gesto es actuación y apariencia. Se hacen gestos para alcanzar poder. Las relaciones humanas están condicionadas por ello.

«Un gesto es lo que sustrae / al gusano (aunque luciérnaga) de la estrella / a la mariposa / de la flor / (a la naranja / de su piel) / al sol / de su mañana // Cuando me hice cargo / del mundo / yo no contaba con que iba a suceder / todo esto / me explicaron el asunto / su manera / y aquí estuve / (estoy) / para declarar / testimoniarlo todo / en el momento impreso / y sin vacilación // «pero hay gestos que yo nunca hago. »²⁶

Este es otro pasaje revelador en que Julia Ferrer no se adapta al entorno. Un gesto es lo que aparta la fealdad de un insecto que se arrastra de la belleza de un cuerpo que brilla a lo lejos en la bóveda celeste. La autora desconcertada afirma que le ocultaron algo, sin embargo igual da la cara y se enfrenta. El poema III acaba con este verso:

«Y / además / eres un dios / con un gesto / puedes cambiar la posición del mundo. »

La facultad decisoria de la protagonista-poeta se expresa en la analogía entre las dos formas, «eres y puedes», respaldada por la convicción de sentirse o saberse especial, casi mítica. Julia Ferrer también es adepta a la tendencia divinizante, la poesía debe trascender.

«Así debe ser / la muerte / así debe ser / Como el nacer / así debe ser // tan ciegamente / se llega / se llora / así / así debe ser / el morir / como el nacer / el hombre ha caído / en la trampa / que le tiende / la mujer / al morir / al nacer / que así debe ser / Un gesto / es lo que separa / el nacer / del morir / así debe ser / el morir / el nacer // Todas las estrellas / con gentileza / me iluminan el momento / de nacer / de morir / con subrayados gestos / que se convierten en luz / me dicen claramente / así / así debe ser / como el nacer / el morir / En el fondo del río / se recuesta / la luna cansada / y yo a su lado / la desnudo / la voy a nacer / así / así debe ser / la muerte / y la mujer / son la trampa / donde irás a caer / como al morir / al nacer / así debe ser / hombre / no te dejes nacer / fíjate a dónde / te vienen a traer / la muerte y la mujer / no hagas el gesto / ese / el que te va a perder / no digas palabras / que no vas a poder / el gesto / ese que te va a perder / ensáyalo / si / como al nacer / al morir / que así / así debe ser. »²⁷

Simulación de la máscara

Tulio Mora

BIOGRAFÍA DE UNA MÁSCARA

Acá el azul de los nadie, en la protuberante nariz, el rojo de los calzones para tus deudas pendientes y todo ese inmenso amarillo de tu alma chacotera metiéndose en el útero de la máscara. Hay silencios escritos por su revés, burlas resueltas por el tamaño de la traición. La pintura de los ninguno en la ceja de los distantes, el ojo redondo del espionaje tras el que ascienden torbellinos de mierda que tragamos a diario. A través de la calle una ruma de espantos nos va enseñando que otro arte reencarna a los no perfectos bajo su costra: falsificaciones negando la desnudez del rostro, trazos que ruedan por calaminas de la memoria. Clonaciones o muecas, larvas de careajadas en nido de arrugas, oyes la precisión tramposa de la perjura voz que se quebra en la lengua del aire empeorando la ambigüedad. Oyes esa respiración de la fiesta y de los musgos de tus fantasmas brotan los personajes de una novela: alcaldes, doctores, jueces y gamonales, la galería de una vida sin dones ni perdones. Los ninguno de numeroso aullido intercambian las soeces de su costumbre tras ese exorcismo de lo falsario. Caricaturas, borrones de su venganza en cosas de palo y alambre, costuras que alejan y el carnaval de los sátiros meciendo a su dios en anda de plata. ¿Qué bailan mientras dicen detrás de la máscara, de qué se acuerdan? La danza es su escrita mudanza.

LLAMICHU¹

Bajo las pieles de la cascada unas vírgenes de arcilla construyen la espuma del deseo. Tocadas apenas por el agua se entregan a las abluciones de una seducción cuyo rumor tiembla un tambor y cede a las cuerdas de una bandurria la convulsión de su carne. Bajo pellejo de cabra el figón la contempla sacudiendo el tenso falo como el zubiago del rayo. Un arco iridiscente que brota de las piedras desrealiza la escena: ingresar a ella sería fracturar la delgada cristalería de la lujuria. Pero la astilla de un sonido de violín salta sobre los senos endurecidos de las muchachas y se extravía en las gotas que descienden por su vientre como el rocío que ha trabajado su resplandor en la noche. Delatado, el cachavientos riega de semen los surcos de la tierra danzando bajo la cómplice picardía del sol con el líquido canto del tambor y las vihuelas que lamen las semillas de maíz. y se enredan en las raíces perzozas de las dalias. Su jadeo interminable es el inicio de la fiesta: los mancebos se emboesan y las adolescentes simulan el rapto inesperado. Ruedan por la empinada pollera de la montaña ruedan hasta desbaratar los trigales de otra escena donde el mirón y sus vírgenes de arcilla se envuelven en las burbujas de los siglos.

CHOQUELA²

Altos palos adornados con cintas trazan una escritura de colores. Los tramperos los agitan como relámpagos. El caporal levanta sobre sus hombros un animal de noche de cerámica en sus ojos relucientes y elegante masticar de hierba. Lleva las trazas de su armonioso perfil en la máscara y se arroja asperjando hojas de coca a las montañas que reposan como vientres preñados de muchachas dormidas. Ariscas y solitarias, las viejitas se tardan en la contemplación de la altura. Brilla su piel con un fuego que evita el escarmento del ardor, brilla para recordarnos que el sol nunca es una simulación. Pero ya el disparo ha sido cruel y sonoro, ya ruidadores y danzantes caen sin que advirtamos los escritos de su agonía en el aire. Bajo el mismo sol acariciador los desuellan. Las tarkas emiten un penoso quebranto por las prolongadas raíces de las oposiciones que nos traicionan: el suplicante de vieja memoria es también el ávido carnicero. Las mujeres giran y sus polleras ahondan los círculos morados y verdes que intentan tejer el nido de la transparencia donde toda sangre y toda ausencia ensanchan el paisaje de la desolación. Los delicados vellones reposan en las islas de hierba: nubes leves que el leve codicia. Y el sol ya no brilla con fuego benigno.

WAKÓN³

El pecado es un escenario pelado de nubes donde cuelgas al sol como tu ropa sucia y que con pico de halcón puedes atravesar de una a otra mentira. Madura en la sangre y acoso en la helada relame su lado ansioso con cierta acidez de sí mismo, camina de puntillas hasta el racimo ajeno y el silencio que lo rodea es el campana con vuelcos de corazón de durazno en el pecho. Tras ese disfraz siempre coinciden la alevosía y su delación. ¿Todo para qué? Para que llegue la fiesta cuando reviva el Wakón, el dios devaluado en pellejo de policía, expulsándonos a latigazos el pecado, ni simulados ni crueles, apenas justos para entibiar la burla a la hartura del orden y los días correctos. Esa es la ley de la fiesta que transcribimos con rayas de sangre en el culo ardoroso bajo el delirio público de la plaza. No hay fiesta -no hay vida- si no hay pecado. Honra nuestra deshora.

ABEJA REINA

(Flor Pucarina)

Pucará, les dice a los muchachos -peinadores, costureros, jugadores del mercado-, que vienen a bailar disfrazados de doncellas, andróginos de escarcha, sobre taco aguja moviendo sus recias mansedumbres. Entre esa mancebía de feria canta imaginando la edad interminable de su madre que alzaba sacos de cebollas y una cerca. Manos callosas siempre, rojos sabañones, esa cerca anticipó su oficio, de vuélvete, de agáchate, de muévete más rico. Bolsudas nubes del retorno: algunos patos nadando en el mismo círculo del pozo y una pila de ajos frescos, no más que eso es una hembra. Su memoria se atraca en otro tren: antes de los muslos abiertos a furias pasajeras, pasa un zorzal tan gris y tan ligero que en cada brinco, basta con uno, le enreda en los senos la certeza. Sabiendo leales

a los bosques que no expulsaron de su vientre eunucos e impotentes, la Abeja Reina en el corral de luces indiscretas descostra los ojazos del deseo como estatuas de arcilla y sarro. No hubo elección, sino necesidad, ese telón de bruma conveniente a las simulaciones. Alisa las blondas de la blusa -donde siempre lleva la acuarela de sus campos- con el estilo impío de los enrazados. Y a veces ha mirado por la ventana a unos cargadores del mercado: son aún atados de apio, menudos corazones de alcachofa. Arqueados como ella bajo las tres pasiones del semáforo, qué camiones no torea, qué terrones en sus hombros no sacuden. Regresa el tren, al afinar de saxos y violines limpia el vidrio molido de sus charcos, sin queja, sin ausencia, la prisa de la fuga o del paisaje da cuerda

a su venganza mientras chupa las lisas semillas de los nísperos. El tren, el tren, ¿en qué estación se reveló disfraz, bajo qué puente supo que no hay luz serena anidando entre la alfalfa? No se ha lavado el olor de sus corrales, no se ha limpiado los cuerpos que le sobran y ya la están paseando con las trenzas sobre el paño anaranjado de su traje, oyendo los gapeos alrededor del ataúd ladeado por la turba, mientras arrojan a la niebla el aserrín de sus cantinas. Cuando la Abeja alza la vista a la rama del último membrillo, donde un caracol avanza por la escarpa de entredada geometría, ya es mujer de todos: al apretar los botones luminosos de una rockola cada quien aplaza su impaciencia de morir. Un color violeta ahuyenta heladas y grinzos, gira el disco en la usada tornamesa y el mundo se adormece con el dulce de higos de sus huaynos.

GALA⁴

La sombra que suda la madrugada en un salinar es un danzante saltando blanco en lo blanco, mientras el golpe de sus tijeras embarulla el paisaje cegado. No hay cielo, no hay lejanía, apenas el ágil sueño del movimiento puro donde traje y montera, tatuados de siempre, y las zapatillas limpias del viento torsionan su propio júbilo en una oración acrobática. Arpa y violín reconcilian la copia de esa nostalgia, una imagen gastada de tanta blancura que alza remolinos de escarcha, vidrio aturdido, flemones de sal y tibieza, hasta que se diluye, endógama, en la nobleza de su propia gratuidad. Nadie presencia esa danza, afantasmada en el esquivo desierto: impulso, goteo, obstinación de la nada. ¿De la nada? Cuando otro tiempo se despegue -aquel en que un dios horizontal descienda al abismo de las resignaciones y duelistas y acongojados paseen su cuerpo por calles de hastío tras bandas agónicas- entenderemos la tregua de esta ebriedad que abre hendiduras al rocío y cuarta paisajes para que emerja el otro, el diablo impurgable en la malaria de su baile, apurando una celebración en el breve plazo de su libertad. Para ese otro que niega el remordimiento y el miedo agotando su cuerpo con cabriolas de espejo, reconocerse percedero es el pacto y el parto: es una prueba de soledad convocando con el golpe acezante de las hojas metálicas una alegría ya casi ajena, casi remota, como el trazo circular de una rama en el hondo plato de la noche. Ellos piden la eternidad cruzando montañas de penitencia, él apenas, en el sonido baldío e inútil que preñan las piedras, la permanencia de su breve edad.

UKUKO⁵

En la montaña esperamos que la estrella descienda hasta posarse en la blanquísimas falda como una libélula. Danzamos cerrando los ojos para eludir las virutas de vidrio que el viento arranca de la nieve con gritos que aluden a la fatalidad de las tierras sedientas. Cuando advertimos la indiferencia de la estrella el más joven de nosotros se arroja a los abismos del frío. La estrella comienza a aletear asustada sobre los hombros del violinista envuelto en su vaho. Venas de agua, como cabellos de hembra, brotan débilmente de la montaña insinuando cauce y sonoridad. No es suficiente ni siquiera para saciar un sarco. Otra vez escogemos al azar a cuatro de los danzantes para volar sobre el despeñadero, cantando con desprecio que para crear un manantial bastará con los que hemos subido mas para el río que suplican nuestros sembríos tendremos que acabar con toda la especie. La estrella sangra terrorizada sobre la montaña que desgaja enormes comisas de hielo y nos ordena marcharnos con nuestro fiero empecinamiento.

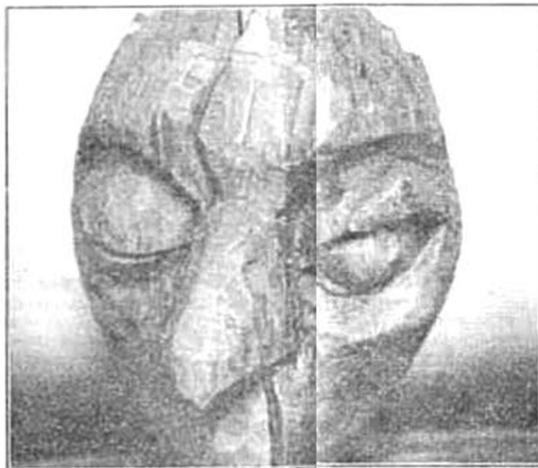
TUMBAMONTE⁶

¿Qué afán nos impulsa a derribar un guindo, para erguiro, adomándolo con los frutos de otros árboles, y derribarlo otra vez? ¿Qué árbol ideal buscamos de la resurrección y la doble muerte? Damos vueltas con serpentinadas en el cuello y el hacha reluciente en las manos. Damos vueltas alrededor de los músicos y alrededor de los remolinos de polvo deberíamos permanecer, dioses crueles, pero jugueteros y algo tontos para encontrar, en los golpes feroces del astillamiento,

nuestra relación con la música, nuestra relación con el sueño. No dioses, apenas niños que no quisiéramos otra dimensión que la ronda, circunstancia de la criatura umbrosa del paraíso, cuyos dones cuelgan al alcance de nuestra saciedad, evitándonos la fatiga del trabajo en los campos del día, y sólo el placer de rotar y rotar, embrazados bajo su sombra generosa, y sólo elevarnos en los círculos del vacío, hasta que el mundo estalle en la negrura.



«Negra (la mujer del Rey)», conjunto de máscaras de madera (0,35 x 0,30 x 0,15 ms.)



«El traidor», conjunto de máscaras de madera (0,30 x 0,30 x 0,15 ms.)

¹ Personaje de la fiesta del agua de Pucará, de ritmo simbólico fertilizante. El llamachu se disfrazó con la piel de un conejo y bañó en la mano un falo del mismo animal con que perjuró a los jóvenes.

² Danza ritual quechua que conmemora la raza de sirvientes. Choqueles fue uno de los hijos del dios Wacacocha, dios de la lluvia y el viento, que enseñó a los hombres a cazar, a sembrar, a sembrar y a sembrar en sus deidades por la presencia de los sacerdotes rituales que conmemoraban su presencia local.

³ Personaje simbólico del valle del Mantaro (el dios Kón) que durante las fiestas cambia los delitos más comunes de la comunidad: robo de animales, saguino, salubridad y alcoholismo.

⁴ Mito andino que narra la historia de un joven que se enamora de una diosa que se transforma en una mujer humana. Los indígenas creen que se casó con los españoles del siglo en la montaña de Arequipa. El Virrey Sancho, se casó en que la muerte de Cristóbal Colón a un joven dios andino.

⁵ Danza que conmemora el día de la Virgen de la Inmaculada Concepción. Los bailarines representan a los santos y a los dioses de la naturaleza.

⁶ Personaje central de la fiesta del Kuyupana, a cinco mil metros de altura, a orillas de un lago que fluye en sus comunidades. Se dice que la muerte de un niño de cinco años significó el fin de los cerros de ese año, según se cuenta. Algunos historiadores sostienen que esta fiesta de rito participativo, hoy es una fiesta ritual que se celebra en el pie de la montaña, y se para ser homenaje al culto a través de una muerte en presencia de los santos.

⁶ Danza de carnaval que se ejecuta en este valle el Perú. Los bailarines bailan por parejas alrededor de un árbol previamente tallado y esculpido de nuevo para la fiesta sobre cuyos ramos cuelgan toda clase de frutas y otros regalos. Los hombres bailan con un hacha en las manos.

¿Cómo entender este giro mito-psicológico, el símbolo de la «mujer-muerte»? ¿La muerte como «no límite»? ¿Como absolutos? ¿Como alumbramiento final? ¿Como oscuridad o sueño? ¿Como perversidad, venganza? ¿O verificación casi ingenua de que la muerte y la mujer son una trampa? ¿Qué trampa? ¿Desconfianza? ¿La figura de la madre está en juego? ¿Gesto blasfemo? ¿Es un fatalismo? ¿O más bien resulta una sutil mofa-ironía? ¿Una fuerza noconformista que se agreda a sí misma, en lugar de agredir al otro-los otros? ¿O el rechazo del mundo circunscrito? ¿Está disimuladamente la presencia de la poeta-mujer? La voz de la autora es diferente aquí:

«La flor se fue desvaneciendo / su propia luz la consumía / su luz la fue deshojando // advierte día / que las caderas de ella / se han roto como espuma / a mi deseo / y sus brazos han florecido / en torno de mi cuello // día temblorón / luna alcahueta / ni tú / ni tú / marchitarán jamás / mi cuello que florece // mi toro con guirnalda en los cuernos.»²⁸

Nos remonta a Safo. ¿Espuma, la de Venus? No asombra mucho que la protagonista-mujer-poeta muestre cierta virilidad, al extremo que pueda identificarse con la imagen mítica o metafísica del toro, donde se compendian ansia de lucha y dimensión.²⁹

El texto VIII - escrito en 1959 - «Lo que se olvida / lo ronda a uno / (hasta lo cerca...)»³⁰, trata el tema de la temporalidad y el olvido, con ciertos matices freudianos-surrealistas.

El poema IX es formalmente bello. El sujeto amado (hombre o mujer) es un objeto amoroso. Hay ausencia física mas no su recuerdo. Se presenta una situación amorosa un tanto dramática:

«Quedó en esa corteza / de ese árbol / (como) quedó en mi piel / húmedo cálido / quedó grabado / el rastro de tus manos / se han secado / mis árboles / y mi cuerpo / pero / cuán de una vez / tu rastro ha persistido / (me ha seguido) / húmedo / cálido / ¿tus huellas que no tus manos?»³¹

El texto X contiene vida, tema sensualidad-sexualidad, tiempo y movimiento a la vez. Enamorada del amor. Amar con el reto de amar mas no está ella detrás del objeto sino del amor como absoluto, por encima del hombre y lo carnal, veamos el párrafo final: «Sería tan fácil huir / no mirar otros ojos / ser tuya simplemente / pero te repito / si me quitan un amor / yo / cojo otro.»³²

La única mujer que busca encuentra

El poema XI es formalmente hermoso, experiencia muy vital, no encasilla ni define el amor. Como si no aceptara teorías acerca del sentimiento amoroso: «¿Seré la única mujer / que busca-encuentra? que no cesó / jamás de amar // porque el amor es así / así como es / y de ninguna otra manera // tu rostro fino vuela / por el techo / las paredes / me corta en tantas partes / me hiere / (comenzando por el vientre) / No lo puedo evitar / si amo y me despojan / ¿qué haré gritando? / no puedo vigilar las orillas / de todos los sueños // ¿hablar del amor, / qué te has creído? es así como es y de ninguna otra manera.»³³

¿Tras el «ángel» se oculta el «monstruo»? El poema XII no sólo alude a una traición amorosa vía sexualidad, sino a una suerte de sujeto desvalorizado, sacrificando su propia humanidad. Lo sexual degradado. Este poema resulta altamente significativo. Julia Ferrer plasma aquí la situación límite, compleja y contradictoria (indefensa... he traicionado), de mujer-ángel a mujer-monstruo, no renuncia a tener su propia personalidad, actúa según su iniciativa, tiene una historia que contar el rol de «la muchacha mala de la historia»,³⁴ y rechaza los papeles de sumisa, abnegada, fiel y pa-

siva mujer que el machismo y la sociedad patriarcal le ha consignado.³⁵ Adelantándose así a las poetas del '70, principalmente a María Emilia Cornejo. Y a las del boom del '80.

«*Toda la noche / me he arrastrado / indeciblemente / ¿para qué? / ¿por qué? // he visitado lugares / increíbles / arrastrándome / He traicionado / ¿para qué? / ¿a quién? / un pan / conscientemente / he baboseado / pisoteado / temerosa / me he arrastrado / ágilmente (de una vez) / he corrompido el aire del mundo / toda la noche / indefensa / incansablemente / he traicionado / Si me han crucificado algunas veces / (¿para qué?) todas las noches / invariable / me (deslizo) / entre las sábanas / por los cabellos / empuerdo las paredes / (los dedos en las narices / son los pioneros) nunca pido / porque no puedo dar // me arrastro / me arrastro / indefensa / por la noche / traiciono / ¿a quién? / ¿para qué? // (sugerido por las cucarachas y los otros).»³⁶*

El texto XIII trata la condición animal del hombre: «... ¿cuándo retornaremos al lobo / que huyó / por nuestras puertas?»³⁷

En el poema XIV, la poeta está conflictuada con la temporalidad, la permanencia, la juventud que pasa, maldice la condición de mortal, se resiste a aceptar la muerte, más aún el entierro, y la manida frase convencional e hipócrita «descansa en paz». Empero sin perder la fe en la vida, pues hay que amarla y que nada nos distancie de ella: «*Todo lo que se muere / nos traiciona / porque / si me muero hoy / por ejemplo / ¿qué podría hacer mañana? // tu risa / no me engaña calavera / cualquier animal feroz / comparte tus ilusiones / pero es más honrado // Todo lo que se deja convencer / por la muerte / nos traiciona / olvida a su hermano / se repatinga / bostezando / hay que amar a la vida / tan vorazmente / que nada pueda separarnos de ella / y si nos vuelven fetos / insistir / convencer / salirse con la tuya / raptando ágilmente por las piedras // Y si por fin algún día / nos morimos / es nuestro deber / ocultarlo cuidadosamente // para que jamás pueda decirse de nosotros / de ti / de mi / «descansa en paz».»³⁸*

En el texto XV habla de la existencia e invoca a aprender dialogando, a proseguir batallando: «... *tiempla / diestramente / tu mano / y vuelve / de la guerra / que te necesitamos / ya comenzó / la lucha / la humanidad es larga (... hablando aprenderás).»*³⁹ El poema XVI empieza con un verso contestatorio, rechazando lo que le inculcaron en el colegio religioso, porque hay que vivir el día: «*Y que no pida perdones / largos / sino que afine / suilice / la espina / Porque amado / ¿cuánto nos quedará / de piel...?»*⁴⁰ En el texto XVII aborda la amenaza de la demencia, la tarea del poeta y se pregunta si existe ser que pueda tomarle la no recordada lección insignificante, que la ofenda, la hurta, y es «alcahueta» (Celestina, que encubre lo que desea ocultar) de su olvido (cese de memoria de lo que debe estar presente) de cosas (objetos) olvidadas: «*Recién ahora / aprendo / que vivo / que sé que vivo / mi lección de cosas / olvidadas / aprendo / menester de poeta" / ¿A quién ir para / que me tome / la olvidada / anodina / humillante / lección / ladronzuela / pequeña alcahueta / olvidada / lección / de mi olvido / de cosas (cosas) olvidadas? // Todo' tiende / a la flor / a la locura.»*⁴¹

No obstante la conciencia del caos de la sociedad capitalista en que vive la autora, ésta no es ajena a la ternura y sencillez de las trabajadoras. El poema XVIII se explica así tierno. La temporalidad viene. Se muestra una relación importante con la infancia y la mujer-ama-criada que la atendió de niña: «*canas lavaban ya tus manitas / cuando llegaste / temprano / blancos cabellos lavabas / mamita / llegaste apresurada de lejos / a lavar mis cabellos...»*⁴²

El texto XIX expresa una soledad conmovedora, característica de la moderna sociedad individualista. No hay vida. Entra a la nada como a una pesadilla. Hay at-

mósfera onírica. Aparece repetitivo, acronológico, suspendido en la casa-viento. Hay ambivalencia. Nos remonta al surrealismo: Entra porque no puede salir, pero llega a ingresar: «*En la casa en el viento / toqué la puerta / toqué feroz la puerta // llamaba a voces / clamaba / toco la puerta siglos / en la casa en el viento / no existe puerta / siempre la toco / toqué por siglos / manijita de bronce / puerta olvidada / siempre toco la puerta / y está cerrada / quiero pasar / de verás ábrame / digo llorando // pero no existe puerta / no estás tocando // en la casa en el viento / toqué la puerta / y estoy llamando // el tiempo sale a abrirla // toqué / toco la puerta / hace siglos la toco / (en la casa en el viento / no tienden ropa / no crecen niños / no nunca lloran // siento al tiempo que duerme // en la casa en el viento / puerta no existe y toco / voces me llaman y entro / pero no existe puerta / pero no existen voces / pero no se abre / y entro // nunca se abrió la puerta / en la casa en el viento // (nunca tendieron ropa / nunca bebieron vino / nunca a la guerra fueron / en la casa en el viento) / hace siglos que toco / no abren la puerta / y entro.»*⁴³

Las estrofas del poema XX están extrañamente asociadas a la muerte, la angustia y a la primera edad de la autora: «*A qué altura miró / el hombre / por última vez // por última vez / el hombre / al que habrían de colgar // (soy un poco de temor / guardado en una bolsa de pellejo / altura / techo / de mi sofa infantilina).»*⁴⁴

En el texto XXI hay una obstinada voluntad de soslayar al género femenino, y una necesidad de connotación inasculina para dirigirse al lejano familiar ascendiente:

«*¿Cómo? / ¿Cómo caíste? / ¿De bruces de espaldas? / ¿Qué atravesó tu garganta / lanza / puñal o destilada rarísima ponzoña? / ¿Qué uñas o garra / destrozaron tu pecho? / Di / balbuceante antepasado / atónito / hasta hoy (¿En qué fragancias dormías por las noches? / ¿Quién acunó tu olvido? / ¿Qué halcón reposaba en tu mano / tus ojos eran crueles? // ¿Temblaste más de una vez? / ¿Era justa y sabia tu sangre? / ¿Sentiste acaso el fuego / de un latigazo en tus espaldas? / ¿Duermes definitivamente / o es tu insomnio ancestral / el que todavía / me mantiene despierto?...»*⁴⁵

Para dudar acerca del rol del antecesor remoto zahiere y poetiza su rada impía. Incredándole que jamás recibió un látigo pues era él - inhumano - quien injusto castigaba a sus subalternos. Y prosigue:

«*¿De qué color fueron tus caballos / tus esclavos / tus heridas? // ¿Tienes sed? // tu memoria es aún la sangre / en la cual navego / «No oses pasar de aquí» / me dices mudamente / y yo asiento aterrado / ¿Ay! tu reloj de arena / ¿dónde yace olvidado? / tu pupila desierta / en la mía es poblada / ¿cómo si juntos / hemos orado / maldecido / derribado / construido / luchado y vencido? / ¿por qué / hasta hoy tenemos miedo? // ese otro castillo / que ya tú conoces / y al que cuesta tanto llegar / ¿vale la pena? / tiene hermosas esclavas / de vientres complacientes / ¿luminosos mancebos? / ¿venenos suficientes?»*⁴⁵

Agobiada la poeta cuestiona los hábitos de su dominante familiar arcano (de origen extranjero y papel de conquistador, colonizador). Sabemos que Del Solar, el abuelo paterno fue terrateniente de la hacienda San Luis. Entonces, no es desacertado opinar que la diferenciación social de la división de clases marcó la vida y algunos textos de la autora, como el citado, con el cual termina de un modo confuso y extraño, su segundo y último libro publicado.

«(ELLA avanza hacia mí / yo avanzo hacia ELLA) / «espléndida señora / ¿puedo besar tu mano? // roto tu altivo porte / en mi encorvado / tomo de erudito / atónito / quieto antepasado y te extiende la

mano / es lo oscuro tan grande.»⁴⁵ Aquí la dinámica es contradictoria, ambigua, pues la autora luego de referir al antepasado imperioso, de estatura quebrada (en la espalda de la protagonista Julia Ferrer), se apiada de aquél, y en el más allá ella (la muerte: ELLA) y él se confunden, ¿para vengarse?, ¿para redimirlo? (¿y expiar así culpas ajenas?) o tal vez para acompañarlo en la gran soledad a la que fue condenado.

Cuarto acercamiento. Conclusiones

Sin negar la influencia de la tradición literaria, se observa que en varios textos aludidos Lola Thorne y Julia Ferrer poetizan su propio yo, el de mujeres en rebeldía. Julia Ferrer da un paso adelante. La postura es más de avanzada, Julia Ferrer sí se desdobra y poetiza acerca del ser, que es el suyo mismo en conflicto. Julia Ferrer se sitúa desde un punto de vista exterior-interior, angustiado y complejizado. Aunque no trata directamente el tema del cuerpo (algunas poetas del «70, y del '80, sí) ni del colectivo, la postura, sí, el punto de vista es diferente al de las anteriores. Incluso diferente al de Lola Thorne.

Julia Ferrer no pontifica mucho, ni anuncia grandes verdades del universo. Es menos omnipotente, se pregunta mucho sin respuestas, sus poemas no ofrecen soluciones. El sujeto femenino se encuentra a la misma altura de las cosas que poetiza. Hallamos elementos, germen de ruptura, que prefigura la poesía que vendrá después. Lola Thorne y Julia Ferrer, sin proponérselo, devienen en una suerte de «diosas-mujeres-terribles» tanto para la sociedad, como para la crítica literaria pacata y machista, pues no renunciaron a su personalidad y ambas tuvieron (y tienen) una historia que contar, a través de la bella fuente inagotable de sus poemas-vidas.

La poesía de Lola Thorne y Julia Ferrer posee elementos (memoria ¿celular? lacerante, dolor transformado en rabia, ironía, ternura velada) que llevan a las autoras a constituirse en escritoras-puente entre la tradición literaria anterior a ellas y una tradición en gestación o nueva, en tanto hallamos rasgos antiautoritarios, antipatriarcales, anticapitalistas románticos que aluden a una ruptura renovadora de la anterior. A veces la rabia resulta una señal positiva de un sentimiento feminista.

En la madurez lírica de la obra de ambas escritoras (vía la temática) hay un proceso en el que se vislumbra la preocupación por la mujer como identidad y género. Las características propias de cada autora nos permiten identificar sus respectivas formas de acercarse o interpretar la realidad, por ejemplo, una ambición por nombrar el mundo es visible en los textos de Lola Thorne, así como en los de Julia Ferrer se percibe a la mujer frente a sí misma (vía la postura), y un uso recurrente de la palabra «gestos» (fina ironía): ambas tendencias se reconocen en la contemporánea obsesión existencial que da luz a las consciencias en formación.

Varias interrogantes no resueltas plantean su adscripción mixta, simultánea, a la rebeldía social y al compromiso estético, que tal vez explique su necesidad de emigrar temporalmente lejos del ambiente provinciano de su entorno social. Quizá por ello, en un poema inédito, Julia Ferrer exclama: «*Y no sé cómo presté mi mano / al fragor de la vida / ¿quién cogerá mi mano? Voy a fabricar mi propio mundo.*»

Tal vez ambas representen el tránsito de un prefeminismo del lamento (por los «eternos sufrimientos femeninos» y las irracionales salidas infantiles, que se percibe en poéticas de autoras anteriores) a un embrión de feminismo (vía la agudización de las contradicciones y la actitud de rebeldía) que se palpa en algunos poemas de Lola Thorne y de Julia Ferrer. Manifestando así una capacidad de resistencia, una búsqueda simbólica alternativa para la construcción de la identidad de la mujer hacia un Perú nuevo y una América Latina solidaria.

Entre el seis y el nueve de junio próximo se efectuará en esta ciudad el "Coloquio sobre la poesía peruana actual", como continuación del Coloquio sobre narrativa contemporánea que se llevó a cabo en el mes de diciembre del año pasado, con bastante éxito.

El certamen lo organiza el Departamento Académico de Lingüística, Literatura y Arte de la UNCP y la revista *Ciudad Letrada*.

Los poetas y críticos invitados son los siguientes: Rosina Valcárcel, Carmen Ollé, Giovanna Pollarolo, Rosella di Paolo, Rocío Silva Santisteban, Doris Moromisato, Diana Miloslavich, Marco Martos, José Watanabe, Tulio Mora, Jorge Pimentel, Julio Nelson, Ricardo González Vigil, Yolanda Westphalen y Sandro Chire, por Lima, Marcial Molina y Baltazar Aspú (Ayacucho), Jorge Luis Torres (Huanta), Gloria Mendoza (Arequipa), Ana Bertha Vizecarra (Cuzco), Samuel Córdich (Huánuco), Dida Aguirre, Luis Pajuelo y Angel Garrido (Cerro de Pasco), Ana Varela (Iquitos), Boris Espezuza (Puno), Alberto Alarcón (Piura) e Isaac Huamán Manrique (Huancavelica). La mayoría de ellos ya confirmó su asistencia. La participación de los poetas de Huancayo, naturalmente está descontada.

El foro será una amical confrontación entre poetas de la capital y de provincia, poetas en lengua española y lengua quechua y poetas hombres y mujeres.

El temario del Coloquio es el siguiente:

- La poesía peruana de los últimos 25 años
- La poesía femenina; temas, corrientes y estilos
- La poesía escrita en provincias
- El centralismo de la crítica literaria

Las sesiones se efectuarán en el Auditorio de la Municipalidad Provincial de Huancayo. Aparte de los debates, que es el objeto principal del Coloquio, habrá recitales, presentaciones de libros y obsequio de ejemplares a quienes responden acertadamente preguntas sobre literatura. Y, además, conversatorios informales de los escritores con los alumnos, como se hizo en el Coloquio anterior.

En la próxima edición de esta misma revista daremos a conocer el cronograma y la relación de las ponencias que serán discutidas.

Se espera que este evento tenga la misma trascendencia que el coloquio sobre narrativa. Para ello será importante la participación activa de los estudiantes de literatura y del público en general.

Dónde están los limeños, no los veo

No sé por qué cada vez que entro a Lima, me acuerdo de la frase de Enrique Congrais: el monstruo de las mil cabezas. No es lo mismo entrar a Lima de día que de noche. De día, me produce la sensación de arribar a un gran arrabal, en medio de callejas y edificios sucios donde se esconde el sufrimiento y el crimen; la veo como a un barrio inmenso, triston, desamparado. De día, Lima me hace pensar siempre en la inminencia de una desgracia por acontecer; parece que sus casas, sus grandes muros, sus altos edificios fríos y grises hubieran esperado ese día para terminar. De noche, siento Lima de otro modo. Esta vez la ciudad me apabulla, me derrota, el titilar de sus millones de focos incandescentes en la vasta oscuridad me hace sentir un microbio en la contemplación de su propio desconcierto. Me derrota y pone a flote mis sentimientos de solidaridad humana: pienso en miles de gentes que se aprestan a dormir sin haber probado un bocado, en los niños que no tendrán en ese momento una frazada raída para cubrirse, en la angustia silenciosa de

los padres, en el suicida que se apresta a morir, en la fiesta secreta de los enamorados y siempre... siempre en seres violentos y siniestros a los que no les importa nada, ni siquiera sus propias vidas. Así veo a Lima cuando recién llego a ella. En los días que vienen es como haberse acostumbrado a la oscuridad de un cuarto cerrado. Empiezo a ver la belleza del mar, a sentir un extraño aire fresco en la barahúnda de los transeúnte, a sentirme bien, en el interior de un universo que yo también construyo con mis pasos, con mi presencia.

Los limeños son, para mí, como personajes de un viejo cuento. Escuché decir alguna vez que eran corteses, que hablaban apresuradamente y que no se bañaban. Supe también que hasta los años sesenta les gustaba jironear muy bien vestidos, algunos fumando pipa y con un perrito de aguas sujeto a una cadena luciente. Nada de esto me consta. Yo he conocido Lima, pero no conozco a los limeños. De tarde en tarde, alguien me presenta un amigo que ha na-

cido en Lima, y entonces lo observo detenidamente para buscar en él la desvaída luz de su cortesía y su hablar apresurado. Pero no. Los limeños de ahora se han camuflado muy bien en la avalancha de provincianos que moran en Lima. Yo los distingo por su aire desenfadado, porque llevan, en el invierno, de la manera más natural guantes de lana o una bufanda que echan de rato en rato hacia atrás.

Los distingo también porque me parecen menos presumidos que los provincianos residentes en Lima por muchos años. Pero, definitivamente, no logro precisarlos, no podría hacer su etopeya, puesto que son inaprensibles, sin líneas definidas, vaporosos. Sé que estoy hablando o escribiendo de "un tipo de limeño", del limeño de clase media. El limeño de los sectores populares es más inubicuo todavía. ¿Existe? No lo sé. ¿Son esos obreros jóvenes, con aire aserranado o cholos que esperan en los paraderos su combi o su bus? ¿Son los pirañitas? ¿Los buhoneros de la Piérola? No lo sé.

La Habana para un churre solitario

Hay soledades que no deben cruzarse, hay sueños que da miedo habitarlos. Viajar a Cuba siempre fue un sueño no sólo personal sino de casi todos los amigos que compartimos inquietudes literarias y de las otras también. O sea políticas. Hace dos años Casa de las Américas me dio la oportunidad de asistir al Encuentro Internacional denominado La Narrativa Latinoamericana en Vísperas de un Nuevo Milenio. Para saldar de una buena vez con este Encuentro diré que nada nuevo se dijo, salvo las simpáticas intervenciones de los mexicanos René Avilés Fabila y Pedro Ángel Palou, lo demás fue un sancochado de palabras en donde todos arribaban a la misma conclusión: "La tendencia actual es no tener tendencias".

Llegar a La Habana de noche puede ser decepcionante, mirando a través de la ventanilla del avión pensé inmediatamente en luciérnagas moribundas. La Habana no es una ciudad luminosa que digamos, sin embargo desde un inicio la calidez y la alegría de su gente hizo que mi entrada al sueño fuera firme y con la frente en alto y con una sonrisa que dispersó a las bloqueadas luciérnagas.

Por la mañana recorro ese malecón inmenso que parece una cuerda bañada por las trasparen-

tes aguas del Atlántico, me siento en los bordes del malecón a observar a las bellas habaneras que montadas en bicicleta o a pie rayan el horizonte; un poco más allá de donde me encuentro varios pequeños se lanzan de las rocas con una gracia que ya quisieran tantos cirqueros de barrio.

Caminar por las calles de La Habana es un placer para solitarios, escuchar en las esquinas discusiones divertidas, inmensas cubanas gritando como si sólo con la voz se pudiera arreglar el mundo.

Llego al Parque Central donde Martí, impertérrito, soporta a los turistas que cámara en mano giran y giran buscando capturar imágenes que los consuelen en su vejez. El Capitolio es inmenso y la verdad que no me interesa averiguar para qué sirve. Me siento junto al paradero de los "camellos", donde enormes filas de habaneros y habaneras esperan la llegada de los trailler con carrocería acondicionada para autobús, porque eso son los "camellos" pequeñas ciudades rodantes como las llama Yolanda. Vaya que es un problema el transporte en esta ciudad, tomar una "guagua" no es tarea fácil, colas inmensas y la "guagua" que no llega y cuando llega llega llena, algo parecido a la felicidad. Olvidaba decir que las "guaguas" son nues-

tros ómnibus antiguos.

Por la noche me reúno con mis amigos escritores: Michel, Alejandro, Raúl y caramba del ron nace la luz convertida en palabras aceleradas que pronto nos trasladan al puerto más oscuro de la embriaguez.

Escucho a Alejandro hablar de el silencio cubierto en la concentración del tacto, qué diablos, estamos en una presentación de jóvenes poetisas de La Habana y la discusión crucial es ¿dónde termina el cuerpo? Basta, salgamos de esa fábula de ángeles y caminemos por La Habana Vieja, más colonial que Lima, casas restauradas, casas viejas, viejisimas. No hay asentamientos humanos en la tierra de Martí.

Redactando estas líneas me doy cuenta que he olvidado mucho de mi viaje a La Habana. No recuerdo los helados en la Copelia, ni los chevrolts antiguos. El palacio presidencial gris como un planchón de acero en un parque verdísimo donde mora "El Fijo". Las madrugadas escuchando rock a bajo volumen y alto ron. Deja pensando el olvido, deja pensando pero sé que he salido del sueño con una moneda con el rostro del "Che" en el bolsillo. Disculpa Cortázar, no hubo flor amarilla a la salida del sueño. Al fondo no hay sitio.

Poemas

Carlos Orihuela

LONG DISTANCE

Desde esta altura
en las cubiertas metálicas del invierno,
la niebla corre los perfiles de Nueva York.
Hacia abajo, en las arterias ateridas,
en los coágulos del laberinto,
los puntos amarillos colean,
sus bocinas entreabren el ventarrón,
disparan el pavor de sus dardos,
desembocan por las entrañas del Manhattan.
La tarde también fuga con el frío,
filtra sus fibras por las bocas del metro.

Tu voz tampoco es clara. Un ronquido me remece,
me apaga los tímpanos,
me afloja el enfoque,
el cristal minucioso del alma.

Reconozco esas palabras, me las repetías.
Las palabras abisman a otras palabras. Prolongan las
imágenes.
las imágenes se multiplican hasta el hartazgo.

Sobre el gris de las torres gemelas,
en la superficie granulada que cuelga
del crepúsculo,
se desliza, perfecto, un plano neutro,
un volumen contrapuesto.
Su muerta textura resume una verdad que
se expende en el cielo,
una armonía de vahos que me satisface.
Un hecho de justicia se configura
en la cámara,
en mi control del disparo,
en el recuadro caprichoso con que fuerza
el instante.

Al otro extremo del hilo,
en el aire tibio que te desdibuja,
se define también otra verdad.
(¿La contemplas?)
La boca distante, opaca, las mareas que se entremezclan
con la noche en el horizonte.
(¿La contemplas?)
Lima, las arenas apelmazadas de Barranquito.
La gaviota detenida
en un garabato de mis ojos.
Nubarrones huidizos, gasas alteradas, cortinajes
de azufre en la línea incierta del mar:
láminas dormidas,
cascabeles de fuego en los ventanales,
en las cabelleras desmadejadas de la niebla.

Tus palabras, el hierro de una vibración urgente,
cierran el circuito:
unidades clausuradas del paisaje,
caja viviente, proteica, de un plano inmanejable:
raso en cuyo lomo sucio
distinguen aún las pisadas de la memoria.
Sus trazos se te enredan en la pupila,
acumulan tintas que desgreñan la montaña de la noche,
las vísceras agitadas de la intemperie.
(En la habitación vecina, cercana al escape,
un diálogo extranjero me reafirma
el invierno, el banquillo glacial).
El retrato de este mundo al que líquido
con sólo mis párpados,
con la persiana fácil de mis fugas,
es el mecanismo eficaz:
la alegoría universal del avestruz,
del pulgar imperial contra el suelo,
contra el tapiz inexpugnable del invierno.
(¿Me oyes?)
Imagina en mis voces los borrones que se debaten

entre la luz y los resquicios apurados
del silencio,
que se engastan en las nervaduras
de esta toma.

Por la noche bajaré a las calles,
descenderé con el arnatoste abotonado
de la lengua.
La Navidad se agita sobre la suciedad
de la nieve.
La noche amenaza, se eleva en palomas de chispas,
traza el agujero que el pecho absorbe en la brisa;
su música es una ilusión costosa,
un trecho del sueño que nos cala la piel.

Cabe en el retrato el espejismo,
el discurso que integra sus extremidades peregrinas.
Su unidad arroja el ancla de la armonía,
la lógica que nos traiciona,
que le impregna la mano de lodo,
la espátula avezada del matiz.
Imagínalo. Calcula sus bordes,
su fragilidad de vaso de hielo,
el vocerío que te alcanza.

Te escucho. Sí. Resuena tu voz:
la idea pendular, la metáfora erizada,
el fuego de entre líneas.

Cambio de ángulos, el pronombre estratégico,
el sujeto inevitable, ubicuo, atrapado.
Un poniente que desanda horas, cancelaciones irrevocables,
falsas blancuras,
pasos confusos.

¿AÍ? ¿AÍ?

MI PADRE

I
Ahora, asido a la mano elevada
de su muerte,
anudado a sus hebras de paz,
a su cuenca inmemorial de lágrimas, de apellidos,
abismado al remolino otoñal de sus
huesos a su nido acelerado de mices,
almanagues tenues, irresueltos,
reajusto mi testamento de azares, mi juego empuñado
de espejos.
Me aproximo a su retrato,
al tallo habiado de
su venia frondosa
a su fragor vegetal de padre primordial.
Apuño urgencias, recelos, instancias heridas,
rostros que se agotan.
Cauteloso no añado a su edad años,
crónicas encallecidas.

Un padre es cuestión de vida:
El mío lo fue en la muerte.
El mío entusiasmó su árbol, endilgó las alas de su aliento,
Encendió a su aire, abrió la rosa fluida de sus dedos
en su agujero.
Enfrentada esta estampa al mural de mis manos,
al jeroglífico precoz de mis restos,
a las desmembradas estatuillas de sal
que la mirada endurece,
mido ahora una distancia fugaz, estrecha,
biografía que se encoge en tocados tribales,
en eslabones que la carne cubre y
la ansiedad diluye.

Ahora que me anima el aire de su gran retrato
-mapa de señales aún tibias-
toco sus huellas
como si palpáramos un corazón bajo la tierra.

II
Escenas de infancia: persevera mi memoria.
Un juego del que no me arrepiento:

Se enciende la luz, gris
casi rocosa.

El taller y dos ventanas enclavadas al cielo.

Sobre la mesa, chisquetes de óleo,
achataados, vivientes, reptan.
Un violín asciende el muro. Su quietud trasuda,
fragua ríos de notas,
ondas presentidas, casi calladas.
El hombre esgrime el carboncillo,
retrocede, desmadeja trazos,
convoca el relato.

Bosquejos de calles. Danzantes de aire,
arcos de la tarde:
su pasaje de penumbras, perfiles
-contrapunto de volúmenes y arias-
urde el escenario.
Sus formas abarcan planos, juntas,
grietas que gimen.
Cubren la escena pátinas de música,
chorros de luz herida
Sobre la platea.

Los colores arden,
graban poses, ademanes de luz,
abrasan telones
-membranas momentáneas,
rosas veloces de espacio-
y se dispersan.

Dos niños, en el foro izquierdo, bajo un rayo
delgado, amarillo,
agitan las alas.

El Telefunken, viejo, imperceptible, paría: fluye un
tiempo real.
Musiquillas, murmullos, días que fueron

Afuera la plaza, la tarde densa en su hervor,
su plato hondo de atrayones,
balcones dormidos,
palmeras exánimes,
la fuente obstinada,
dos torres que fugan en campanadas.

III
Mi padre en la escena
-espejo que se autocontempla-
recorre una muerte sin descanso.

En él, que es en su extensión sus años y los míos,
se alza la palma de la tribu.
En la pira crepitan mi voz y su palabra:
el reloj espantado del pecho,
relato tenaz: cadena que se muere
la cola.

IV
Amo la efigie perdida que me dibuja:
el velado transeunte
en la genealogía.

Amo al padre que me remite al espejo,
a fuego múltiple,
los rayos extenuados,
luz que se reitera en sus cabellos:
hombre que me imparte
el destino, el azar, la drástica señal
de sus muertes,
mi rol casual
en esta historia.

Entrevista a Tulio Mora

Ana Espejo López

Tú conformas el grupo Hora Zero. Y conocemos que has hecho un estudio exhaustivo de la poesía de los setenta y has preparado una antología. ¿Después de Hora Zero, se ha vuelto a producir una revolución literaria similar?

Yo diría que no ha habido. Pese a que hubo condiciones para ello. En literatura, si nos restringimos a la poesía, hay cierta correspondencia con los grandes procesos de redefinición del pensamiento peruano que hubo en el siglo XX. En 1900 hubo un proceso de redefinición después de la guerra con Chile, estuvo representado por Gonzáles Prada, Chocano. En la segunda etapa que se llama la generación del centenario, está todo el proceso de vanguardia: está Vallejo, Oquendo de Amat. Y la tercera que se dio en el '50, donde hay una generación de escritores importantes. Y en el '70, con el velasquismo que corresponde al cuarto proceso de redefinición, en que caen muchos valores tradicionales y se incorporan los valores populares, la propuesta del poema integral; las ciencias sociales hacen una nueva lectura del comportamiento de los peruanos en el escenario histórico: ahí surge Hora Zero.

Es curioso que, por ejemplo, en estos cuatro procesos -dos de ellos que son los más importantes de la vanguardia- el componente provinciano es fuerte, la vanguardia es sobre todo creación de los provincianos, la cobertura que los provincianos logran para exponer sus desacuerdos con el centralismo y hacer propuestas más radicales que a veces los conducen a la política. Fue el caso de Oquendo de Amat y de Vallejo que fueron comunistas. En el '70 pasó lo mismo, la propuesta de Hora Zero es importante porque es la recuperación de este escenario perdido, de la provincia. Los provincianos escriben sobre la Lima que ellos han invadido y no encuentran en Lima el lugar donde teóricamente creían que iban a resolver sus problemas personales; creen que Lima sigue siendo un escenario dudoso, incierto. En consecuencia, es una visión un poco pesimista. Sobre todo por el trato que reciben los provincianos.

Lo importante es que hubo una retroalimentación de esto y eso fue deliberadamente meditado por la gente de Hora Zero y consistía en que los poetas provincianos no solamente escribían para hablar de Lima sino que llevaban este cuestionamiento a su lugar de origen. Entonces aparecen poetas provincianos tocando temas muy similares en cuanto al estilo y al interés de incorporar lo cotidiano a lo poético en su propio sector.

Es importante resaltar, que estos poetas surgen en lugares que no tenían una gran tradición literaria en el Perú, como es el caso de Arequipa, Trujillo, Piura, Puno. Pero en los demás no. En Huancayo, el Dr. Manuel Baquerizo pondera mucho la presencia de los Bolaños, pero ese movimiento vanguardista no tuvo continuidad hasta muchos años después. Hay otros lugares donde ni siquiera había literatura, como Pucallpa, Chimbote, Chiclayo, Rioja, lugares del Alto Huallaga de donde sale José Cerna, por ejemplo, Cerro de Pasco. El Perú despierta con nuevos escenarios poéticos y para mí eso le permite a Hora Zero tener una continuidad vigorosa hasta el momento.

Retomando tu pregunta, ¿sí hay continuidad de Hora Zero? Hay continuidad en el Grupo Cloaca, Neón, en Caterva. Pero ya no hay cambios revolucionarios en poesía. Lo que veo es que los poetas jóvenes se repliegan a los modelos del '50 y '60, cierto es que hacen un discurso nuevo, porque cada uno tiene un discurso personal,

pero ya no rupturista; sino más bien, continuista.

¿Existe entre los integrantes de Hora Zero una relación constante? ¿Siguen juntos, proponen nuevos temas?

Yo diría que como en todo movimiento, la postura contestataria, iconoclasta, activa es parte de la juventud. En la primera etapa es la voz colectiva que impera. En la segunda fase más bien es la interiorización de las propuestas que hace todo movimiento que vale la pena elevar al plano de la obra personal. En consecuencia, es un camino personal que se toma. Como Hora Zero fue tan contestatario ha sido igualmente combatido, hasta ahora hay experiencias muy notorias como la captura de medios y la elitización de la literatura. Por la respuesta tan fuerte que hemos tenido de quienes hemos criticado, nos mantenemos siempre vinculados, comunicándonos, haciendo propuestas, ya muy coyunturales, sí, pero continuamos saliendo. De modo que, aunque nosotros quisiéramos desaparecer, colectivamente por la propia dinámica de las contradicciones que produjimos con relación a la poesía oficial, como nosotros la llamamos, nos sentimos obligados a seguir, más o menos activos. Pero esto no quita que cada uno esté empuñado en su propia creación personal.

Cuáles son para tí los libros de poesía más perdurables en los treinta últimos años?

katatay de Arguedas, yo creo que es uno de los mejores libros de la segunda mitad del siglo. Y de ese libro, el poema "A nuestro padre creador Túpac Amaru", me parece más importante, porque avizoró el problema de la migración, de la reintegración de lo andino a partir de un símbolo, el dios Amaru, un Pachacutec que no era el de la revolución; sino la recuperación de los medios de poder que tenían los wiracochas y en ese pensamiento que él tenía: forjar un nuevo inca, moderno; que contradice la versión de Vargas Llosa que habla de una mentalidad primitiva. En ese poema Arguedas demuestra cabalmente que la cultura andina se está transformando permanentemente, poniendo siempre en cuestión la realidad misma. Por eso creo, que es un poema extraordinario.

En el setenta, hay libros fundamentales como los escritos por Pimentel, Verástegui, Carmen Ollé, Watanabe que es un gran poeta. Además de algunas mujeres.

Tengo predilección por los que cito. Después he visto poetas que me gustan mucho, no sé si con la misma pasión como los primeros, puedo citarte a Jaime Urco con *Poca luz, en el Bar*, es un libro muy bueno. *Valle sagrado* de Odi Gonzales, extraordinario, o *Los dioses* de Omar Aramayo, libro vital que toca el tema de la mitología andina en un verso narrativo muy intenso, muy musical, muy ágil. En los noventa, Roxana Crisólogo me gusta mucho, porque no usa el discurso femenino, el discurso del cuerpo que usaron las poetas del '80 como Patricia Alba, Mariela Dreyfus. Ella proviene de un pueblo joven, de San Juan de Lurigancho, expresa mejor las voces múltiples del sitio donde está. No se sabe quien está hablando si es una mujer o un hombre. (Y esto en un escenario donde el predominio de lo audiovisual es total, hablamos de los años noventa). Trata de la crisis, el desempleo, las múltiples estrategias de sobrevivencia de la gente en los pueblos jóvenes. Es un discurso coherente, recupera para la poesía algo que las mujeres habían estado esquivando. En poesía no hay diferencia de géneros. No es verdad que una mujer ten-

ga una sensibilidad diferente a la del hombre. Gabriela Mistral escribe sobre distintos temas con una extraordinario destreza en el manejo de la palabra que sólo se ve en Juan Ramón Jiménez y después en Octavio Paz. Entonces la poesía sirve para mucho más que para hablar del cuerpo o de las relaciones sexuales. Para mí, Crisólogo, es la mejor poeta de los noventa.

Mitología, fue publicado el año 1978. Este poemario refleja mitos pasados y modernos. Sabemos que ha sido estudiado por la colombiana Consuelo Hernández, docente en la Universidad de Washington. Háblanos sobre este libro y su próxima reedición.

Mitología es una publicación que no pensaba reeditar. Lo voy a hacer porque me llegó una monografía de la docente Consuelo Hernández desde Washington. Como lo había corregido hace años, pensé que era la oportunidad para reeditarlo como una reparación a mi libro, ya que la primera edición fue muy maltratada y encima ni siquiera se conoció bien, porque perdí ejemplares en Buenos Aires.

La idea del libro -no sé si meditado o no, pues todo primer libro es hijo del entusiasmo, sobre todo si uno piensa que está dando aportes en el campo de la innovación, de la experimentación -era un poco la fiebre que teníamos nosotros, allá en los años 70. Mi entusiasmo en ese entonces era ¿cómo funcionarían los mitos en un escenario de urbanización, como era el que estábamos viviendo en ese entonces con el proceso de migración cada vez más intenso a Lima y a las grandes ciudades. En realidad, yo tenía la idea, un poco inocente, de que se podía escribir un libro como el de Ovidio, una especie de metamorfosis con la mitología nuestra. Me encontré con un escenario urbano que chocaba con esta visión mitológica y lo dejé así. De pronto, encontré en esa combinación, esa mezcla de dos mundos muy distintos, de un mundo muy lógico y de un mundo analógico, el equilibrio de una crisis permanente y así lo dejé. Cuando salió el libro no se le entendió muy bien, salvo la crítica entusiasta de Gonzáles Vigil y algún otro. Los demás no lo entendieron. Ahí quedó el libro. Más aún, yo quedé decepcionado porque la edición era muy mala, el papel era de pésima calidad. No obstante, gracias a ese libro obtuve una beca en México, porque el jurado a quien presenté mis trabajos acompañados del libro me dijeron que era por este libro. Me salvó de apuros, pues anecdóticamente yo fui a México y tenía sólo veinte dólares en ese momento y al mes ya ganaba trescientos por la beca. Le debo esa reparación a *Mitología*.

Luego, suscitó el interés de la profesora Hernández que lo encontró fotocopiado en una biblioteca norteamericana y a partir de eso y *Cementerio General*, se comunicó conmigo y me indicó que lo estaba estudiando y que formaba parte de un curso de neo indigenismo. Eso me entusiasmó y lo corregí el año 97. No he tenido oportunidad de publicarlo hasta ahora que me envía sus trabajos.

Esta reedición de Mitología tiene a manera de prólogo la ponencia de Consuelo Hernández. Coméntanos brevemente sobre ello.

Lo que ella propone es que *Mitología* es un libro que muestra esta crisis entre dos mundos que se confrontan y uno de los cuáles tiende a replegarse en su memoria, hablando de la edad de oro. Pero al mismo tiempo, ella dice, que contradice

la prédica de los ideólogos indigenistas en el sentido de que puede haber un retorno a la edad de oro. Lo que ella manifiesta es que voy por el lado contrario, que hablo de una derrota, de un fracaso y que no veo con optimismo la recuperación de esa edad de oro en este escenario urbano. Hace una buena lectura y, como sucede en estos casos, la lectura no necesariamente tiene que ir por la propuesta del escritor, da este alcance. Yo creo que con ese alcance de la confrontación y de la derrota mítica hace un aporte que a mí me ha gustado: es nuevo y creativo.

En el VIII Encuentro de Escritores realizado en esta ciudad el año 1999, comentaste sobre la preparación de una obra poética denominada Valle de fenicios. ¿Ya la tienes culminada? ¿Podrías adelantarnos algo sobre su propuesta, su estilo, su contenido?

En ese Encuentro de Escritores yo ofrecí un adelanto de la obra que vengo preparando, llamada *Valle de fenicios*. En esa oportunidad se distribuyó una plaquette que lo tengo pensado como un libro. No lo he avanzado, en realidad tengo varios proyectos, éste es uno de ellos. Lo postergué un tiempo porque necesitaba mayor información para componer una suerte de visión completa del Valle del Mantaro. No solamente quiero tocar lo mitológico, las cosas que son comunes; sino explorar, por ejemplo, los matices que Arguedas vió acá, hablar sobre los Bolaños en cuanto a poesía, el impacto del ferrocarril, el espíritu comercial que caracteriza al Valle. Quiero revelar una serie de elementos de esa naturaleza.

El estilo del libro es épico, con una carga de ironía que se nota desde el título, del cual se desprende una suerte de desvalor aparente, pues gracias a este espíritu «fenicio» la ciudad es progresista.

Simulación de la máscara también pretende reflejar las costumbres y vicencias del Valle del Mantaro como Valle de fenicios. ¿En qué se diferencian con tu anterior obra?

Van a ser la contraparte de *Cementerio General*, así como en él se recurre al tema de la muerte, en éstos, el tema es la vida y la vida se expresa en el Perú a través de sus fiestas populares donde hay una inmersión de todo lo que haces cotidianamente y prepararse para la fiesta es un ritual. Prepararte para la fiesta significa que tienes que buscar la exacerbación de los sentidos: bailan hasta agotarse, uno se disfraza y ya no es el mismo, a través de ese disfraz, hay relaciones sexuales anónimas, comilonas, borracheras, hay una serie de cosas mágicas como recuperar la vida que vas perdiendo en el año, entonces hay uno o dos días en que vuelves a cargar tus baterías. En fin, todo eso que está presente en estas fiestas, las quiero trasladar a la poesía.

Simulación de la máscara pretende decir que nosotros tenemos, varias identidades. Sufrimos en unas, nos resignamos en otras y tenemos en alguna al diablo, en el sentido andino de la palabra: el pícaro, el vivo, el procaz, el lujurioso, el que se burla del poder. Eso es lo que me interesa para este libro. Es mi discurso a la vida, porque creo que en el Perú, salvo la memoria histórica de la que vivimos todavía, tiene una deficiencia enorme. Si lo comparamos con lo que se hizo en el pasado, con lo que se hace en esta república sui generis, es una porquería, tú sabes muy bien quién nos está ganando la pelea. Ni siquiera tenemos un punto de comparación

ni capacidad con el antiguo Perú. Entonces, ¿dónde está lo importante en el Perú actual? Está en sus fiestas, está en su cultura popular, en la mágica tradición, pero básicamente está en sus fiestas, tú dices este pueblo vive gracias a su tradición; no vive gracias a su clase política que es una basura ya demostrada completamente, estamos hablando de diez años, cuatrocientos años. ¿Qué sostiene este país? Es la cultura popular, que se encuentra en los arenales, que es extraordinariamente moderna, capaz, vigorosa. Entonces, el libro quiere ser eso, un homenaje a la vida de estos peruanos, de nosotros mismos.

El tema de la muerte es recurrente en tu obra, ¿qué representa para tí?

Me han dicho que tengo fijación por ese tema. Me lo dijo una poeta cubana, me lo ha hecho recordar Consuelo Hernández, pues en *Mitología* y en *Cementerio General* es mucho más obvio. Yo imagino que la presencia de la muerte tiene que ver con algunas circunstancias que he pasado en mi vida. Una de ellas es cuando era muy chico y vivía en Huayllay, donde mis padres eran profesores. Me acuerdo que hubo una epidemia de gripe asiática, en un pueblito que apenas tendría dos mil habitantes. Mis compañeros del colegio se fueron al cementerio, así de simple, un día tenías sesenta compañeros en el salón y al día siguiente ya eran cuarenta, luego veinte y diez. No sé por qué a mí no me pasó nada. En fin, yo me di cuenta que ahí había una precariedad fuerte, apenas tenía 7 años y me daba cuenta que la tela entre la vida y la muerte era muy delgada. Pasabas de un lado a otro muy fácilmente.

Luego, cuando tuve una militancia política viví experiencias en las que la muerte era un asunto muy cotidiano. Yo creo que eso me ha marcado mucho, efectivamente. Y cuando llegó la época mas violenta en nuestro país, con ese punto fulminante como fue la masacre en los penales, yo sentí que había la necesidad de escribir un libro que reflexione desde la muerte, sobre el por qué somos así los peruanos. Era un libro que yo lo venía meditando

desde los años 70 y el año 86, ya sabía el tono que iba a tener ese libro, gracias a la lectura de otros libros que me habían orientado por ese lado. Entonces escribo *Cementerio General* que es un discurso a la muerte. Con fuerte aliento fronterizo, me dijo Julio Ortega; subversivo, senderista dijo José Miguel Oviedo, aunque reconocía que el libro tenía muy buena calidad y aportes técnicos.

Pero yo creo que después de esa gran terapia de catarsis que produce con *Cementerio General*, me he dado cuenta que tengo mucho más amor a la vida de lo que pensaba, he aprendido a ser tolerante, auto burlón, me río de mí mismo, me gusta reírme de muchas cosas y en esa perspectiva están pensados estos dos libros, *Valle de fenicios* y *Simulación de las máscaras*.

La visión crítica e irónica que presentas de la historia peruana en Cementerio General, es uno de los aportes más interesantes de la nueva poesía en el país. ¿Este libro tendrá continuidad?

Una de las ventajas de este libro es que es un libro abierto. Por ejemplo, en la segunda edición yo incorporé poemas que eran anteriores a la propuesta inicial, la que comenzaba con la conquista de los españoles al Perú, pero me pareció que era muy poca gloria meter solamente eso y si había que hablar del Perú, había que tocar todo. Por eso retrocedí en el tiempo y en la segunda edición no se ha visto mal esa consecuencia que se ha dado. Muchos por el contrario, dicen que está bien.

Yo tengo poemas que fui escribiendo después de la publicación de la segunda edición, aún no los he corregido, lo pienso hacer y darle un término. Incluso, hay poemas sobre Montesinos que los tenía desde el año 97, porque preveía este escenario que hemos vivido estos últimos meses.

Me da la impresión que tendré que publicarlo próximamente en una tercera edición. Es un libro que tuvo mucha acogida, sobre todo en un público no especializado. Lo leen profesores, alumnos de literatura, de historia, historiadores, etc.

El Crujir de lo eterno Almendra

*Crujir de los sueños
Plegarias suspendidas
Amanece
No sé cómo ni por qué
¿Será que aún
La desesperanza
No llegó al cielo?*

Aterrados en los rincones, los últimos soñadores asisten silenciosos y cabizbajos a la llegada de la desesperanza; se cuele por las rendijas, por los pasillos y lo cubre todo; los aullidos lastimeros de aquel viejo perro retumban en los brazos solitarios de su antiguo dueño, no hay tiempo ni dinero diría y echó a su fiel compañero entre las garras inclementes de las calles miserables de esta podrida ciudad.

La desazón y el dolor amenazan con invadirlo todo, somos los eternos convidados a un banquete de dolor.

Nos ofrecen a mares los dolores y temores de cada alma quimiente, inclemente; la que muerta en vida, nos quiere arrastrar con el torrente de lo olvidado, de lo no vivido; preocupados por la nostalgia de un ayer nunca pasado, de unos recuerdos prestados por los abuelos, por los libros de viejas historias en los que todo era mejor. Somos, los silenciosos viajeros en la eternidad del destierro.

No tenemos más esperanza, si alguna vez la hubo, nadie sabe a dónde se fue; nadie, todo es silencio y cuando nos atrevemos a hablar, solo podemos obtener de ellos, de otros, de nosotros, los lamentos y las maldiciones por un hoy que amenaza con quedarse, por la irrealidad de las historias prometidas y el bienestar anhelado, helado, que se quiebra entre nuestras manos como cristales fracturados.

Desesperanza, marea alta que llega con su olor pútrido y sofocante; se impregna en nuestras almas y no nos deja respirar.

Las utopías quedaron atrás, nos embarcamos en el torrente de lo inmediatamente importante, impostergable, infinitamente necesario y odioso, es lo mismo; no hay tiempo, no hay dinero ni ganas para soñar.

Mientras los niños en las noches siguen esperando eternamente los cuentos, ya no les enseñamos a creer en las viejas hadas, los acunamos con canciones de cuna salidas de noticieros y duermen con la eterna letanía de nuestras quejas y oraciones a medio terminar.

Sin fe, sin ganas de vivir; será que ya estamos muertos en vida y no nos hemos dado cuenta; será que ya dejamos de ser y que marchamos lentamente a la tumba en la que algunos rezarán sin saber ha-

cerlo y las flores se marchitarán sin sentido, como nuestros días y como los minutos que dejan de ser.

Todos, (casi todos) estamos en la marcha, uno tras otro, caminando como sonámbulos por un mundo de sombras en el que apenas si distinguimos la diferencia entre el ser y el estar, entre el vivir para ser y el ser porque vivimos y no hay marcha atrás, porque la cobardía no nos deja ver más allá.

Entre escombros y sombras de unos sueños heredados, la locura de los días y las mañanas que confiamos vendrán; soñamos con el mañana, pero dejamos el mañana de ayer en el olvido y no nos detenemos a pensar. Ya dejamos de ser; simplemente, estamos en la cola finita de los que esperan silenciosos por lo que vendrá.

Las plegarias suspendidas en la eternidad de lo inconcluso son parte de la farsa que nos empeñamos en vivir, sin dejar de pensar que la vida nos debe todo porque nacimos en el país equivocado, porque debemos ser los que recibamos las limosnas de los que están mejor, simplemente, porque tenemos miedo de vivir y si lo intentamos nos preocupamos de todo, de nada, de preocuparnos demasiado; hasta dejar de ver.

¿Será acaso que no somos más que el sueño (o pesadilla) de alguien que si es capaz de ver? ¿será que soñamos con esta realidad esperando algún día poder despertar en otro espacio, en otro lugar?

Y el cielo cada noche, se despedaza en miles de gotas amargas que empapan nuestras mentes y nuestros corazones.

Los soñadores asisten aterrados a la caída de los dioses y se unen para construir nuevas historias en las que pueda creer la humanidad; los soñadores ven con más claridad sobre los hombros y sobre la neblina agobiante de la desazón.

El mundo es de los que sueñan, el mundo es de los que viven; los demás son presa fácil de la desesperanza, los ojos hundidos en los rostros anónimos y la sonrisa desdentada de aquel hombre - sombra, que te convida un vaso de dolor a cada instante; una lágrima, una herida, un rencor.

El mundo puede ser del que sueña, del que cree, del que apuesta por un mañana mejor. El mundo es de los que se atreven a soñar y a luchar por sus sueños, sin convidar desesperanza a los que están a su alrededor.

*Entre escombros y sombras va,
aquel soñador.
Entre escombros y sombras
yo.*

(Viene de la Pág. 3)

NOTAS

¹La parodia del título *Canto general* muestra la intención de refractar a Neruda, introduciendo otras intenciones a través de la palabra *Cementerio*, pero manteniendo el mismo referente.

²Véase al respecto *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Además, sobre estas definiciones hay una abundante literatura de Antonio Cornelio Polar, Eugenio Chang Rodríguez, Julio Rodríguez-Luis.

³Ferrari considera que la representación del indio en Mariátegui oscila entre tres puntos de vista: socioeconómico, regional-cultural y racial. Este último considera al indio biológicamente indestructible que conserva y transmite por herencia sus características espirituales y su apego a la tierra a través de los siglos. (407)

⁴Hay que recordar que Mariátegui era indigenista, pero también sentía antipatía por los africanos y por los coolies chinos: "El chino parece haber inoculado el fatalismo, la apatía; las taras del oriente decrepito (341)... el negro (...) cuando se ha mezclado al indio ha sido para borrarle comunicándole su domesticidad zalamera y su psicología exteriorizante y mórbida" (334).

⁵Traducción de Spivak: "But one must nevertheless insist that the colonized subaltern subject is irretrievably heterogeneous." (26)

⁶Según las investigaciones que ha hecho Mora para realizar este poemario, la obra de Guamán Poma suma 1.189 fojas y 398 dibujos que el cronista quiso enviar al rey Felipe III para modificar la situación del indígena en el Perú; pero el libro se perdió y no fue hallado hasta 1908 en la biblioteca de Copenhague.

⁷Pourier, el fundador del Socialismo utópico, adelantándose a nuestros tiempos, pensaba que para que el mundo sea libre las mujeres tienen que ser libres.

⁸Fernando Pessoa es uno de los poetas más conocidos por usar la heteronimia, pero aquí no se trata de heteronimias, ni de la invención de una voz poética o un alter ego, como lo hacen Alvaro Mutis o Joseph Conrad, para dar más credibilidad al discurso. Tampoco se trata de la creación de poetas apócrifos. Mora está más cerca de Neruda: Las voces poéticas corresponden a personas históricas que realmente existieron o existen. Como dice Santí, refiriéndose a "La tierra se llama Juan" de Neruda: el uso de estas voces guarda relación con los conceptos de "poeta cíclico" de Vico y el de autor plural de Belli... (74)

⁹Léanse, por ejemplo "Al pie del acantilado" o "Los gallinazos sin plumas".

¹⁰Respetamos la ortografía del texto de Mora.
¹¹Para escribir *Mitología* Mora estuvo haciendo investigaciones antropológicas e históricas durante 5 años. En cuanto a *Cementerio* me escribe el propio Tullio Mora en carta fechada en Lima el 5 de marzo de 1996, lo siguiente: "Lo planeé desde los años 70, pero no lo abordé, porque no hallaba una forma satisfactoria. Sólo cuando hubo aquí una masacre (el año 86 asesinaron a 300 pre-

jos en tres penales limeños) en el contexto de la guerra interna, es que me di cuenta que debía hacer una suerte de reflexión poética de la historia de mi país para explicar esa y otras tragedias. El libro hace evidente todo el trabajo de investigación histórica que se requirió para cada poema"

¹²Véase *Mitología* que ilustra este aspecto mucho mejor que *Cementerio*.

¹³Me refiero a la novela *Lope de Aguirre*, príncipe de la libertad de Miguel Otero Silva I, II.

¹⁴Traducción de Hellen Tiffin. "Such precolonial cultural purity can never be fully recovered" contenido en el ensayo: "Post-Colonial literatures and Counter-discourse" (95)

Obras citadas

Obras poéticas
ARGUEDAS, José María.
1984 *Katataj* Lima: Editorial Horizonte.
1989 *Canto Kechwa*. Lima: Editorial Horizonte.
1958 *Ríos profundos*. Buenos Aires: Losada.
1971 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada.
CANDRE-KINERAI, Hipólito.
1993 *Tabaco frío, coca dulce*. compilado, traducido y comentado por Juan Alvaro Echeverri. Santa Fe de Bogotá: Colcultura.
CARDENAL, Ernesto.
1992 *Los Ovnis de oro. Poemas indios*. Madrid: Visor Libros.
CISN EROS, Antonio.
1989 *Comentarios reales. Poesía, una historia para locos* (1962-1986). Madrid: Hiperton.
FIORIAN, Mario.
1979 *Poemas*. La Habana: Casa de las Américas.
GÓMEZ CUARTAS, Carlos.
1992 *Portada dorada de América india o el ocaso de Imagua*. Santa Fe de Bogotá: Enfasar.
MISTRAL, Gabriela.
1977 *Poema de Chile*. Barcelona: Pomaire.
MORA, Tullio.
1989 *Cementerio general*. Lima: Lluvia editores.

Mitología. Lima: Ediciones Arte/Reda, 1977.

NERUDA, Pablo.

1992 *Canto general*. Introducción y edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra.

NÚÑEZ CARVALLO, Hernando.
El sello de la luna. Poemas escogidos. Lima: Ediciones Verso Libre

NINAMANGO, Eduardo.
1976 *Pukutay* Lima: Tarca, Centro de Publicaciones Educativas.

PEREZ, Hildebrando.

1978 *Aguardiente y otros cantares*. La Habana: Casa de las Américas.

VALLEJO, César.

1978 *Los heraldos negros. Poesía completa*. México: Premia.

WALLPARRIMACHI MAYTA, Juan.
1994 "Poemas." En: Silvia Nagy: "Juan Wallparrimachi, el poeta de la ausencia" Signo. *Cuadernos Bolivianos de Cultura*. 41 Enero Abril, 7-33

Fuentes secundarias:

BAJTIN, Mijail.
1979 *Estétique de la creation verbale*. París: Callimard.
1986 *Problemas de la poetica de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. Colección Breviarios. México: FCE.
CANDIDO, Antonio.
1976 *Literatura y sociedad*. São Paulo: Nacional.
CORNEJO POLAR.
1995 "Condición migrante e intertextualidad multicultural." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. (Lima) XXI, 42: 101 - 109.
DELEUZE, Gilles, Félix Guattari.
1983 *On the line*. Trad. John Johnston, New York: Semiotext(e).
ELIOT, T.S.
1959 Las tres voces de la poesía." *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires: Sur, 89-103

FERRARI, Américo.

1984 "El concepto de indio y la cuestión racial en el Perú en los *Siete ensayos* de José Carlos Mariátegui." «Revista iberoamericana». Número especial dedicado a la Proyección Social de lo Indígena en las Literaturas de la América Hispánica. 27, Abril-Junio, 407

GONZALEZ PRADA, Manuel.
1976 "Horas de lucha." *Páginas libres*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

HERNANDEZ, Consuelo.

1995 "Crónica, historiografía e imaginación en las novelas neoindigenistas de Manuel Scorza." *Beyond Indigenous Voices*. Lid. Mary Preuss. Lancaster, CA: Laberynthos, 1430-150.

MARIATEGUI, J.C.

1985 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. [1928] Lima: Amauta.

OTERO SILVA, Miguel.

s/f Lope de Aguirre, príncipe de la libertad. I-II. Colección libros. Revista Bohemia. Caracas: Bloque de Armas.

RIBEYRO, Julio Ramón.

1989 *Silvio en el rosal*. Barcelona: Tusquets.

SANTÍ, Enrico Mario.

1992 "Prólogo." *Canto general*. Madrid: Cátedra, 7-99.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty.
1995 "Can the Subaltern Speak" *The Post-Colonial Studies Reader*.

Edited by Aschroft et al. Londres: Routledge, 24-29.

TIFFIN, Helen.

1995 "Post-Colonial Literatures and Counter-discourse" *The Post-Colonial Studies Reader*.

Edited by Aschroft et al. Londres: Routledge, 95-99.

VATTIMO, Gianni.

1986 "La voluntad de poder como arte" *Las aventuras de la diferencia*.

Barcelona: Ediciones Península, 85- 108

La poesía del migrante

Carlos L. Orihuela (Tarma, 1948) es un poeta de la sierra central muy poco difundido en nuestro medio. El radica desde hace algunos años en EE.UU., donde ejerce la docencia en la Universidad de Alabama (Birmingham). Antes de irse al extranjero, había estudiado literatura en la Universidad de San Marcos, enseñado en un colegio de su provincia y publicado dos libros de poesía: *Dimensión de la palabra* (1974) y *Abordar la bestia* (1986). Ahora, nos entrega su tercer libro *Nube gris*, (2001), que acaba de lanzar Lluvia editores.

Orihuela reúne en este libro -compuesto de tres partes: Exilios, Signos y Nube gris- los textos que escribió en el país del norte. En conjunto, es un poemario que tiene que ver con la condición del migrante y sus reminiscencias y reflexiones sobre el país de origen, como lo delata desde el mismo título, tomado de un vals. Es un poemario que revela el conflicto que padece el peruano frente a la necesidad de (re) construir su ser y su identidad en relación con el mundo -ajeno y extraño- donde habita y el llamado interior de la patria que dejó. En otras palabras, es el testimonio de su lucha entre el pasado y el presente. "La poesía -dice el propio Orihuela- es un territorio intelectual en donde debo manifestar mi agonía en términos de lucha y no de derrota" (*La República*, 26 de marzo de 2001). Pedro Escribano comenta con acierto: "Si bien el verso de Carlos L. Orihuela expresa nostalgia, lealtad a los caminos rurales andinos, a los recuerdos del hogar, a la imagen paterna, no se desliza por cauces melodramáticos tan frecuentes en los desarraigados. El poeta tensa sus palabras como quien tensa la cuerda del arco. Así, con tono sensato, con verso breve, diríamos espartano, inicia el religioso retorno a sus orígenes". (Ibid.).

El poema más ilustrativo de este desarraigo

espiritual viene a ser "Long distance" que reproducimos en otro lugar. En una noche de Navidad el "yo" poético habla con otra persona que puede ser un pariente o un amigo que se supone está en Lima ("Imagina en mis voces los horrores que se debaten/ entre la luz y los resquicios apurados/ del silencio/ que se engastan en las nervaduras/ de esta toma"). Es un personaje que está encerrado en su casa, porque el invierno es duro e inhóspito:

Desde esta altura,
en las cubiertas metálicas del invierno,
la niebla corroe los perfiles de Nueva York (13)

El poema nos ofrece una visión sombría de Nueva York. Sentimos el espectro de una ciudad metropolitana, en una noche de invierno, glacial e indiferente. Mediante una acumulación de imágenes, impresiones y sensaciones, sin orden ni concierto, el poeta va trazando el perfil sobrecogedor de la urbe. En esto que podría asociarse con la pintura, sin rostro, sin identidad y sin historia, de Carlos Pomalaza (también residente en Nueva York), tal como se puede comprobar en sus *collages*. Ambos reflejan la vida solitaria, anónima e incierta del migrante perdido en la megalópolis cosmopolita.

"Noticias del Perú" es, a su vez, una evocación nostálgica que discurre entre impresiones y sentimientos encontrados:

los bosques de Alabama
las sombras engañosas
de la lluvia.
los perfiles húmedo del Perú. (20)

En "Mi padre" y "El valle de Tarma" asoman recuerdos del hogar y la provincia. El primero recupera la figura paterna:

La figura de Pedro Monge

Pedro Monge (Jauja, 1906-1977) fue un distinguido intelectual de la región que, a su muerte, dejó dos valiosos libros (*Estampas de Jauja*, 1980; y *Cuentos populares de Jauja*, 1986; sed. ed., 1993), editados póstumamente. Edgardo Rivera Martínez y Heraclio Bonilla reconocen en él virtudes de excelente maestro, de hombre con gran sensibilidad social (profesaba el marxismo) y de investigador y recopilador de la literatura oral. Hay que agregar su calidad de escritor, a la luz de sus *Estampas*, donde describe con prosa sencilla, pero cálida y emotiva, el paisaje, las tradiciones, las danzas, las fiestas y costumbres del pueblo, señalando el contenido social de las mismas. Monge fue también el animador de la revista *Xauxa*. Desgraciadamente, sus escritos son poco difundidos y el propio autor es casi desconocido. Pocos saben que Pedro Monge existió y si lo saben no han leído sus libros.

El teatro del interior

Tenemos en las manos un libro sobre la dramaturgia escrita en provincias, editado por el Instituto Nacional de Cultura de Lima y la Universidad de Minnesota (EE.UU.). La edición estuvo a cargo de Luis A. Ramos-García, profesor de la mencionada Universidad.

El volumen reúne obras de autores en su mayoría poco conocidos y libretos y guiones de grupos de teatro colectivo. El criterio de selección ha sido, al parecer, el de enfatizar en el tema andino, aparte del origen geográfico, pues también se incluye un texto de Yuyachkani, elenco formado en Lima.

En un largo y minucioso estudio que precede a la antología, Luis A. Ramos-García hace un interesante recuento del teatro en conjunto, desde el teatro campesino (1970-1976) de Víctor Zavala Cataño hasta los Encuentros de Teatro Nacional (1995-2000), pasando naturalmente por la experiencia del Teatro Nacional Popular (1971-1979), las muestras del Teatro Peruano

(1974-1999), el Movimiento de Teatro Independiente (1985-2001) y los Encuentros de Teatro Nacional (1995-2000), organizados por Ruth Escudero.

Los textos y guiones seleccionados son "Karadochu" de Aureo Sotelo, "Hatún Yachaywasi" de G. Juan Vilca, "Los músicos ambulantes" de Yuyachkani, "Con nervios de toro" de Javier Maraví Aranda, "Voz de tierra que llama" de Eduardo Valentín, "Tierra marcada" de Audaces Teatro, "Al diablo con los cambios" de César Vega Herrera, "Sólo dime la verdad" de Daniel Dillon, "Mades-Medus" de María Teresa Zúñiga y "Autorretrato" de Edgar Pérez Bocángel.

La idea de editar a los dramaturgos de provincias no puede haber sido más feliz. Esta es la primera vez que se ofrece un repertorio de tal naturaleza. Ahora, podemos conocer cuál es la otra cara de la medalla, la parte invisible de la cultura nacional. Los mismos editores ya anuncian la publicación de un volumen con todas las

Me aproximo a su retrato,
al tallo hablado de
su venia frondosa,
a su fragor vegetal de padre primordial. (25)

Y al espacio familiar:

Afuera la plaza, la tarde densa en su hervor,
su plato hondo de arrayanes,
balcones dormidos,
la fuente obstinada,
dos torres que fugan en campanadas. (28)

"El Valle de Tarma" reconstruye la estampa de la ciudad, con un afán descriptivo que recuerda *La aldea* de José Gálvez: "Directo, manso/ descendiendo a su suerte/ valle, brisas/ dejos de cenizos".

La última parte del poemario, que da título al libro, contiene un conjunto de prosas poéticas de carácter experimental. Es una marea incontrolable de imágenes y sensaciones. La poesía de Orihuela se caracterizó siempre por esta profusión imaginística, donde los versos se superponen y se entrecruzan en forma tumultuosa y caótica. Lo dice el mismo autor, en unos versos: "las imágenes se multiplican hasta el hartazgo". Es el mismo estilo que aparece en este libro.

Si en *Dimensión de la palabra* Orihuela había alternado los versos cortos y largos para poezificar el amor y el mundo familiar, y en *Abordar la bestia* había hecho el inventario de los tiempos de espanto, con un lenguaje conversacional y exteriorista, en *Nube gris* comienza a transitar por otros territorios, experimentando con el lenguaje poético, pero sin alterar mayormente su estilo ya conocido (Manuel J. Baquerizo)

Carlos L. Orihuela, *Nube gris*, Lluvia editores, Lima, 2001, 90 pp.

publicó en revistas y periódicos de Jauja o su texto inédito "Jauja a través del lenguaje de sus escritores". No es aceptable excusa decir que falta información, porque toda ésta se encuentra en el mismo lugar. La indicación de las fuentes es cosa de rigor. Así podríamos saber, por ejemplo, por qué el texto de Heraclio Bonilla aparece mutilado.

Al margen de estas deficiencias subsanables, creemos que el librito es una valiosa contribución al conocimiento de Pedro Monge. Conviene sí difundirlo en los colegios, universidades e institutos pedagógicos.

Henocho Loayza Espejo y Jaime A. Kato Casimiro, *Semblanza de Pedro el del Quijote*, Haliokan editores, Jauja, 2001, 124 pp.

Manuel J. Baquerizo, *La conciencia de la identidad en la literatura de costumbres de la sierra central*, Centro Cultural José María Arguedas, Huancayo, 1998

obras dramáticas de María Teresa Zúñiga, para fines del año, lo cual significa no sólo el reconocimiento de la valiosa creación de nuestra autora más allá de las fronteras nacionales, sino también la admisión de la importancia intelectual de quienes trabajan fuera de la Capital.

En una breve reseña como ésta -destinada solamente a dar noticia de la aparición del novedoso libro- sería imposible ofrecer una visión del teatro del interior, a la luz de estas piezas, por lo que dejamos esta tarea para el momento oportuno. Entre tanto, celebremos el magnífico esfuerzo de los editores para dar a conocer la inédita producción teatral del interior del país. Y felicitemos, en particular a Ruth Escudero, infatigable promotora del teatro verdaderamente nacional a quien se debe la iniciativa.

Voces del interior. Nueva dramaturgia peruana, Edic. crítica y anotada de Luis A. Ramos-García, en colaboración con Ruth Escudero, Instituto Nacional de Cultura, Lima-Minnesota, 2001, 274 pp.

NOTAS CULTURALES

María Teresa Zúñiga en EE.UU.

Invitada por la Universidad de Minnesota, María Teresa Zúñiga viajó a EE.UU. el día 17 de abril, para dictar conferencias sobre teatro peruano, hablar sobre su propia obra dramática y hacer una representación individual de su trabajo. "Nuestra organización -dice Luis Ramos-García- tiene una lista de 25,000 direcciones electrónicas de suscriptores en EE.UU. y en el extranjero a quienes se enviará información sobre este simposio" Y, luego agrega "Me alegro muchísimo que usted venga y como siempre le ex-

preso mi profunda admiración por el valioso trabajo que está haciendo"

La misma Universidad publicará a fines de este año un libro que reunirá toda la obra dramática de nuestra autora.

Es un orgullo para nuestra revista, y lo debe ser para todos los escritores y artistas, pues se trata de un reconocimiento internacional. Sobre todo, por venir de una Universidad que se dedica al estudio sistemático del teatro en Latinoamérica.

Sandro Bossio Suárez y el premio COPE

También nuestro colaborador Sandro

Bossio acaba de obtener una Mención Honrosa en la XI Bial del Cuento COPE por su texto "Kasandra". Ocupar uno de los primeros seis lugares, entre 1462 concursantes es realmente un hecho apreciable. El autor ha sido felicitado por su participación por la Gerencia de Relaciones Públicas de PETROPERU.

Hace un año también fue considerado como finalista, entre más de mil participantes en el concurso de cuento "Juan Rulfo" que tiene su sede en Francia. Sandro Bossio es pues un narrador que viene ganando cada vez el reconocimiento de los críticos y lectores más exigentes.

DIRECTOR

Manuel J. Baquerizo

EDITOR

Abel A. Montes de Oca P.

ARTE Y DISEÑO

Carlos Ortiz Gaspar

COLABORADORES

Flor de María Ayala

Sandro Bossio

Ana Espejo

Nicolás Matayoshi

Carolina Ocampo

Ricardo Soto

Zein Zorrilla

María Teresa Zúñiga

AUSPICIA

Centro de Capacitación

«J.M. Arguedanos»

CORRESPONDENCIA

ccjmahyo@qnet.com.pe

IMPRESIÓN

Editorial EDIMUL S.A.

Jr. Moquegua, N° 286, Tel. 211299

Huancayo - Perú

De los autores

CONSUELO HERNÁNDEZ J. (Colombia). Ejerce la docencia en la American University. Hace investigaciones sobre literatura hispanoamericana y, especialmente, peruana. El artículo sobre Tulio Mora forma parte de un trabajo mayor sobre la poesía andina en el Perú, Ecuador y Bolivia.

ROSINA VALCARCEL. Ver números anteriores.

TULIO MORA (Huancayo, 1948). Publicó *Mitología* (1977), *Oración frente a un plato de col* (1985), *Zoología prestada* (1987), *Cementerio General* (1989; seg. ed., 1994) y *País interior* (1994). Está por editar una antología sobre *Hora Zero* y dos libros de poesía: *El valle de los fenicios* y *Simulación de la máscara*. Aquí damos un adelanto de este último libro.

HOUDINE GUERRERO (Talara, 1965). Ha publicado el libro de poemas *Para cerrar los ojos de Dios* (1984) y los libros de cuentos: *Mec Non* (1987; seg. ed., 1990) y *Treinta treinta* (1996). Dirige la revista *Siete vientos*. Próximamente, daremos a conocer capítulos de su primera novela.

CARLOS ORIHUELA (Tarma, 1948). Publicó los poemarios *Dimensión de la palabra* (1974) y *Abordar la bestia* (1986). Acaba de editar *Nube gris*, (2001). Reside en EE.UU., donde ejerce la docencia.

ANA ESPEJO. Ver números anteriores. ALMENDRA MATAYOSHI OCAMPO, (Huancayo, 1976). Hizo estudios de Ciencias de la Comunicación. Es la primera vez que publica.



«Vamos mamá», madera tallada (0,60 x 1,20 x 0,70 ms.)

Presencia de Soledad Sánchez

Manuel J. Baquerizo

Soledad Sánchez (Lima, 1968) es una artista que se formó en la Facultad de Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde estudió escultura con Anna Macagno y cerámica con Charo Casaverde. Ha intervenido en varias exposiciones colectivas: en la misma Facultad (1986-1992), en el Salón de Grabados del ICPNA (1990), en la UNIFE (1996), en la Casa de la Cultura de la Municipalidad de El Tambo (1996) y en la Bienal de Arte de los Noventa, en la Biblioteca Nacional (1998). Su primera muestra individual se realizó en el Centro Cultural Ricardo Palma de la Municipalidad de Miraflores (1998). En julio de ese mismo año logró obtener el Primer Premio en el Salón Regional de Ayacucho, fase previa a la Primera Bienal Nacional de Arte, que se efectuó poco después. El premio le dio a Soledad Sánchez el derecho a participar en la muestra (ahora, muy bien documentada en un grueso volumen)¹ y a una exposición individual en la Galería Pancho Fierro de la Municipalidad Metropolitana de Lima, la que tuvo lugar en setiembre de 1999.

En los últimos veinte años el arte de la escultura lo cultivan sobre todo mujeres. Podría hasta pensarse con Sonia Prager en la existencia de un matriarcado en la escultura, aunque el término le disguste a Benito Rosas. Esto

puede deberse a muchas razones: a la presencia relevante en Lima, por los años del cincuenta al setenta, de dos notables escultoras, como Cristina Gálvez y Marina Núñez del Prado; al edificante y proverbial magisterio de Anna Macagno en la Facultad de Arte; o, sencillamente, a la creciente irrupción de la mujer en todos los campos del arte y de la literatura. lo cierto es que ahora la gran mayoría de escultores en el Perú son mujeres, como Amelia Weiss, Lika Mutal, Teresa Carvallo, Sonia Prager, Ana María de las Fuentes, Margarita Checa, Johana Hamman, Ana Orejuela, Silvia Westphalen, Débora Trahtemberg, Margarita Gracia de Losada, Margarita Caballero y otras más. Esta última es de Huancayo. Soledad Sánchez no sería pues sino la continuadora de esta larga y numerosa constelación de escultoras nacionales.

Nuestra artista está casada con Aldo Bonilla, también escultor, con quien estudió en la misma Facultad de Arte de la Católica. Desde 1996 reside en esta ciudad. Durante ese tiempo se ha comprometido plenamente con el paisaje y el mundo cultural del valle del Mantaro. Su pintura y su escultura se nutren de los matices y tonalidades naturales de la multicolor geografía y de la rica expresión artesanal². De la naturaleza copia los colores fuertes: el verde de las hojas y el rojo de las flores.

Artista polifacética, ella practica al mismo tiempo la pintura, la cerámica y

la escultura. En la muestra que ofreciera en la Casa de la Cultura de el Tambo ya se podía apreciar su notable destreza para el dibujo, su versatilidad plástica y su fuerte imaginario, plasmados en un conjunto de lienzos, máscaras y tallas.

En escultura, Soledad Sánchez tiende a trasponer y a parodiar la realidad. Habiendo estudiado en un medio donde gozaba de más aceptación el arte abstracto, ella optó decididamente por la figuración. Sus obras se inspiran generalmente en la figura humana y están sujetas al devenir del tiempo e inmersas en la historia. Puede trabajar con distintos materiales (madera, metal, arcilla o cera de abeja), pero siempre trata de expresar vivencias y sentimientos, en relación con un contexto social o familiar. Cada obra suya simboliza o representa un concepto o una manera personal de ver y juzgar las cosas: la relación de la madre y el hijo, por ejemplo, no como una relación de dependencia sino como un signo de libertad ("Vamos mamá") o la diversidad de conductas que los hombres adoptan en la vida cotidiana: el ser retraído y melancólico, la mujer que se esmera en lucir sus encantos efímeros, el hipócrita y otros especímenes. Pero, siempre lo hará con una mirada amable, sana e inofensiva, si bien ligeramente irónica. En "La palabra" podemos ver a un conjunto de mujeres sentadas que parece una versión local de los bibelots y que recuerdan, en cierto modo, a algunas figuras

de Teresa Carvallo. Probablemente, sus mejores trabajos son los tallados en madera y en formato grande, elaborados sin boceto alguno, alejados de toda estilización y más cerca del naturalismo.

En sus dibujos, hechos a lápiz, grafito y carboncillo, y en sus pinturas, expresa una gran diversidad de motivos, tanto a color como en blanco y negro. Cuando pinta la figura de la mujer, ésta está rodeada de un halo de ensueño y fantasía ("Mujer") o de un aire sagrado y primitivo ("La Virgen de la tierra"). En todos los casos es de admirar la finura de sus líneas, los trazos suaves y los colores difuminados. Es un discurso plástico y poético que enlaza la visión moderna con el color local.

Soledad Sánchez es una artista inquieta que siempre está buscando nuevas formas de creación. Así lo revelan sus últimos trabajos que incursionan en la instalación y en las técnicas mixtas. La presencia de esta artista en el valle del Mantaro constituye pues un valioso estímulo, a la vez que desafío, para los escultores y pintores de la región.

¹ Cf. M. J. Baquerizo, "Soledad Sánchez", *Primera Bienal Nacional*, Municipalidad Metropolitana de Lima-TELE 2000 Bell South, Lima, 1998, pp. 194-195.

² Manuel J. Baquerizo, "Soledad Sánchez y Aldo Bonilla, nuevos creadores plásticos", *Suceso de Huancayo*, Huancayo, 26 de julio de 1998.