

Alberto Escobar

EL IMAGINARIO NACIONAL

Moro - Westphalen - Arguedas

Una formación literaria



25
AÑOS

IEP Instituto de Estudios Peruanos

Alberto Escobar, fundador del IEP, Profesor Emérito de la Universidad de San Marcos y Doctor Honoris Causa de la Université des Langues y Lettres de Grenoble. Escobar inició sus estudios en la Universidad de San Marcos y los prosiguió en las Universidades de Florencia, Madrid y Munich, habiéndose doctorado en esta última en 1960.

Entre sus libros referidos a la relación entre lengua e historia social, figuran: *La narración en el Perú* (2da. ed., 1960); *Patio de Letras* (2da. ed., 1972); *Lenguaje y discriminación social en América Latina* (1972); *Cómo leer a Vallejo* (1973); *Perú ¿país bilingüe?* (1975); *Variaciones socio-lingüísticas del castellano en el Perú* (1978); *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984); edición *¿He vivido en vano?* Mesa redonda sobre *Todas las sangres* 23 de junio de 1965 (1985); *Antología General de la prosa en el Perú* (3 tomos), dirección general de la antología y prólogo, selección y notas del II tomo (1986).

Este libro es el primero de una investigación realizada sobre "El imaginario nacional" en la literatura peruana en los siglos XIX y XX, con el auspicio del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología CONCYTEC.

EL IMAGINARIO NACIONAL

Moro – Westphalen – Arguedas

Una formación literaria

© IEP ediciones

Horado Urteaga 694, Lima 11

Telfs. 32-3070 24-4856

Luis Valera/Editor

Primera edición, 1989

Impreso en el Perú

2,000 ejemplares

INDICE

Dedicatoria	9
Epígrafe	10
Introducción	11
Fundamentación e hipótesis	17
De temas y proposiciones	21
La escritura de Moro	26
César Moro, el pintor	35
Un testimonio interesante	37
Las lenguas y los poemas	49
Pintura y poesía	53
El 'retorno' de Westphalen	60
Poemas encontrados	69
Una lectura de <i>Libre</i>	77
Poética e ideología de unos poemas de E. A. W.	84
Arguedas, el poeta, y su flecha en la palabra	94
A modo de conclusión	118
Referencias bibliográficas	123

Dedico a mis nietos Antony, Nathaniel, Natalia, Adriana, Patrick y Chiara, este libro en la esperanza de que conozcan alguna vez esta costa y sus misterios.

Dedico también este estudio a Enrique Bailón Aguirre que me ha brindado su amistad y me ha mostrado los caminos de la semiótica.

Alberto ESCOBAR

"No en vano he nacido, cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al Sol y tan cerca del valle de Pachacámac, en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar".

César MORO

"En ninguna parte escribir equivale a levantar un espejo delante de las cosas o reflejarlas pasivamente. Pintar es siempre un acontecimiento. "¿Qué pasa ahí? tela, papel o muro, se trata de una escena donde sucede algo" —y este algo es precisamente la escritura en acto. El pintor deja ver el lápiz, el color y el grano del papel en el que se deslizan. Un rasgo ha sido trazado, puesto o arrojado, en la tela; e incluso si le precedió un proyecto, esa eclosión se produce al encuentro del azar: el signo ha llegado"

"...El mundo no deja jamás de escribirse. De tal suerte que cualquiera sea la escritura que adoptemos, sólo transcribiremos aquello que, en otra escritura, ya se halla inscrito. El pintor recita palabras, el escritor recita la pintura. Es en el interior de ese juego de intercambios —de ese "inter-texto"— que RB ha leído —se comprende ahora porque con una mirada a la vez nueva y armada— la pintura. Si sólo hay escrituras, nos movemos entre todas ellas en una resonante cá-mara de ecos".

François WAHL

Roland BARTHES. Le texte et l'image. Pavillon des Arts. 7 Mai-3 Aout 1986. D'un écriture, l'outré, pp. 10-18.

INTRODUCCION

LA RAZÓN que ha inspirado el área y el objetivo de este estudio nos remite a algunas experiencias de años atrás. Desde entonces (1984), fue para mí cada vez más inquietante que algunos escritores dispusieran entre ellos de un cúmulo de afinidades y divergencias que podían explicarse por razones de época, de cultura o de influjo social; o sea un cierto factor que no era simplemente formal y que, por tanto, demandaba un equilibrio entre la *escritura* y los *temas* y las *vidas* y la *ética* de esos autores, en cuyo proceso creador presentíamos con mayor nitidez algo que los unificaba más allá del credo artístico, y más acá de sus encaramientos con la realidad nacional, sus conflictos personales, sociales y políticos en el Perú de entonces, y la ubicación de éste en la red del mundo occidental.

Por tal causa, en el proceso de maduración del plan a proponer, se nos hizo visible que el eje temporal de los movimientos sociales marcaba un hito, en torno al cual surgían como remolinos hacia los cuales convergían las escrituras de los autores que nos interesaban de manera especial.

De modo que así se fue organizando el plan que en términos temporales tenía como linderos los años 30 de este siglo, y en el siglo XIX los meses siguientes al final de la Guerra del Pacífico; y mucho antes de eso, el hallazgo de un período de ajuste institucional y la paz interna. Para decirlo de otro modo, señalaríamos, como referencias la *Bohemia* pintada por Cloamón y la *Bohemia* evocada por Ricardo Palma.

De modo que en nuestro planteo iremos desandando el tiempo histórico, de suerte que este volumen es el primero de dos, que aparecerán próximamente.

La primera razón para justificar la elección de César Moro, Emilio Adolfo Westphalen y José María Arguedas sería que me une a ellos una gran admiración como creadores y un gran respeto a sus obras y a la ejemplaridad de sus vidas. Pero podría también argumentar que al enfrentar a los tres, es como iluminar un horizonte que se descubre inmediatamente, que en la relación compartida por ellos se hace referencia a Eguren por un lado y por el otro a Martín Adán, Xavier Abril, Carlos Oquendo de Amat y Enrique Peña. Hasta aquí sigo el recuerdo de las fuentes preconstituidas como la "Lettre du Pérou" de EAW publicado en *Front*, Núm. 4, June 1931 (Den Haag, Holand, traducida al francés por Nemo) y "Entre el kechwa y el castellano, la angustia del mestizo" (*La Prensa* de Buenos Aires, 24.IX.1939). Para Arguedas era natural entonces, que los escritores nacidos en la costa, por razones culturales no tuvieran apego a la tierra, no tuvieran dificultad en el uso del castellano, como las tenían aquéllos que habían nacido en las zonas andinas, quienes debían sortear un ejercicio previo para encontrar en el español el instrumento adecuado para usarlo como lengua propia, sin interferencias entre el hablar regional subyacente y las lenguas autóctonas. Esta angustia del escritor de las sierras y del altiplano del Perú resalta la relativa facilidad con que Eguren o Westphalen —según Arguedas en 1939— habían hecho del castellano tan suyo como un hispano, a diferencia del dilema que la misma lengua planteaba a los jóvenes aficionados a la escritura —como él, JMA— en las provincias serranas del país.

En la década de los 30, el azar hizo posible el encuentro en los patios sanmarquinos de Westphalen y Arguedas; y después del regreso parisino, del primero, se establecerá el lazo amical con Moro.

Pues bien, los tres han dejado testimonio de homenaje a la escritura de José María Eguren y en otras seña-

les compartidas, han encarado la hostilidad y la marginación de los sectores influyentes en la conducción del Estado peruano. Así mismo, habían sido tocados —los tres— por la magia que atraviesa el paisaje y la fulgurante atracción de los espacios míticos en la geografía, el arte popular y la historia del arte prehispánico en los cruceros conservados libres de la contaminación ambiental en la costa y en la sierra, ajenos al tráfigo de la mollicie y el intermitente ruido del chocante despertar a la modernidad desde los años 20 a los años 30. Entonces se fractura el sueño de Leguía de la *Patria Nueva* y se expanden las luces que destacan la aparición de nuevos actores políticos y los ecos que repiten los vientos que llegan de la guerra civil española (1936-39), como anticipo brutal de la guerra del Mundo (1939-45).

Hagamos una pausa para escuchar el testimonio de EAW:

"Mi situación social me ponía, es verdad, al margen de la Lima que concentraba el poder económico y político. Por mi situación de descendiente reciente de familia de tres emigrantes (de mis cuatro abuelos sólo mi abuela paterna había nacido en el Perú) me sentía como en cuarentena permanente, reo de no estar integrado y no compartir las tradiciones, mejor dicho, los prejuicios e intereses de las clases dominantes. La hostilidad que al parecer se me oponía podría quizás equipararse a aquélla de la cual se quejó José María Arguedas dentro de un plano muy enconado de rivalidad entre serranos y costeños. En mi caso, las manifestaciones las sentía más solapadamente".

(1974: 18-19)

Al término de la edad escolar, postuló Westphalen al ingreso en la Escuela de Ingeniería para estudiar ingeniería civil, llevado por la suposición de que había sido alumno aprovechado en los cursos de matemáticas, pero

a pesar de que preparó a varios de sus condiscípulos para el examen de ingreso éstos lograron superar el examen de admisión que Westphalen no lo consiguió. En el forzado año de espera para un nuevo examen, EAW se dedicó a la lectura, no en español sino que se arriesgó con los originales en inglés y francés ayudándose con diccionarios y así decidió finalmente que se matricularía en Letras donde estudiaban antiguos amigos de la Deutsche Schule, en especial sus compañeros de clase Martín Adán y Estuardo Núñez.

A los 15 años de edad optó Westphalen por su ingreso en la Facultad de Letras:

"En San Marcos no encontré sino maestros de nivel escolar. Descubrí en cambio, en la biblioteca, una colección de la *Nouvelle Revue Française* sin cortar y por ella entré por primera vez en contacto con William Blake cuyo *Matrimonio del cielo y del infierno* había traducido André Gide. Esa fue una de las grandes experiencias de la poesía de las que dejan huellas perdurables. Descubrimientos contemporáneos, o quizás anteriores, fueron la *Segunda antología poética* de Juan Ramón Jiménez y la antología de José María Eguren que había insertado Pedro Zulen en el *Boletín bibliográfico* de la Biblioteca de San Marcos.

¿De qué manera nos cambia la lectura de un poeta?

No me atrevería a decir en qué consiste el cambio. Nada más que una sensación de turbación, un dulce o amargo desasosiego. La deuda principal que tenemos con él (Eguren) es que nos hizo patente la fragilidad y el poder, a la vez, de la expresión poética: más poderosa cuanto más frágil.

(1974: 29 y 33)

Lectura sorprendente luego, la que hice de *Trilce* en la edición española que acababa de salir a la

luz. Nada de lo por mí conocido en la poesía de vanguardia, según se la llamaba entonces, me había preparado para el encuentro con esta fuerza de la naturaleza. Era —dice EAW— como si con cada poema se abriera el caos primigenio.

He llegado finalmente a intuir, no sé con qué grado de justeza, que el salto brusco se debía a un cambio del sistema de la codificación empleada.

Dos personalidades, muy diversas entre sí, tuvieron también entonces influencia sobre mi desenvolvimiento: Martín Adán y Xavier Abril. Y la tuvieron más por ellas mismas que por sus obras. (p. 38).

No hay duda que lo más significativo en el balance que hace EAW sobre la existencia de una poesía contemporánea en el Perú —en la "Carta del Perú" (de enero de 1931 aparecida en *Front*)—, consiste en situar el lindero de poesía contemporánea que empieza a existir, merced a la libertad y al delirio de José María Eguren (1874-1942), quien ha creado un mundo estético perfecto: poeta fiel a su delirio y autor de poemas en castellano, de los mejores que hemos conocido en esta lengua. E igualmente, señala que la otra voz que la nueva generación ha escuchado es aquella de César Vallejo (1892-1938). La suya es la voz propia de un hombre divorciado de toda tradición aparente y que en el caos habla y grita. En fin, no hay por qué dudar de la vigencia del mensaje de Westphalen expresado con nitidez: a partir de *Simbólicas* y *La canción de las figuras* y de *Trilce* se sustenta la existencia de una poesía contemporánea en el Perú. Y aunque no sea el momento para definir los argumentos que remiten a Chocano, al siglo XIX, caen por su peso los criterios que EAW expone en la nota que cierra y comenta la selección de diez poemas de José Santos Chocano (1875-1934), a propósito del traslado y repatriación

de sus restos de Santiago de Chile, y su entierro en el Cementerio de Lima (Cf. *Revista Peruana de Cultura*, N° 6. Oct. 1965, pp. 19-21). Es decir que 34 años después de la *Carta* publicada en 1931, Westphalen ya no a los 20 años sino a los 54 años de edad, concluye con este juicio: "La poesía estaba en otra parte y no es por ello de extrañarse que hubiéramos preferido Eguren y Vallejo".

FUNDAMENTACION E HIPOTESIS

ESTOS AUTORES pueden ser tomados como ejemplo de una relación muy ilustrativa. El año 1935 es un punto de referencia plural para señalar una etapa personal y social que cubre, desde los años 30 hasta finales de la segunda guerra del Mundo (1945), y además engloba la contienda española (1936-1939), que causó extendida inquietud en los países hispanoamericanos y, por consiguiente, en el Perú. Si bien el componente temporal en la producción de los discursos literarios de nuestros tres autores es un factor de coincidencia, no obstante debemos señalar que son más bien los dispositivos comunes de orden discursivo aquéllos que fundan la formación literaria a la que pertenecen y que, de hecho, constituyen como tal. En todo caso, lo importante para nosotros es que, por esos años, en todo el arte incluyendo por supuesto literatura y pintura, existía una oposición entre el *indigenismo* y lo que se denominó el *vanguardismo*; o en otra suerte de proposición, lo nativo enfrentado a lo foráneo. Las marcas sociales que existían antes de la crisis de 1929, apuntaban al creciente proceso de urbanización en la ciudad capital, distanciándola del resto de las provincias.

Es impresionante la relación personal de estos tres autores, porque cada uno de ellos eligió un camino literario que mantenía sus peculiaridades y también su afinidad, en cuanto a la honestidad y al desinterés por el hallazgo poético. No es raro que Moro y Westphalen miraran con avidez hacia el arte europeo y que encontraran en el surrealismo una inicial fuente de inspiración; mientras que Arguedas, en cambio, se planteara el empeño de escribir

en castellano el tinglado de experiencias que había acumulado en su infancia en la sierra peruana. Aparentemente Arguedas estaba enfrentado a escritores como Moro y Westphalen, si se toman como elementos de juicio los que serían los rótulos de *indigenismo* versus *vanguardismo*.

Pero hay otros aspectos que son igualmente sobresalientes. En un escrito que fue antes una conferencia de Westphalen, éste contaba que la hostilidad limeña lo sumía en una situación similar a la de J. M. Arguedas, pues si este último padecía la rivalidad de *costeños* contra *serranos*, en el caso de Westphalen, éste se sentía aislado, dado que de cuatro de sus abuelos, sólo la abuela materna había nacido en el Perú. Su condición social, a su juicio, pese a sus estudios en el Colegio Alemán, lo ponía al margen de la Lima que concentraba el poder económico y político.

Curiosamente en el año 1939, Arguedas había escrito desde Sicuani un artículo sobre las dificultades que enfrentaba el escritor bilingüe (quechua-castellano) si quería expresarse en castellano, y las dificultades que también afrontaba de escoger el quechua como vehículo de comunicación. En esa oportunidad, Arguedas mencionaba que los escritores de la costa, citando a Eguren o Westphalen como ejemplos, dominaban el castellano como lengua propia y la doblegaban para expresar con ella lo más íntimo y lo más secreto de sus anhelos expresivos. En cambio, el bilingüe serrano no tenía —según Arguedas— la misma capacidad para dominar el español como lengua materna. Este juicio nos permite trazar una barrera entre escritores bilingües como Arguedas y los costeños —aparentemente unilingües— como Westphalen y Moro.

Debe saberse que con el tiempo, Moro adoptará el francés como lengua dominante para, finalmente, componer la mayor parte de su poesía, aunque también la escribió en castellano, obra que la devoción de los amigos ha puesto al alcance del público, aunque subsisten manuscritos inéditos y parte de su correspondencia. Además Moro fue igualmente un pintor de importancia reconocida, y

su actividad creativa, crítica y de traductor, alcanzan un parejo nivel.

Para el cotejo que planteamos hay una serie de datos, escritos y cartas en los que se percibe una actitud de desarraigo en Moro y, curiosamente también la búsqueda de una nueva lengua (el francés en este caso), con la cual reemplaza (o compensa) a la lengua materna, dado que se comportará como bilingüe por el resto de su vida, después del viaje a Francia (1925-1933).

Quiere decir que en los años de México (1938-1946) y en los últimos en Lima hasta el año 1956, en que murió, Moro mantuvo los mismos caracteres que fundamentan nuestra comparación con Westphalen y Arguedas; es decir, el tema de la lengua y el tema de la marginación, además de la lealtad común, al empeño esencial de lo poético. Por ello, desde tres posiciones distintas, los tres recusar el *indigenismo* en la medida que, como decía Moro, "Los pintores indigenistas no creen en la actualidad del indio, porque la actualidad significa la pérdida de los colorines y el crepúsculo de lo pintoresco y, antes que perder el temario, prefieren ayudar a perpetuar a toda costa el estado de cosas que les asegura frescos, buenos trozos ya listos de pintura fácilmente exportable" (1939). Para este primer grupo de escritores, el desafío de la lengua les plantea el reconocimiento de una verdadera *territorialidad*, más allá de las fronteras. En la patria universal de la *poesía* caben todas las *lenguas*; *el escritor no puede ser sino bilingüe. Esta es mi primera hipótesis.* (Del proyecto inicial presentado a CONCYTEC)

En síntesis, mis primeras preocupaciones fueron averiguar qué obras actuales de estos tres escritores fomentaban o difundían un mensaje o símbolo configurador de una suerte de imaginario que iban moldeando un deseo de ser nacional, una forma de imaginar lo que somos o pretendemos ser como nación. Por eso —al principio— empezamos postulando en la forma más simple la idea del 'imaginario nacional', a través de los poetas y escritores como César Moro, Emilio A. Westphalen y José

María Arguedas. En el curso de este trabajo, indagamos desde distintas fuentes y hurgamos a través de distintos exámenes las coincidencias discursivas, las dedicatorias, las revistas comunes y las querellas literarias que se produjeron a consecuencia de las escrituras de nuestros tres escritores famosos.

Lo peculiar de este trabajo, a pesar de la diversidad de los elementos recopilados en el *corpus*, estriba en que a través de la selección de textos permite perseguir de forma bastante ilustrativa aquello que deberíamos reconocer como una formación literaria en un tiempo dado y en condiciones determinadas. En la década de los treinta hemos situado el año 1935 como un año crucial, y además hemos indicado no sólo los fenómenos europeos y mundiales que afectaban la paz del universo, sino también el rol que los acontecimientos surrealistas en Europa y en América —especialmente en la exposición surrealista mundial de México de 1940*— subrayan el papel de Moro y de las vinculaciones que a través de él se irradiaron entre las revistas y los escritores y pintores peruanos.

* Al respecto Luis Mario Schneider ofrece en su famoso volumen un inventario de las actuaciones y también del rol que le cupo a César Moro.

DE TEMAS Y PROPOSICIONES

LA LÍRICA es la pariente pobre de los géneros o de los discursos literarios, en lo que se refiere a la práctica de los ensayos dedicados a establecer sus relaciones con la sociedad y su tiempo. Sobre el punto insiste Jauss (p. 263) al iniciar su estudio sobre "La poesía lírica en 1857 como ejemplo de la transmisión de normas sociales por la literatura", subrayando esta parquedad, a pesar de los estudios iniciados por Walter Benjamin sobre Baudelaire.

Téngase en cuenta que señala la relación *mimética* entre la forma o la representación de la realidad, o bien las funciones cognoscitiva y comunicacional que por largo tiempo fueron atribuidas a la literatura, a través de estudios casi siempre encaminados a novelas y narraciones. De lo cual se deduciría que, en tanto "pur acte de langage" la poesía lírica se substraía —por su naturaleza— más que por otra forma literaria a la *mimesis*, a la "ilusión referencial" tanto como a la "interacción comunicacional". De modo que estos antecedentes acreditan las tentativas de Riffaterre dirigidas a tratar mediante la estilística estructural la *función* representativa o descriptiva del lirismo. Más tarde estas investigaciones derivan en la estética de la recepción, a la cual también Jauss adhiere.

Los argumentos previos son pertinentes porque partiremos de un principio ligado a la semiología. Como sabemos toda semiología postula una relación entre dos términos: un significante y un significado. Esta relación se da sobre objetos de orden diferente y es, por eso, que ella no es una relación de igualdad sino de *equivalencia*; sin pasar a otros detalles y entendiéndolo que la semiología

está ligada a la lingüística desde sus distintos orígenes y que además en los tiempos más recientes su relación ha sido profundizada con la etnología y los estudios de los mitos, el psicoanálisis y la lingüística y los medios publicitarios, se entenderá que sea pertinente puntualizar la diferencia entre la denotación y la connotación.

El *Diccionario razonado* de Greimas y Courtes anota:

1. Un término se dice que es *denotativo* cuando comprende una definición que tiende a agotar un concepto desde el punto de vista de su extensión (cf. J. S. Mill): así, por ejemplo, una unidad lingüística tendrá el carácter denotativo, si integra todas las ocurrencias.

Veamos ahora lo que dice del término *Connotación*:

Se dice que un término es *connotativo*, cuando al designar a uno de los atributos del concepto considerado desde el punto de vista de su comprensión, remite al concepto tomado en su totalidad (cf. J. S. Mill). Dado que el (o los) atributo(s) tomado(s) en consideración depende(n) de una selección subjetiva, o bien de una convención de tipo social, la connotación es un procedimiento difícil de circunscribir: esto explica la diversidad de definiciones que ha provocado y las confusiones que su utilización ha originado.

Según Barthes es importante entender la relación entre denotación y connotación, para lo cual vamos a copiar un gráfico muy simple. Pero antes recordemos lo siguiente: cuando Saussure se refiere a la lengua establece que el *significado* es el concepto y el *significante* la imagen acústica, y que la relación entre el concepto y la imagen acústica es el *signo* (la palabra, por ejemplo). De modo que podemos entender lo siguiente:

LENGUA	1. Significante (Ste.)	2. Significado (Sdo.)	Lengua objeto Meta-lenguaje
	3. Signo		
MITO	I SIGNIFICANTE	II SIGNIFICADO	Sentido
	III SIGNO		Significación

En *Mitologías*, un libro famoso de Roland Barthes, el autor fundamenta al final del volumen toda la propuesta que ha sido la base del pensamiento desarrollado en los distintos artículos, que por años publicó en revistas y que finalmente concurren a exponer la parte práctica de la aplicación de su teoría (la parte teórica comprende de la página 115 a la página 267). Evidentemente que la lectura de esta obra es fundamental para aplicar el concepto de la semiología a la vida contemporánea, como también a las leyendas o mitos arcaicos y, también a los procesos de resemantización, pues la pregunta a la que el autor responde es: ¿qué es un mito hoy en día?, y la respuesta ofrecida es muy simple, perfectamente de acuerdo a la etimología: "el mito es la palabra". Y en esta búsqueda de desenmascarar los mitos de la vida burguesa contemporánea, ensaya una práctica que al final de muchos avatares y discusiones, consiguió participar con notable eficacia en la extensión lingüística de la semiología.

El mundo del lenguaje (la logósfera), era representado como un inmenso y perpetuo conflicto de paranoias. Sólo sobreviven los sistemas (las ficciones, las hablas) suficientemente creadoras para producir una última figura, aquélla que marca al adversario bajo un vocablo a medias científico, a medias ético, especie de torniquete que permite simultáneamente comprobar, explicar, condenar, vomitar, recuperar al enemigo, en una palabra; *hacerle pagar* (*El placer del texto* p. 48).

Es así como se fundamenta el efecto primero de la connotación, la cual es percibida por el lector directamente en el texto. Por tanto, es a partir de los flechazos que se nos disparan desde el texto (sin previo escarpelo inquisitivo del especialista), que la connotación exterioriza la fuerza de la imagen y liquida todo meta-lenguaje.

Barthes postula que "es necesario marcar bien *los imaginarios del lenguaje*, a saber: la palabra como unidad singular, mónada mágica; el lenguaje como instrumento o expresión del pensamiento; la escritura como transliteración de la palabra; la carencia misma o la negación del

lenguaje como fuerza primaria, espontánea, pragmática. Todos estos artefactos son asumidos por el imaginario de la ciencia (la ciencia como imaginario); la lingüística enuncia muy bien la verdad sobre el lenguaje pero solamente en esto: *que ninguna ilusión consciente es realizada*; es la definición misma de lo imaginario; la inconsciencia del inconsciente.

Ya es un primer trabajo restablecer en la ciencia del lenguaje aquello que le es atribuido fortuitamente, desdeñosamente y a veces directamente negado: la semiología (la estilística, la retórica, decía Nietzsche), la práctica, la acción ética, el "entusiasmo" (Nietzsche, otra vez). Un segundo trabajo es volver a colocar en la ciencia lo que va contra ella: en este caso el texto" (*El placer del texto* p. 54) ¿Qué es el Texto en el sentido moderno, actual que concedemos a esta palabra y que la distingue fundamentalmente de la obra literaria?

Atención:

No es un producto estético, es una práctica o significante;

No es una estructura, es una estructuración;

No es un objeto, es un trabajo y un juego;

No es un conjunto de signos cerrados, dotado de un sentido que se tratara de encontrar, es un volumen de trazos en desplazamiento;

La instancia del texto no es la significación, sino la Significancia, en la acepción semiótica y psicoanalítica de este término;

El texto excede la antigua obra literaria, hay por ejemplo el texto de la vida, en la cual yo he ensayado entrar por la escritura, a propósito del Japón (*L'aventure semiologique* p. 13).

Más claramente explica Roland Barthes "El conjunto de un análisis semiológico moviliza a la vez de ordinario, además del sistema estudiado y la lengua (denotada) que a menudo la toma a su cargo, un sistema de connotación y el meta-lenguaje del análisis que le es aplicado; se diría que la sociedad detentaria del plano de la connotación, habla los significantes del sistema considerado, mientras que el semiólogo habla sus significados; parece por tanto

poseer una función objetiva de desciframiento (su lenguaje es una operación) de cara al mundo, que naturaliza o enmascara los signos del primer sistema bajo los significantes del segundo; su objetividad es sin embargo vuelta provisoria por la historia misma que renueva los meta-lenguajes.

El fin de la investigación semiológica es el de reconstituir el funcionamiento de los otros sistemas de significación de la lengua según el proyecto mismo de toda actividad estructuralista, que es de construir un simulacro de los objetos observados" (Idem, p. 80).

En este sentido está planteada la reelaboración del papel que le corresponde a la connotación en la metodología para conseguir el acceso' al imaginario de la literatura.

Es decir que en el caso a tratar en las páginas siguientes, revisaremos pasajes escogidos de César Moro (1903-1956), de Emilio A. Westphalen (1911) y de José María Arguedas (1911-1969) para hurgar huellas ciertas de la actitud asumida por cada uno de estos escritores en sus diversas actividades, en lugares y épocas varias. A través de la creación y de su recuerdo en amigos contemporáneos, buscamos en el *corpus* un imaginario de la sociedad peruana, su visión del mundo y la relación solidaria en la actitud vital, ética y estética.

El paso a través de los próximos capítulos puede ser en parte, y sólo en parte, desconcertante. Pero, contando con la atención del lector y con su paciencia para esperar hasta el final del libro, sospechamos que conseguiremos una articulación coherente para un planteo que a primera vista parece extravagante. Dicho lo anterior, creo que podemos seguir con nuestra lectura.

LA ESCRITURA DE MORO

Los Anteojos de Azufre. Prosas reunidas y presentadas por André Coyné. Lima, 1958.

ENTRE 1925 y 1933 intervino Moro en el movimiento surrealista en París. También fue pintor y tuvo ocasión de hacer pocas exposiciones.

Vuelto al Perú en mayo de 1935 participó en la exposición que ha sido titulada "La primera exposición surrealista en América Latina". En su catálogo el texto de Moro llevaba como epígrafe una frase de Picabia: "El arte es un producto farmacéutico para imbeciles". Los incidentes de la exposición y sus repercusiones están expuestos en *Los Anteojos de Azufre* pp. 10-12, incluyendo la reacción de Huidobro y la respuesta: *Vicente Huidobro o el Obispo embotellado* con textos de Westphalen, Rafo Sánchez, Dolores y uno de Moro: *Patée des Chiens*, pues difícilmente podía separarse del *Aviso* del catálogo.

En julio de 1936 estalló la Guerra Civil Española. A fines de año, hasta principios de 1937, Moro, Westphalen y Manuel Moreno Jimeno publicaron clandestinamente 5 números de CADRE (Comité de amigos de la República Española), publicación interrumpida por la persecución policial.

En 1938, Moro viajó a México, donde permanecería diez años. Antes de su viaje, hizo una exposición en la "Peña Pancho Fierro" de Alicia Bustamante.

En Lima y en 1939, aunque separados por la distancia entre Perú y México, Westphalen y Moro fundan la revista *El uso de la palabra*, cuyo primero y único número apareció

en Lima, en diciembre. Conteníá traducciones de Bretón, Eluard, colaboraciones de Agustín Lazo, Alice Paalen, Rafo Sánchez, Juan Luis Velázquez, un poema de Westphalen y un artículo *La poesía y los críticos* sobre una crítica escasa de información o de sensibilidad poética. De Moro: un poema, una nota sobre la fotografía de Manuel Alvarez Bravo, un artículo sobre la entonces llamada "Escuela" Indigenista de la Pintura, y un texto sobre Picasso con referencia a declaraciones del Dr. Gregorio Marañón.

En la pág. 24 se nos informa de que en enero-febrero de 1940 se efectuará en México la Exposición Internacional del Surrealismo, organizada por André Bretón, Wolfgang Paalen y César Moro. El texto del catálogo fue escrito por Moro en español y en francés.

Publicaciones de notas, reseñas, noticias de libros publicadas en distintos países. Dos textos de presentación de antologías preparadas por Moro sobre la obra de Eguren y de Chirico, que no llegaron a la postre a publicarse.

Moro regresó al Perú en abril de 1948; para entonces Westphalen había pensado viajar a Nueva York. Coyné llegó a Lima en noviembre de 1948.

La "Autobiografía peruana" que Moro escribió en francés y él mismo tradujo al castellano figura a manera de prólogo en la edición de César Moro: *La tortuga ecuestre y otros textos*, edición preparada por Julio Ortega para Monte Avila editores, Caracas, 1976. Wolfgang Paalen tradujo un fragmento de la "Autobiografía" en *Dyn* (1942) y apareció en inglés con el título *Coricancha. The Golden Quarter of the City*. *

* La colección completa de *Dyn* y la de *VVV* las pudimos revisar en la Main Library of Berkeley y en la Bancroft Library, a través de Susanne Steiger, por lo que dejo constancia de gratitud y señalo el crédito correspondiente.

BIOGRAFIA PERUANA

1. Entre el agua y el cielo el Perú despliega su figura rugosa y bárbara. Bajo la luz más punzante, más cargada de inmanencia que conozco, siempre sobre el punto y la punta de la revelación, ¡maravillosa comarca entre las manos ávidas y ciegas de los descendientes de los paracaidistas de la conquista!

2. Mar inundado de la historia donde sobreviven vestigios inapreciables de todo un pasado deslumbrante que nos da todavía el gusto de vivir en esta continuidad peligrosa de la que la poesía es el eje diamantino e imantado.

Tan lejos como puedo recordar, el Perú es un país de luz: total antes de la llegada de los españoles; contenida y borrascosa desde el día que los conquistadores encontraron, cerca de las aguas de la costa norte (Tumbes), una barca piloteada por un indio al que preguntaron por signos y vociferaciones el nombre del país: *Viru* respondió, y desde entonces los grandes cataclismos comenzaron...

3. En el interior del santuario o *Saint des Saints*, profundamente sombrío y despidiendo el olor pesado de los sacrificios, Hernando Pizarro y sus soldados encontraron el gran ídolo de Pachacamac y cantidad de esmeraldas diseminadas por tierra. El ídolo, como he dicho antes, fue inmediatamente destruido y reemplazado por una cruz. Se conoce el hecho escandaloso del disco de oro del Sol del templo de Cusco jugado y perdido a los dados

por un soldado al día siguiente del saqueo al templo. *Un golpe de dados no abolirá nunca el azar.*

4. Las vestiduras del Inca particularmente preciosas no eran llevadas sino una vez y se las quemaba inmediatamente después de haber sido llevadas. Se habla de un manto de Atahualpa, de alas de murciélago. Ese manto color de humo a los reflejos de herrumbre y venado de sangre aérea yo lo veo sobre las terrazas inmensas del palacio imperial absorbiendo bajo la luna todo el color incendiario de las piedras y del oro que flameaba bajo el Imperio. Manto alado, pensante, manto de hechicero sublime, aislado, manto para recibir el más próximo mensaje nocturno y solamente imaginable en el silencio absoluto que debía hacerse apenas el Inca lo ponía sobre sus hombros.

5. De toda esta gloria fulgurante el Perú no conserva sino ruinas y esta luz de la que he hablado y que no dirá nunca, sin duda, eso que ella cubría. En 1937 hice un viaje de sueño sobre los Andes para ir a Huánuco, ciudad a 2,000 metros sobre el nivel del mar. Nosotros atravesamos el Valle de la Quinua.

6. Mar Pacífico. Me acuerdo de tí, playa de Conchán calcinada bajo el sol, yo me pasee sobre tu arena blanca y ardiente resonando a cada asalto de las olas terribles donde se veía de pie, por transparencia, los pocos bañistas que estábamos allá ese día. Playas de arena negra de tinta china sembradas de menudas conchas y de flores marinas blancas y malvas como granos de arroz coloreados y ensamblados. Rocas eternamente batidas por este mar en furia con dobladillo de armiño y de espuma de cerveza. Prodigio de Pucusana donde el agua tranquila de la dársena, a algunos metros del mar

desencadenado, deja ver largas plantas acuáticas en forma de sable llevando a su extremidad el diseño oval de un paisaje minúsculo.

7. Poco a poco el Perú entra en la gran vida estandarizada, hace siglos que esta integración se cumple para, naturalmente, no dar nada en cambio. Así, incluso en relación con la comida, la costa pierde su refinamiento. Aquí, no podría silenciar el nombre del "Moqueguano", creador, si yo puedo expresarme así, y vendedor ambulante de la pastelería más exquisita que yo haya gustado. Diciendo esto yo tengo en cuenta las pastelerías célebres de París: *Rumpellmeyer*, *La Marquise de Sevigne*, aquélla de la *Madeleine*, etc., etc... Nada puede acercarse al arte de esta pastelería ontogénica, ballet de palacio, feria del sabor. El comercio japonés ha matado esta industria individual, yo debería decir la expresión de cierto genio individual, acaparando la fabricación de las tortas y diversas vituallas. Todavía se conserva ciertos monumentos culinarios en Lima, tales como la *Causa* y que no se debe comer jamás sino en algunas casas particulares.

8. Cada tarde yo espero bajo tu cielo el pasaje anunciador del coraquenque, de pareja alada dejando caer las plumas catastróficas. Tú nos perteneces al pasado, en el dominio del sueño y de las superestructuras formando el alma colectiva y el mito.

Yo te saludo fuerza desaparecida de la que tomo la sombra por la realidad. Y acribillo la proa por la sombra. Yo no saludo sino a ti, gran sombra extranjera al país que me vio nacer. Tú no le perteneces más, tu dominio es más vasto, tú habitas el corazón de los poetas, tú bañas las alas de los párpados feroces de la imaginación.

Moro nació en Lima el 19 de agosto de 1903. De los años pasados en el Colegio Jesuita de la Inmaculada (que "abandonó" antes de tiempo), sólo conservaba buen recuerdo de las clases de francés; en lo demás: conflictos.

Los primeros poemas y dibujos conservados datan de 1924, El 25 de enero de 1925, salen 3 poemas en *El Norte* de Trujillo, ya firmados César Moro. A fines de agosto de 1925, Moro se embarca para Europa; llega a París. Con su prima y amiga de siempre, Alina de Silva, conoce a los surrealistas —Bretón, Péret, Eluard, Dalí...; se da el surrealismo como a un vicio espiritual para el que estuviera, desde un principio, predestinado. Hace milagros para poder vivir sin someterse a un trabajo con horario y obligaciones inmutables; jardinero, pintor, "entrenador" en un dancing, etc.— pero siempre asumiendo la vida que escogiera, con total dignidad, no como aquellos "bohemos" pedigüeños que confunden la desidia con el ocio y pretenden costearla con lo ajeno; 'según las circunstancias, él puede vivir en un cuartucho de hotel, no comer nada, o sentarse en la mesa del Vizconde de Noailles, bailar en "Le Boeuf sur le Toit", residir en Cannes, en Saint-jean de Luz; fuera del surrealismo, amistad con Simone y Henri Jannot, los rusos blancos de "Scherahazade", etc.

Expone en Bruselas ("Cabinet Maldoror") —marzo de 1926— y en París ("París-Amérique Latine") —marzo de 1927—. Colabora en la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* (1933) y en el homenaje colectivo a Violette Nozieres (1934). En 1933; sin poder firmar, siendo extranjero, proporciona la materia de una nota al "tract" surrealista *La Mobilisation contre la Guerre n'est pas la Paix* —nota referente a las sangrientas represalias tornadas por el dictador Sánchez Cerro contra los marineros del "Grau" y del "Bolognesi", en rebelión contra la mala alimentación y los desmanes de la disciplina.

A fines de septiembre de 1933, Moro viaja a Londres para embarcarse en el "Rímac", que zarpa una semana después rumbo al Callao; amistad con Dolores Rodríguez; llegada a Lima en diciembre.

De 1925-1928, existen unos poemas y prosas poéticas en castellano; luego nada hasta 1934. *Los anteojos de azufre* es texto inédito, escrito a fines de 1934, con addenda de 1936.

No es por azar que empezamos nuestro recuento con la ficha que introduce al lector en *Los anteojos de azufre* (Prosas reunidas y presentadas por André Coyné. Lima, 1958). Aquéllos que no habían conocido a César Moro antes de sus viajes a Francia y a México, solamente lo habían tratado después de su regreso al Perú en 1948, de vuelta ya de ciudad de México.

En parte se podría decir que los lectores de *Las Moradas* gozaron de las colaboraciones y los alcances de Moro para establecer nexos con los amigos de México: Agustín Lazo, Alicia Paalen, Xavier Villaurrutia y con desusada apertura los jóvenes artistas recibieron ejemplares de los escritores mexicanos, estableciéndose así una plataforma para contribuir a la cultura compartida con posterioridad a la Guerra Mundial. En esa línea operaba también la erupción volcánica que Octavio Paz ha expuesto varias veces de manera transparente en las conferencias reunidas en *La búsqueda del comienzo* (1974, pp. 86-87) y muchos años antes en *El arco y la lira* (1956).

En el número 9 de *Amaru* (marzo, 1969) aparece (pp. 51-52) la traducción efectuada por Alvaro Mutis de *Renombre del amor*, seguida de *Encuentro con César Moro*, texto aquél que trasunta la emoción y el encantamiento que ha suscitado en Mutis la lectura y la traducción realizada, consciente de la dificultad para plasmar el temple de la versión aparecida en el mismo espacio. A continuación —de la página 53 a la página 59— se pueden apreciar "Pinturas y dibujos de César Moro" impresos con envidiable factura gráfica.

En las indagaciones que he conducido, el recuerdo amical de distintas fuentes coincide en evocar con entusiasmo el don especial de CM para cautivar en la conversación entre amigos, a base de su simpatía personal y su paciencia para escuchar, y a lo acertado de sus comentarios y expresiones humorísticas, a veces irónicas, que podrían también ser ácidas, hasta aniquilar a personajes, obras, juicios, personas y situaciones absurdas o dignas de ser juzgadas —según los casos— de modo insolente o perverso, como si fuera un rito catártico y rebelde. La *rebeldía* y la *subversión* pueden ser entendidas como los signos de esta actividad verbal que atravesaba la voz y la actuación de Moro, en la palabra.

Para los que no tuvieron ocasión de conocer a CM antes de sus viajes a París y México, como fue mi caso, no vacilo en decir que fue a través de la lectura de *Las Moradas* o de las reuniones en la "Peña Pancho Fierro" (de Alicia y Celia Bustamante), junto con José María Arguedas, que nos fuimos acercando a la leyenda y a los escritos de Moro. Un regreso referente al signo de la revista que Westphalen editó, financió y defendió lo ofrece Luis Loayza en *El sol de Lima* (1974: 211-216) con justicia y sensatez. En efecto, volver a la colección de la revista (8 números y el último doble) aparecida en Lima entre 1947-49, nos devuelve la confianza y la esperanza de que es posible, entre nosotros, revisar asombrados una revista que presenta al Perú en la inmediata postguerra y así mismo al resto del planeta ante los ojos

* Véase Testimonio de Concha Meléndez.

El N° 2 de *Cuadernos de arte y de historia* (Mayo de 1974) publicación del Museo correspondiente de la Universidad de San Marcos da cuenta del material acumulado para la Exposición en Homenaje a las hermanas Alicia y Celia Bustamante Vernal. El *Cuaderno* consta de tres partes: a) Catálogo de la Exposición retrospectiva de Arte Popular llevada a cabo en el Museo situado en la Casona, el 17 de enero de 1974. Discurso de Francisco Stastny relativo al aporte de la obra de ABV. b) Cronología Bibliográfica de ABV por R. Zevallos de Vasi, conservadora del Museo; y c) el único escrito publicado por ABV concerniente al *Valor artístico, pedagógico y turístico de la cerámica indígena de Pucará*.

absortos de los lectores nacionales. Y especialmente a los jóvenes y aprendices de vocaciones literarias y artísticas, asomados como ante un chorro de agua fría y refrescante en sus demandas y principios, todos ellos expuestos francamente en la página última del primer número de la revista, en la cual se expone sin regateos lo siguiente:

Quando salimos a la aventura, a la caza de las presas espirituales, pensamos siempre que habremos de volver a unas *Moradas*, donde habrá amparo para lo atesorado, que no habremos de llevar siempre a cuestas. Punto de reunión, para el contacto, para el cambio, para la confrontación de hallazgos, pero lugar donde toda conquista del espíritu, donde todo descubrimiento del arte y de la poesía, de la ciencia y del pensamiento, no habrá de considerarse nunca como un punto final, como un acabamiento, sino como un acicate hacia nuevas conquistas, como un despliegue de posibilidades futuras. La tarea difícil y arriesgada no será llevada a bien, si no contamos con la ayuda cálida de todos quienes han puesto su confianza en las expresiones libres del espíritu, de quienes creen que toda obra de creación —en el pensamiento y en el arte— solamente fructifica en un ambiente de desinterés completo por los halagos y las vanidades, a donde no lleguen intransigencias dogmáticas e interferencias egoístas. A ellos nuestro llamado para apoyamos y alentarnos.

En cambio hasta ahora no es igualmente accesible, ni tampoco está igualmente difundida, la capacidad productiva ni el talento de César Moro como dibujante y pintor. Sin duda EAW ha insistido en llamar la atención de muchos lectores atentos, en sus artículos de *Amaru* y de *Debate* sobre este aspecto. Por ahora, la pertinacia de Westphalen empieza a dar frutos dignos de atención.

CESAR MORO, EL PINTOR

EN EL número 32 de *Debate*, mayo de 1985, aparece el artículo: "En 1922 César Moro..." pp. 56-59. Lo significativo de la argumentación de EAW consiste, primero, en comunicar que entre ciertos recortes conservados por Carlos Quispez Asín, aparecían los cuatro primeros dibujos de CM, publicados en revistas ilustradas de la época y, además, dos carátulas de libros (una no firmada).

En 1922 César Moro tenía 19 años (nació en 1903). "Además de los cuatro primeros dibujos —aparecidos en revistas— se conservan las pruebas de imprenta de un dibujo en grisrojo y negro cuya utilización desconozco". Sólo uno de los siete dibujos está fechado y firmado. De lo cual desprende Westphalen que en 1925, cuando Moro se embarca hacia Europa, ya era conocido como dibujante —al menos en el restringido círculo artístico y literario de la capital— y que quizás su actividad como artista precedió a la de poeta y escritor.

EAW relata lo que ha visto, lo que ha comprobado y sus reflexiones señalan algunos raciocinios y evita o suspende otros. Pero elaborando con los elementos conocidos, se anima a postular dos nuevos juicios: 1) que tanto el dibujo que reproduce este artículo y la referencia a la noticia del viaje, dada por Carlos Raygada en *El Comercio*, al día siguiente (31.VIII.1925) de la partida de Moro a Europa: "César Moro es un caso excepcional de liberación; jamás hace lo que se debe hacer, él pinta siempre lo que él quiere, lo que él imagina, lo que él siente. Por eso es personal, casi inimitablemente personal". (p. 57). Prosigue respaldando a Raygada que había notado

"que el joven artista (c. Moro) no pertenece a ninguna escuela conocida ni es tampoco dibujante académico que es de lo que más lejos está".

Westphalen comparte la justeza del juicio de Raygada, por conocer el ánimo abierto y sensible a su labor crítica; y por haber visto los dibujos y acuarelas citados en este artículo, que resaltan la vocación pictórica de Moro, que se confina al rápido proceso de escogitación de un estilo en el maremagnum de la pintura: allí opuso el *Art Nouveau* al *Art Déco* según puede verse en los dibujos reproducidos en el número 32 de *Debate*. En base a una serie de dibujos y acuarelas anteriores a 1922 —la mayoría no fechados ni firmados— aunque uno de una maestría exquisita en el trazo y en la selección de los colores, ya ostenta con todas sus letras César Moro y el año 1921. Tanto éste como el *De profundis* (v. ilustración p. 59) y el dibujo reproducido en *Amaru* (No. 9, marzo 69, p. 55, il. 2) dejan entrever los tempranos logros que acogieron el lenguaje gráfico y pictórico que innovaron las artes y los cultores en Europa del *Modern Style*, *Jugend Stil* o *Art Nouveau*. Tanto las páginas escritas sobre el tema en *Amaru* No. 9 y *Debate* No. 32 y las cartas escritas por César Moro desde ciudad de México entre 1943 y 1948 dirigidas a EAW, publicadas en *Vida de poeta* (Lisboa, 1983) lo confirman. En especial la carta del 1 y 2 de octubre de 1946.

UN TESTIMONIO INTERESANTE

EN *Entrada en el Perú* (Habana, La Verónica, 1941), Concha Meléndez trazó una especie de diario de viaje con anotaciones muy agudas y desenvueltas. El objetivo era repensar la experiencia que una viajera cultivada y sensible a los motivos de un país como el nuestro, podía ofrecer a un intelectual puertorriqueño. Su viaje a Sudamérica lo hizo para conocer y apoyarse en las raíces hispanoamericanas. Los escritores de Puerto Rico, como Concha Meléndez trataban por entonces de conocer y difundir en la isla nuestro aliento al pueblo puertorriqueño, a través del célebre Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, en el recinto de Río Piedras.

El capítulo IX de este interesante libro es a la vez breve, franco y entretenido. Cuenta a la distancia de los años la leyenda que se titula así: *La Peña Literaria Pancho Fierro*. Con prosa sencilla y refrescante se refiere a las tres visitas que hizo a la Peña y a quienes conoció por entonces y lo relata en un inventario de recuerdos e impresiones evocadas, que empieza así:

Con los Núñez hice mi primera visita a la peña literaria Pancho Fierro, sitio de reunión de las gentes de letras y arte en Lima. Pancho Fierro fue un acuarelista limeño que vivió de 1806 a 1879 pintando las costumbres y los tipos de la Lima ochocentista; la misma que describieron en su literatura sus contemporáneos Felipe Pardo y Manuel Ascencio Segura.

En aquella primera visita me presentaron también

a Xavier Abril, Emilio Adolfo Westphalen, Enrique Peña Barrenechea y José Hernández, todos poetas jóvenes de calidad. Xavier Abril había publicado en esos días su libro *Descubrimiento del Alba*. La lectura de sus poemas, la frecuencia con que lo traté durante mi estada en Lima, me ha hecho fácil la composición de mi ensayo *Albas de Xavier Abril* donde intento un estudio de la obra total de este lírico de la modernidad acusadísima. Westphalen es alto, de grandes ojos de asombro y de muy escasas palabras. Vive un mundo poético sobrerrealista parte del cual nos ha mostrado en sus libros *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte*. Enrique Peña Barrenechea habla en un bajo tono cálido; se mueve en una atmósfera de cortesía discreta. Cuando me habló supe que ya me conocía. Había leído mi ensayo sobre Pablo Neruda. Y José Hernández es, conversando, finamente irónico y alegre.

Volví dos veces más a "Pancho Fierro", una de ellas con Alberto Tauro, crítico con dotes de "scholar", inapreciables en nuestra América donde tanto se improvisa todavía en el quehacer de juzgar; fino artista también de la fantasía *Allá vamos*, cargada de intención social. Tauro me presentó esa noche a José María Arguedas, el cuentista de *Aqua*. Conversé largamente con Martín Adán, prosista de matices jamesianos en su novela *La casa de cartón*. Martín Adán... posee el arte de ironizar con elegancia. Su conversación es deleitable como la de un cortesano renacentista. Dicen que escribe bellos versos. Más sólo pude leer, de prisa, *La casa de cartón*, en la biblioteca de Estuardo Núñez, La novela, agotada ya, no la encuentran ni los vendedores de libros raros.

Mi última visita fue con Westphalen y César Moro, gran conversador éste, y quizás por eso buen amigo de Westphalen que lo sabe escuchar. César Moro

pintor y poeta, ha vivido en París largas temporadas, adquiriendo exigencias en el gusto que lo hacen mordaz, desdeñoso y desarraigado en Lima. Preparaba entonces un viaje a México. Pequeño, delgado, es un haz de nervios rebeldes. Tenía consigo aquella noche, repasándola, la *Nadja* de André Bretón.

Al Salir de "Pancho Fierro" preferí caminar hasta el hotel. Pasamos frente a la Catedral desdibujada en la sombra. La escultura ecuestre de Pizarro, situada en el atrio durante las fiestas del cuarto centenario de la fundación de Lima, parecía pronta a correr a través de la Plaza Mayor buscando su casa solariega hoy desaparecida. Tuve una sensación de peligro, de que íbamos a ser arrollados por las patas del caballo en fuga. Westphalen y Moro rieron cuando les comuniqué mi aprensión. Les gusta la ironía. Son autores de una invectiva satírica, tremenda, titulada *Vicente Huidobro o el obispo embotellado*.

En Concha Meléndez. *Obras Completas*. Tomo 1, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970. pp. 505-508.

LOS ANTEOJOS DE AZUFRE

1. Hacia 1925 y en el Perú las ideas sobre la vida, el arte, el amor y la poesía eran cuantiosamente fáciles, improvisadas, bucólicolíricas y apresuradas; continúan siendo el triste patrimonio de la mayoría gris y espesa de los intelectuales del Perú y de los que sin profesar de intelectuales tienen una

opinión. En cuanto al amor, están por el matrimonio, la virginidad, etc., en cuanto al arte, por quien haga mejor, en la forma más exterior, un cuadro cualquiera, de aspecto cualquiera, el más banal, de la naturaleza, en lo que ésta tiene de más superficial e irrisorio.

La poesía no existe pues en el Perú sino como fenómeno eminentemente individual, ignorado; o como existe en todas partes a pesar de... un poco más, un poco menos que en todas partes; en la aparición furtiva de ciertos rostros, inconfundibles señales de fuego; en algunos encuentros; en 1934, en la devastación patética de los jardines de la Exposición (no es su utilización capitalista); al capricho, al azar de cada embriaguez... La nostalgia del crimen es poética. Para mejor decirlo, la sola poesía entre nosotros está en la producción borrasca y esporádica: textos, objetos, cuadros de los alienados, en el Hospital Larco Herrera. Luego por libertar, como la que sin sospecharse a sí misma cruzamos en la calle.

Pero he aquí, que como un proyectil perdido llega hasta nosotros la *Petite Anthologie Poétique du Surrealisme*.

2. Ni fácil, ni agradable la vida no es un acto de contemplación, de interpretación. "No se trata de comprender el mundo sino de transformarlo" y tú, que para ti mismo eres un complejo psicológico, no eres para los demás sino una entidad física, la vida toma el consabido y mal disimulado gusto acre, denso como la sangre de los toros sacrificados cada mañana en la fina transparencia del alba; la vida se evidencia ¡al fin! como la lucha sin cuartel del hombre y de las condiciones que rigen y deforman su vida desde el nacimiento hasta su muerte, asimilación de los poetas después de muertos a fines patrióticos, religiosos, etc.

3. No señores, nadie más lejos que ustedes de la poesía, nadie con menos derecho que ustedes a la poesía. No quiero, ni puedo perder mi tiempo definiendo para ustedes qué es la poesía, en todo caso es lo contrario de todo lo que ustedes aman, admiran o respetan si es creíble que los batracios estén dotados de estos sentimientos. La poesía actividad universal, no del microcosmos ridículamente pintoresco, particular y ventral. Donde terminan ustedes empieza la poesía.

4. El surrealismo está vivo y de una vida feroz. Una vez más nos solidarizamos con los rumbos impresos al surrealismo por André Bretón, haciéndole entera confianza. Desde el Perú, por el surrealismo mundial.

EL ARTE MÁGICO*

Huacos funerarios del Perú, petroglifos de Canta, que cubren literalmente los cerros, cuyo origen y época desconocemos, me son tan próximos como el Ojo Real, mucho más próximo que la sórdida expresión que me rodea...

Si yo pensara que los objetos, los edificios, también algunos seres, después de desafectados perdiesen toda *carga* mágica, el mundo resultaría "invisible", más aún de lo que es. En el Perú, algunos lugares, "claros" solitarios al pie de las montañas, y otros

* Fragmento de la contestación a la encuesta de Bretón sobre el *Arte Mágico* (1955 ?).

de la costa, siempre que no estén habitados, repercuten todavía de un modo imperioso —fortalezas del mundo moral, estético, metafísico que tan largo tiempo los impregnó— lugares, y no obras de arte, lugares, vínculos sin ningún deseo de adaptación, bajo el sol, o cubiertos de neblina tras la cual se vislumbra la presencia inmanente del sol. No en vano he nacido, cuando miles y miles de peruanos están todavía por nacer, en el país consagrado al sol y tan cerca del valle de Pachacamac, en la costa fértil en culturas mágicas, bajo el vuelo majestuoso del divino pelícano tutelar" (En *La tortuga ecuestre y otros textos*. Ed. Julio Ortega, Monte Avila, p. 161).

WOLFGANG PAALEN** (1945)

Abrir o cerrar los ojos. Abrir y cerrar los ojos. ¿Debe el cuadro mirarnos y ser el verdadero espectador? El cuadro es más y más el remanso, o el mar y su agitación, o la tormenta estelar, o un espejo turbio, claro o alucinante. Una forma de conocimiento del universo y de nosotros mismos dentro del universo.

El espectador es una pregunta o un haz de preguntas. El cuadro es la respuesta, todas las respuestas y, sobre todo, la pregunta. El espectador se incorpora al cuadro y actúa hirviendo y giratorio dentro de él. El cuadro es el mecanismo aspiratorio y el espectador es la materia inspirada. ¿Cabe

** Texto redactado por Moro e incluido en *Los anteojos de azufre*. p. 71.

mayor ingenuidad que preguntar qué quiere decir el cuadro? Un volcán en ebullición no quiere decir nada. Dice simplemente su lenguaje de lava y de fuego. Lástima que el cuadro no disponga de los mismos elementos físicos agresivos que un volcán en erupción. Y, sin embargo, el paralelismo. Erupción volcánica muda para el oído. Para los ojos el estallido de todas las violencias, el cromatismo de todas las curvas y, de pronto, descubrir aquel fragmento en que todos los pájaros se han puesto a cantar y en el que las algas caminan atestadas de diamantes. Atónitas de ese minuto de reposo inesperado, dejan oír un canto de profundidad. El hombre no cree todavía que tiene ojos para ver. Y no quiere saber que sus ojos cantan y bailan. Sólo quiere tener ojos para leer los más tristes silabarios, los más sórdidos acontecimientos de una actualidad efímera, inexistente ante la eternidad del hombre. Por mi parte creo que la sola eternidad puede interesar realmente al hombre. Su reflejo en el cristal vertiginoso de los acontecimientos de orden moral, íntimo. La pintura es un simulacro mágico. "El bandido es un artista cuya desgracia es tener imaginación y no conocer la música, no saber escribir o pintar. Si escribiera sus crímenes, no tendría la tentación de vivirlos". (*Monsieur Godeau Intime*).

Nada revela mejor el amor delirante de la permanencia como la pintura. El cataclismo o la hecatombe duran, permanecen en su paroxismo. El pintor, digno de ese nombre, se arroja al mar ligándose antes los brazos para poder sumergirse, y abre los ojos para traducir luego sus visiones en un lenguaje ininteligible. Lo esencial es la belleza sobre la profundidad de la experiencia.

Hay diversas formas de narrar. El canto del ave, el vuelo náutico del pez, la curva de una estrella fugaz son narrativas. Yo no trato de descubrir un

hecho de crónica roja en la pintura. La inmensa mayoría de las gentes pasa su vida, como la señora Gertrude Stein, tratando de descubrir sillas, personajes o manzanas en los cuadros de Picasso. Todavía quedan centenas de espectadores que prefieren la pintura de Rafael simplemente, porque pintó Madonas. Es justo que, andando el tiempo, ahora prefieran los cromos farmacéuticos y los anuncios de las Píldoras de Vida del Doctor Ross. Todo un enjambre de Celestinos traen a colación la libido, tratando de engañarnos sobre su incapacidad de ver al cubrirse con las barbas ralas de un psicoanálisis de trastienda. ¿Quién puede negar la presencia de la libido o la de los pinceles? Pero sólo los tontos dan el paso que hay que dar para creer que todo libidinoso con habilidad manual puede ser pintor. La pintura quizás sea en resumen el esfuerzo tenaz por obtener ciertos resplandores delicuescentes de salsas grandiosamente succulentas. Antes se habló de gemas opalescentes. Ahora puede hablarse también de ópalos, pero también de los secretos de una alta cocina cerebral que nos servirá platos submarinos, estelares o minerales.

Nada me parece tan inoportuno como tratar de explicar un cuadro. Todos, más o menos, hemos sido víctimas de aquellos filisteos preguntando: "¿Y esto qué quiere decir?"... ¡Quién sabe! Lo único que se debe exigir a la pintura como a la literatura, etc., es que sea exaltante. Pocas pinturas me parecen alcanzar esta virtud, de manera tan cabal, como la pintura de Wolfgang Paalen. Desde fines de 1940 Paalen, abandonando una manera de pintar en la que ya había logrado el renombre, ha trabajado sin descanso por la exaltación dentro de una exaltación continua. El pintor nos dice su concepto de la pintura.

"El hombre empieza donde empieza el arte. El arte ha creado los dioses y los prototipos humanos;

pero, terminado el humanismo, no ha podido ya definir bien su propósito. En su desenvolvimiento histórico, después de los períodos totémicos, mitológicos, humanistas, realistas, el arte ha llegado al período experimental que llamamos arte moderno. Históricamente, todos estos períodos son de valor igual y cada uno de ellos ha producido grandes obras; el último (el experimental), en particular, ha enriquecido prodigiosamente el lenguaje plástico. Sin embargo, corre parejo con la "crisis del tema". "El análisis plástico del tema (cubismo) que nos llevó a la deformación arbitraria en la degeneración del cubismo; la revelación poética del tema por medio de yuxtaposiciones insólitas (surrealismo) que nos llevó al academismo literario; el abandono del tema (arte abstracto) que nos condujo a simples juegos de equilibrio óptico, he aquí los principales aspectos de la crisis del tema. Esta crisis demuestra que no se trata ya de experimentar sobre "cómo pintar", sino; más bien, de encontrar qué pintar. No se trata, pues, de inventar nuevas técnicas, sino de encontrar nuevos temas.

"Estos temas no pueden ser ya ni mitologías positivas ni interpretaciones de cosas determinadas. Para las "cosas determinadas" (entre las cosas determinadas comprendo igualmente los conflictos sociales enfrentados) las interpretaciones por medio de las nuevas técnicas se han manifestado mucho más satisfactorias. Ningún cuadro realista o semirrealista vale lo que un film documental.

"El arte, en la medida en que realizaba propósitos mayores, se consagró siempre a simbolizar e interpretar las fuerzas de la naturaleza (humana o extrahumana). Pero interpretación y simbolización por el arte han caducado ahora. El nuevo tema será una verdadera "cosmogonía plástica". Es decir, ni una simbolización ni una interpretación; más bien una visualización directa por los medios del

arte, de las fuerzas que nos mueven y que nos emocionan. Ni simbólica ni metafísica, esta cosmogonía no trata de antropomorfizar el universo, sino de universalizar el hombre, haciéndolo participar emotivamente en las grandes polaridades cósmicas. "Así, ya no es tarea del arte responder a preguntas ingenuas; ahora, el cuadro mira al espectador y lo interroga: ¿qué queréis decir?" (W. Paalen). No creo que tal lucidez sea patrimonio común en los pintores. Si a semejante lucidez se aúna verdadera capacidad mágica de pintar, oficio de primer orden, gran riqueza imaginativa, podremos clasificar a Paalen entre los verdaderos buscadores de esta época y ocupando un lugar de privilegio.

El texto que hemos extraído de la *Biografía peruana* es importante, por dos razones básicas para fijar en forma definitiva la manera cómo se inscribe la escritura de Moro, en su entera producción; y cómo en ella asume confiada y limpiamente su devoción frente al imaginario nacional del Perú y su deslinde frente a los otros rasgos que percibimos en el texto de los *Anteojos de azufre*.

El texto al que me refiero ahora, nos permite reconstruir en forma comprimida el sentido que el poeta modeló frente a un universo mágico, que excedía las funciones de la historia y del tiempo. Desde un comienzo, por eso, el arranque de esta biografía está indisolublemente ligado al rol personal que el mismo escritor asume, como poeta y en nombre de la poesía.

Por eso, en la escuela de los viejos augures, el poeta (vidente) levanta el bastón que traza en el universo, el recorrido de la significancia entre el agua y el cielo, iluminado el poeta por la luz punzante, la más punzante que él conozca, unida de forma inseparable a la esencia del Perú, que él despliega en su trazo. En este punto ya estamos ante una figura de composición, que define la imagen poética e histórica de lo imaginario de Moro.

Asistimos, pues, a un punto de la más quemante densidad connotativa de la prosa de César Moro.

En el subtexto 2 es sorprendente la forma cómo el mar en vez de inundar, es decir asumir un papel bravío, es, al revés, invadido por los vestigios inapreciables de restos de la historia. Y es ahí en esa oscilación entre la historia remota y el presente, y a un paso del porvenir —que en palabras de Moro— nos da el gusto de vivir en una continuidad peligrosa, de la que la poesía es el eje.

Hasta aquí podríamos sostener que Moro ha bofetado su imaginario nacional, que en lo sucesivo lo explica varias veces; pero no para cambiar el sentido de los extremos, sino para hacer más visibles las oscilaciones entre lo prehispánico y lo que ocurre después de 1532, modelando la nueva composición trazada después de la conquista.

No es pues tributario de un imaginario endeudado con el Tahuantinsuyo, aunque reclame su sentido estético y mágico a través de rasgos de historia y especialmente cuando perfila la hermosa y extraordinaria descripción del manto de Atahualpa, bajo el color de las alas de murciélago y de humo de los reflejos de herrumbre y venado de sangre aérea; iluminado en las terrazas inmensas del palacio imperial, juntando en tantos grados de color los matices de las piedras, del oro, del aire hasta un grado sublime, que solamente es imaginable en el silencio absoluto, el cual se hacía cuando el Inca se colocaba el manto sobre sus hombros. Pero era en el otro extremo del péndulo, confiesa el enunciador que nada de la gloria del pasado se conserva, y que, cada tarde espera el paso del corequenque, para divisar la caída de sus plumas que anuncian la catástrofe. Entonces el enunciador conjura el pájaro mágico y le increpa: que él pertenece al pasado o vela en el dominio del sueño y en la memoria colectiva y mítica.

Finalmente saluda a esa sombra, extranjera, al país en que nació, y le dice: tú perteneces al corazón de los poetas, te bañas en las alas de los párpados feroces de

la imaginación. Y los renglones de Moro nos instalan a la sombra de un imaginario reverberante en la geografía de la costa, calcinada por las huellas de los peces y aves recubierto por el sol y la brisa marina.

LAS LENGUAS Y LOS POEMAS

SUBRAYÓ WESTPHALEN con razón el papel que juega el conocimiento de la propia lengua, y de las no maternas, y sus personales experiencias, infantil y juvenil, para refugiarse en la traducción al español, de los mundos avizorados al compás del paso de una lengua a otra distinta. En el ejercicio de la traducción de autores franceses e ingleses, en base al esfuerzo para gozar del placer de asomarse a los mundos fascinantes trazados por Dickens o de R. E. Stevenson, fue como Westphalen, con la ayuda de diccionarios tradujo en su totalidad *Les harmonies viennoises*, novela de Jean Cassou. En la práctica, en la lectura continuada de autores franceses, ingleses y alemanes percibí, dice, las virtudes y deficiencias del español para transmitir las expresiones especiales que llamaré poéticas, supeditadas a giros distintos, —acaso a veces adaptables— de la riqueza expresiva que poseen esos idiomas.

"No sabría explicar cómo nació mi afición por ellos ni el impulso esporádico que me incita a escuchar las voces que los crean. No sé tampoco cómo me guían a escoger entre tradiciones y usos establecidos o trastocados de nuestro idioma, entre juegos semánticos y lingüísticos, de armonías y disonancias fonéticas, entre ambigüedades y disonancias, al material apropiado para constituir la base material de un poema viable".

Por eso, continúa Westphalen "me sorprenden los casos de poetas que utilizan más de un idioma y no esporádicamente sino con constancia. Dentro del ambiente nuestro son notables los ejemplos de Arguedas y de Moro". Con parsimonia E.A.W. explica el bilingüismo de Ar-

guedas y su papel en la escritura, traducción y valoración de las obras emprendidas en ese sentido, tanto en la Colonia como en la República y en los años contemporáneos. El deseo de no aparecer como un *misti* y no falsear su destino de intérprete en las circunstancias sociales y culturales de los indígenas en el Perú, pesó en el ánimo de Arguedas para mantener vivo el uso de la lengua quechua y su relación mágica, mítica entre el hombre y la naturaleza, como parte del tremendo trabajo cubierto por Arguedas como sustrato y fundamento para estudiar los cambios culturales en el área etnológica.

Con tino resalta Westphalen, el dominio y maestría del idioma español, que José María Arguedas aprovechaba como pocos narradores peruanos. Mientras Arguedas tradujo al español canciones, leyendas y poemas quechuas, Moro se complació en trasladar a nuestro idioma ejemplos escogidos de la poesía francesa, principalmente de sus amigos surrealistas; una vez hasta —dice— emprendió la versión de un extenso tratado del marqués de Sade, que quedó trunca. Y añade (*Debate* 28: 1984, p. 26) de muy diversa índole es el carácter y la posición del bilingüismo de Moro. La mayor parte de los poemas publicados o inéditos de Moro fueron escritos en francés, pero la serie de *La tortuga ecuestre* lo fue en español y por los mismos años en que escribía *Lettre d'amour*. Es útil escuchar este comentario:

de admiración y me hace pensar en un antecedente remoto, la facilidad con que en el Siglo de oro la poesía española, poetas gallegos o lusitanos empleaban indiferentemente el español o sus lenguas maternas.

Curiosamente ni el uno ni el otro intentaron nunca trasladar al quechua o al francés poemas escritos en español. Moro empezó su colaboración con el grupo surrealista vertiendo o corrigiendo versiones ya hechas de los primeros textos de Salvador Dalí que aparecieron en *Le Surrealisme au service*

de la Revolution, mas no creo que pensara nunca divulgar en Francia la poesía, por ejemplo, de su admirado Eguren. Estas divagaciones sobre bilingüismo poético me llevan a tratar la cuestión de cuán factible es o disculpable sea la tarea de traducir poesía.

La imbricación de lo dicho con la manera de decirlo es tan estrecha e indelible que todo intento de trasvasar el poema exigiría en el mejor de los casos la invención de un objeto nuevo cuya semejanza con el original sería siempre dudosa. ¿Por qué entonces el tesón con que muchos poetas, entre ellos algunos de los más grandes, han ensayado lo inalcanzable por definición?

¿Es realmente imposible la traducción de poesía? Mi experiencia fue por lo general más bien decepcionante. En mi juventud la aspiración no fue tanto la búsqueda de equivalencias cuanto la de aquellos factores actuantes que por extraña contraposición o simbiosis compartían algunas palabras, mañosa o torpemente escogidas, en piezas deslumbrantes, espejismos insólitos de armonía recóndita y nunca vista". (Ibid, pp. 26-27).

Si el lector pudiera completar la lectura del artículo que estamos glosando ("Las Lenguas y la Poesía" por E.A. Westphalen en *Debate* 28), quizás se incline a conceder que el ejemplo que a manera de ilustración muestra Westphalen, hace de la traducción al cuadrado (dos veces intentada), del griego al francés y del francés al español es un ejemplo sorprendentemente útil, sabio, y ambiguo pues arriesga una respuesta positiva y al mismo tiempo recoge con maestría y humildad, la difusión de un juicio condicionado por muchos factores, pero fundamentado por el tono poético de los traductores, siendo ellos mismos poetas auténticos. Tanto es así que San Juan de la Cruz o Fray Luis de León consiguen añadir el placer estético

a la revelación de los misterios afectivos y de los secretos subyacentes.

Ahora, casi se puede prescindir de la siguiente pregunta: ¿Se juzgará siempre que el esfuerzo en verter poesía es una manera de engañarse a sí mismo —y a los demás, si acaso se publica la felonía?". (p. 27).

UN POEMA DE YANNIS RITSOS

Vaivén inmóvil

Al levantarse de prisa para abrir la puerta Dejó caer la cesta con los hilos.

Los carretes se esparcieron bajo la mesa y las sillas
 Por los rincones más inverosímiles - un hilo rojo casi naranja
 Sobre el vidrio de la lámpara - otro violeta
 Al fondo del espejo - pero ese hilo dorado
 Nunca había tenido un hilo dorado - ¿de dónde salía?
 Se arrodilló para tratar de recogerlos uno por uno
 De poner un poco de orden antes de abrir.
 No hubo tiempo. Tocaban de nuevo.
 Se quedó quieta - impotente - con los brazos caídos.
 Cuando acertó a abrir la puerta... no había nadie.

¿Es eso entonces la poesía? ¿Es precisamente así la poesía?

(Del libro *Gestes*, París 1974. Traducción francesa de Chrysa Prokopaki y Antoine Vitez - versión española de EAW).

PINTURA Y POESÍA

CUANDO FERNANDO DE SZYSZLO en 1963 presentó en el Instituto de Arte Contemporáneo (Lima, 10-22 de Dic.) una serie de óleos sobre la traducción que Arguedas hizo del *Apu Inca Atawallpaman*, recordaba Westphalen en un meditado ensayo que publicó con el título "Poesía quechua y pintura abstracta", un conjunto de disquisiciones, antecedentes, desvíos y hallazgos, sin omitir sus juicios mesurados sobre la escritura y su franco calificativo del relieve de la exposición pictórica.'

Para destacar conjeturas y temores acerca de la asociación de la pintura y la elegía quechua anónima, Westphalen inicia sus páginas recordando que Szyszlo había puesto en relación poesía y pintura en 1950, una serie de litografías, en homenaje a César Vallejo. En esa ocasión, Szyszlo usó como lema de sus obras una cita de Rimbaud "encontrar un lenguaje". Así rememoraba que la pintura de Szyszlo testimonia la respuesta del lector de poesía, pero sin el carácter de ilustración o complemento gráfico

1 El ensayo de EA W apareció en la *Revista Peruana de Cultura* No. 2 (Urna, junio de 1964; 102-118, con 2 ilustraciones, una en blanco y negro, y otra a color). El subtítulo del trabajo reza: "A propósito de una exposición reciente de pintura de Szyszlo". Existe una separata de la R.P. de e, No. 2 junio de 1964. La paginación ha cambiado, contándose desde la falsa carátula y no figura el subtítulo. El trabajo consta de 5 partes y 2 ilustraciones, empezando el ensayo en p. impar y la siguiente en p. 4 hasta culminar en la página final en el número 19. Las llamadas a pie de página, que son propias del autor del ensayo, o sea EAW aparecen entre paréntesis; y, las que corresponden al autor de este estudio, siguen en orden correlativo y figuran, volando una línea sobre el texto en este trabajo sobre el *Imaginario*.

de la literatura. La poesía desgarradora y tierna de Vallejo había removido el espíritu del pintor y el impulso creador suscitado así, se resolvía en imágenes para decir del mundo hostil y de la pertinencia, sin embargo, del amor y de la dicha. La autonomía de las artes era subrayada y la reacción legítima, pues en la misma medida de Rimbaud y de Breton consideraba el arte no algo accesorio, sino sustancial a la vida misma. En síntesis, ahora frente a la melancolía y desesperanza, pero igualmente rebosante de fuerza y de fe en el destino, el artista no se rehúsa a utilizar los recursos de la cultura occidental del siglo XX para "emitir respuestas nuestras, soluciones nuestras".

En este caso la referencia es al acontecimiento tanto como a la actitud del poeta frente al enigma de la muerte, y la adusta y amarga soledad de los condenados a "errabunda vida" (p. 6).

Las argumentaciones con que EA W explica el carácter de la elegía quechua, sus traducciones y la versión de José María Arguedas confluyen con el dominio técnico alcanzado por la pintura de Szyszlo. Por tanto la respuesta de un lector actual se adhiere a la impresión que suscita la traducción de la elegía y la respuesta del pintor contemporáneo, a través de los medios que la pintura y la cultura occidentales facilitan para avizorar la reacción frente a "la muerte de dios y de su hijo Atahualpa".

Los símbolos transforman y representan el destino del género humano. La elegía, en fin de cuentas, no sería sino otro extremo de un exuberante y descomunal *himno a la vida*. El poema fue concebido cuando el dominio español ya había sido asegurado; cuando la suerte de los antiguos peruanos atravesaba una época de crisis y

² Una de las primeras exposiciones de Szyszlo, relaciona al lector de poemas de escritores como Rimbaud y Breton. En el horizonte es documentable la relación tanto de los poetas franceses como la intención del pintor; buscará gobernar su idiosincrasia, quería resaltar su independencia y el nivel de maestría profesional alcanzado por Szyszlo. Además éste es un excelente conocedor memorioso que recuerda y dice trozos poéticos de grandes autores, en distintas lenguas, y entre ellos, a César Vallejo, en cuyo homenaje fue la exposición de París, 1950.

de inestabilidad, cuando el sistema incaico -ordenado, rígido, pero benéfico- había sido destruido y los fragmentos dispersos no eran aptos para construir o restablecer la armonía entre el hombre y la naturaleza, y para crear un mundo sin opresión, arbitrariedad o ígnominia.¹

Reconozcamos -arguye Westphalen- otra clave del poema: su especial atracción para quienes nos sentimos abocados a una crisis semejante en el mundo que nos rodea: el poema guarda el suficiente rescoldo de vida, que le permite vislumbrar desde siempre circunstancias favorables.

Westphalen rememora a Holderlin: del colmo de la desesperación brota lo que ha de salvarnos. En toda conciencia, el lugar que corresponde al arte dentro de la sociedad no es distracción de la vida, sino vida más plena; no embeleo para ocultar al hombre sino nuevo instrumento para que el hombre llegue a serlo.¹

Constantemente, superando contradicciones y divagaciones se afirma su esfuerzo por alimentar la esperanza, para damos fe en nuestro destino. Esas razones de esperar las ha hallado ahora Szyszlo en el poeta anónimo y lejano y también en las circunstancias de nuestra actualidad. Esta sería la gran crisis de la identificación de Szyszlo. Sus problemas y soluciones propios adquieren validez más general, al ser entroncados con las raíces de

³ La autonomía de las artes está garantizada por el pintor, en cuanto es consciente del riesgo y se aferra a ésa; a partir de un lenguaje. Y así mismo sigue la opción de Gauguin y Van Gogh, adelantando su adhesión contemporánea por la reacción motivada en la densidad poética de la versión de J. M. Arguedas. Además de la edición de *Apu Inca Atawallpaman*, Elegía quechua anónima, Urna, Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, 1955, puede consultarse a Edmundo Bendezú. *Literatura Quechua*. Colee. Ayacucho. No. 78, pp. 125-128. J. M. Arguedas, *Poesía Quechua*, Ed. Eudeba, Serie del Nuevo Mundo, Buenos Aires, 1965, pp. 21-27.

⁴ Consciente de la opción de Baudelaire, y la dimensión de Gauguin en Tahití y de Van Gogh en los Países Bajos y en Arles respalda la visión de Paalen, compartida con Westphalen y Moro; es una elección rotunda: No se trata, pues, de ocultar o distraer al hombre, sino de estimularlo para que el ser humano llegue a serlo plenamente.

la cultura proveniente de la historia; de una cultura que no estaba muerta pues se hace presente de nuevo con insospechada fuerza y seguridad." (p. 11).

El arte de Szyszlo, admite Westphalen siguiendo a Werner Haftmann⁽⁶⁾ "no pinta árboles, arroyos y médanos sino crecimientos, corrientes, ansias". En este sentido Westphalen califica la pintura de Szyszlo como una meditación y, por lo mismo, susceptible de ordenarse según los indicadores de Wolfgang Paalen. Según el cual su importancia residía en puntualizar que la gran revolución del arte ocurrió con Ganguin y Van Gogh cuya importancia radicaba no tanto en el arte sino en sus vidas. Ambos se dedicaban a la pintura como si fuera la única salvación, a pesar que no tenían definición clara de ésta, y que tampoco, tuviera valor práctico.

Por tanto, supone Westphalen que el concepto del arte de Paalen es asumido por Szyszlo y compartido además del propio Westphalen por Moro, según se establece en estas frases:

Para nosotros un cuadro es hermoso cuando hace que el espectador participe emocionalmente de los grandes ritos estructurales, las marejadas de forma y caos, de ser y devenir que van más allá de los accidentes del destino individual. Nuestras imágenes no tienen la intención de sobresaltar o de calmar, no son objetos de simple satisfacción estética o experimentación visual. Nuestros cuadros son objetos para la meditación activa lo cual no significa desapego de los fines humanos sino un estado de conciencia que se trasciende a sí mismo,

⁵ No hay duda que Szyszlo acierta cuando muestra el soporte histórico-poético, indispensable para avizorar la equivalencia entre el pasado remoto y el presente, o sea el rol del ojo del espectador. He aquí escondido el influjo de W. Paalen en Lima y en su poetología, sobre cómo se difunden las estructuras, los poemas, las frutas y los pasteles que reclaman el ojo del lector y el espectador.

⁶ Según W. Haftmann: "no pintan árboles, arroyos y médanos sino crecimientos, corrientes, ansias".

y tampoco una fuga de la realidad sino la participación intuitiva en las potencialidades formativas de la realidad.⁽⁷⁾

La importancia de este apartado radica en demostrar como se amplía y adquiere signos de basamento la búsqueda de un lenguaje en la pintura de Szyszlo; aquella búsqueda que lo acercaba a Rimbaud y Bretón y lo colocaba en la antípoda de la teoría de Theo van Doesburg para quien *en la pintura no hay nada que leer, sólo hay que ver*. Este claro distingo afecta al rol del *ojo* en la relación de la pintura con la realidad, y el espacio en el cual la reflexión de Westphalen se apoya en la psicología y, finalmente, consigue convencer que no sólo el ojo enseña sensaciones visuales simples, sino deforma y permite, por tanto, que nuestra visión, se corrija conforme a nuestros intereses y deseos.

Por eso, esta reflexión es uno de los centros de interés fundamental en toda la producción conocida de Westphalen, en la pintura y el arte y la escritura y la cultura en general. No es un secreto que por años, cuando Emilio Westphalen no mencionaba su experiencia poética, sus artículos, sus ensayos y sus comentarios abundaban acerca de sus impresiones sobre la pintura y, especialmente sobre aquellas obras que como ésta de Szyszlo o la de Rodríguez Larraín o la de Ramiro Llona, nos permiten abordar las líneas de relación rebasando generaciones -que para nuestro estudio-- establecen la notable y extraña vinculación entre grupos variados de escritores y artistas que hemos representado en torno de Moro, Westphalen y Arguedas. El signo contemporáneo y el espacio cultural y artístico, están presentes en estas inquisiciones sobre la poesía y la pintura, o el arte y la sociedad contemporánea en el Perú moderno. Es decir en la formación discursiva de Moro, Westphalen y Arguedas resalta la validez y la

⁷ Wolfgang Paalen, *Metaplastic* en "Dynaton 1951", The San Francisco Museum of Art.

difusión creciente de los diferentes artistas y discursos que convergen en la apreciación de las fuentes del arte contemporáneo (después de la Guerra Mundial 39-45).

Podríamos aprovechar esta ocasión para recordar la avidez y la constancia con que Westphalen ha buscado dar cuenta, tanto en *Las moradas* como en *Amaru*, de aproximaciones frente a la plástica y a estudios e ilustraciones que hagan más visible al lector la relación entre lo plástico y el discurso que se refiere a él. Por ejemplo, en el NI! 1 de *Las moradas* (mayo 1947) hay un estudio titulado "Un pintor inglés" pp. 31-32, con cinco reproducciones de Gordon Orislow-Ford, además de las ilustraciones que se deben a pintores como Quispez Asín, Ricardo Sánchez, Sérvulo Gutiérrez; y al mismo tiempo máscaras populares del Perú. En el mismo número de la revista figura el famoso enjuiciamiento de Westphalen expuesto en su ensayo "Quién habla de quemar a Kafka" pp. 17- 27. Y, después, en el mismo número aparece el célebre "Viaje hacia la noche" de César Moro, p. 9. En el NI! 2 de la misma revista (julio-agosto 1947) presenta dos cuentos quechuas de José María Arguedas: "El negociante de harinas" y "La amante de la culebra", pp. 124-134. Y además, el Homenaje a Bonnard, pp. 143-144 de César Moro y dos ilustraciones de [oan Miró. Páginas después luce "Arte de Chavín y Paracas" con ilustraciones; Jorge Eduardo Eielson escribe sobre "Rimbaud y la conducta fundamental" pp. 183-192; Jorge Muelle habla del folklore en "Una ciencia cumple cien años" pp. 203-208. En el mismo número aparecen fragmentos de *Los Diarios* de Soeren Kierkegaard.

Es pertinente esta nota por dos razones, a) porque aparecen juntos Westphalen, Moro y Arguedas, como también b) por realzar el interés por lo contemporáneo y por la arqueología, y así mismo por el arte popular.

En el N° 1 de *Amaru* encontramos el Homenaje a Alberto Giacometti (1901-1966). En el NI! 3: "Acerca de Dada y neodadaísmo" y un dibujo de Henri Michaux, pp. 57-70, junto a "La visión de la semejanza" de Humberto

Díaz Casanueva. En el mismo número de *Amaru*, EA W deja constancia de su homenaje a Ricardo Grau, pintor. Hay seis ilustraciones de cuadros de Grau y una nota de Westphalen, de la cual no resistimos la tentación de copiar unas líneas:

"...es decir, a la pintura hay que amarla por sí misma, extraña amalgama de realidad e imaginación, objeto tan inútil y necesario como todo lo que el hombre intenta para explicarse y justificarse, y que no cabe por tanto, reducir a instrumento de rito, propaganda, lujo o prestigio. Y no ha sido menuda tarea difundir esta convicción entre nosotros".

Y así podríamos enumerar muchos otros casos en que la lucidez de Westphalen sale a la búsqueda de los temas y autores que deben ofrecer una visión al lector contemporáneo.

EL RETORNO DE WESTPHALEN

Nos INTERESA ocuparnos en particular de un poema elegido por Westphalen para iniciar la tercera colección de *Belleza ...*; es decir, Mundo Mágico.

Ya hemos establecido, que este poema apareció en la revista *Front* de La Haya en diciembre de 1930, escrito en inglés. El redescubrimiento y reconocimiento del placer por los poemas de EAW, indujo a estudiosos y críticos a hurgar en pos de publicaciones, no recogidas en los memorables cuadernos de 1933 y 1935. En efecto en el volumen antológico *Vuelta a la otra margen* cuya colección estuvo a cargo de Abelardo Oquendo y Mirko Lauer (Casa de la Cultura del Perú. Lima, 1970) y en la versión ampliada y titulada *Surrealistas & otros peruanos insulares* (Colee. Ocnos, Barcelona 1971) figura "Magic World" traducido por Mirko Lauer. En ambos casos, se dispone del texto inglés frente al texto castellano, correspondiente.

También es conocida una traducción al español hecha por Ricardo Silva Santisteban. Primero publicada en el suplemento literario del diario *Ojo* de Lima, miércoles 9 de marzo de 1977, p. 14, Y después en la revista *Caretas*, N° 514, de Lima, 3 de mayo de 1977, p. 71.

Todas estas traducciones son anteriores a la versión que ofrece EA W desde 1980.

Antes de cotejar las traducciones conocidas, presentamos el texto original:

[60]

MAGIC WORLD

- 1 I have a black and definitive notice to give
you are all becoming dead
the deads the death of the white eyes the girls of
the red eyes
becoming young the girls the mothers and little great
all darling
- 5 I was writing
I said darling
I say I was writing a letter
a letter an infamous letter
but I said darling
- 10 I'm writing a letter
another is to be written tomorrow
tomorrow you are dead
the intact letter the infamous letter is also dead
I'm always writing and shall forget not your red eyes
- 15 your stagnant eyes your red eyes
this is all I can promise
when I went to see you I had a pencil and wrote
at your door
this is the house of the women that are becoming
dead
the women of the stagnant eyes the girls of the red
eyes
- 20 my pencil was a dwarf one and wrote what I wanted
my dwarf pencil my darling pencil of the white eyes
but once I named him the worst pencil I never had
he did not hear what I said he did not know
he had only white eyes.
- 25 I kissed him after in his white eyes and he became
she
and I married her because of her white eyes and
we had many children
my children of her children

they have every one a newspaper to read the
newspaper of the death that are dead

30 only they can not read

they have no eyes nor red eyes nor stagnant eyes nor white
eyes

I'm always writing and say you are all becoming dead but
she is anguish and has no red eyes

red eyes stagnant eyes

35 oh I don't like her

Entre la difusión de las traducciones y la primera publicación en Holanda habían corrido más de cuatro décadas. Es comprensible que EA W para su primer volumen de gran tiraje, prefiera su propia versión o autotraducción, la cual realza la fluidez musical con los ajustes rítmicos y semánticos, los que subrayan la flexibilidad y la cadencia rítmica y pictórica del poema. Con el deseo de dar cuenta de tan interesante paralelo intentarnos examinar y comentar las versiones de cada traducción, comparándolas entre sí y con el texto del propio Westphalen.

MUNDO MAGICO

1 Tengo que avisarles algo negro y definitivo Todos

os estáis volviendo muertos

Los muertos la muerte de los ojos blancos las muchachas
de los ojos rojos

Volviéndose jóvenes las muchachas las madres y pequeño
gran cariño

5 Yo estaba escribiendo

Dije cariño

Dije que estaba escribiendo una carta

Una carta una carta infame

Pero dije cariño

10 Estoy escribiendo una carta

Otra ha de ser escrita mañana

La carta intacta la carta infame muerta también Escribo
siempre y no he de olvidar tus ojos rojos

15 Tus ojos estancados tus ojos rojos Es

todo lo que puedo prometer

Cuando fui a verte tenía un lápiz y escribí sobre tu puerta
Esta es la casa de las mujeres que se están volviendo
muertas

Las mujeres de los ojos estancados las muchachas de los
ojos rojos

20 Mi lápiz era enano y escribía a mi voluntad

Mi lápiz enano mi adorable lápiz de los ojos blancos Pero
una vez lo llamé el peor de mis lápices

el no oyó lo que dije él no supo

El sólo tenía ojos blancos

25 Luego besé sus ojos blancos y él se convirtió en ella y la
esposé por sus ojos blancos y tuvimos muchos hijos

Mis hijos o sus hijos

Cada uno de ellos tiene un periódico que leer Los
periódicos de la muerte que están muertos

30 Sólo que ellos no pueden leer

Ellos no tienen ojos ni ojos rojos y ojos estancados ni ojos
blancos

Siempre escribo y digo todos os estáis volviendo muertos
pero ella es la angustia y no tiene ojos rojos

Ojos rojos ojos estancados

35 Oh ella no me gusta

Trad. M. Lauer

MUNDO MAGICO

- 1 Tengo para daros una noticia negra y definitiva todos
vosotros os transformáis en muertos
Los muertos, la muerte de blancos ojos, las niñas de ojos
rojos
se vuelven jóvenes las muchachas las madres y los
amorcitos
- 5 yo escribía
dije
querida
dije que escribía una carta
una carta una infame carta
pero dije querida
- 10 escribo una carta
Otra será escrita mañana
la carta intacta, la carta infame también ha muerto. escribo
siempre y no olvidaré tus ojos rojos
- 15 tus ojos inmóviles tus ojos rojos es
todo lo que puedo prometer
tenía un lápiz cuando fui a verte y escribí sobre tu puerta
esta es la casa de las mujeres que se transforman en
muertas
las mujeres de los ojos inmóviles las niñas de ojos rojos
- 20 mi lápiz era enano y escribí lo que quise
mi lápiz enano mi querido lápiz de blancos ojos pero una
vez lo llamé el peor de los lápices que nunca tuve
no escuchó lo que dije no lo supo sólo
tenía blancos ojos
- 25 lo besé luego en sus blancos ojos y él se hizo ella la desposé
por sus blancos ojos y tuvimos muchos hijos
mis hijos o sus hijos

- cada uno tiene un periódico para leer
los periódicos de la muerte que están muertos
- 30 sólo que ellos no pueden leer
no tienen ojos ni ojos rojos ni ojos inmóviles ni blancos
siempre escribo y digo todos os transformáis en muertos
pero ella está afiebrada y no tiene ojos rojos
ojos rojos inmóviles ojos
- 35 oh no la quiero

Trad. R. Silva Santisteban

Vamos a disponer primeramente de la versión original en inglés, según la xerocopia recogida y colacionada por quien esto escribe. (a) Para facilitar las referencias numeramos en el flanco izquierdo los versos de cinco en cinco, a fin de evitar confusiones en los cotejos y referencias a los distintos versos. Empezaremos comparando las versiones de la única traducción de Lauer: En primer lugar aclararemos que las versiones de "Magic World" constan de 35 versos, tanto en la publicación de 1970 como en la de 1973, pero en ambas ediciones se ha omitido traducir el verso 12 "Tomorrow you are dead". Dejemos de lado la pérdida anteriormente anotada. Veremos que los versos 1 y 2 muestran el uso de las formas complementarias de la segunda persona del plural (you = ustedes, vosotros /les, os). Repárese que en el verso 2 *estáis* revela la inseguridad en el uso pasivo al conjugar vosotros con *estáis*, mientras que en el verso 1 avisarles anticipa el empleo de *ustedes*. En suma una confusión en la selección de las fórmulas de confianza o igualdad y la de respeto o distancia formal.

Si pasamos a observar el tratamiento que en estos puntos adopta Ricardo Silva Santisteban, concluimos lo siguiente: 1) que en el texto de marzo de 1977, aunque

(a) En el verso 3 falta la "h" la segunda vez que aparece *the*; en el verso 15 falla el silabeo de *stagnan*», y en el verso 33 carece de "n" el predicativo *anguish*.

no aparece la versión inglesa original, la traducción publicada omite el verso 12 y consecuentemente tienen tan sólo 34 versos, en vez de 35; 2) en cuanto al tratamiento de los versos 1 y 2, Silva es consistente al escoger una forma ceñida al uso peninsular y seguir en este caso una traducción más literal "tengo para daros una noticia negra y definitiva / todos vosotros os transformáis en muertos"; 3) en los versos 3 y 4 hay un par de comas, (después de "muertos" y después de "ojos" en el verso tercero) que desaparecen afortunadamente en la versión posterior publicada en mayo del mismo año en la revista *Caretas* No. 514, p. 71. En el verso siguiente, es decir el cuarto, Silva traduce "amorcitos" e introduce un elemento semántico del que carece la versión de Lauer, pues ésta prefiere la forma "cariño", que será repetida por este traductor en los versos sexto y noveno, mientras que Silva en esas posiciones elige "querida".

En el verso undécimo es otro ejemplo de búsqueda de concisión de Silva Santisteban quien se aproxima a la norma de limpidez que prefiere Westphalen: "Otra será escrita mañana". El verso 12 no aparece tampoco en esta versión de mayo de 1977.

El cotejo del verso quince "stagnant eyes" es traducido por Lauer como "ojos estancados" en las dos versiones, mientras que Silva prefiere "ojos inmóviles".

Un rápido recuento de los giros empleados para la traducción del verbo modal *beco me* en los versos segundo, cuatro, dieciocho, veinticinco, treintaidós, muestran que hacen uso de "volviendo", "volviéndose", "volviendo", "convirtió", "volviendo"; mientras que a su turno Silva Santisteban traduce "transformáis", "se vuelven", "se transforman", "se hizo", "transformáis". (b),

Finalmente, el último verso se convierte en un caso notable: "Oh ella no me gusta", y el segundo traduce:

(b) Ambos traductores eluden la construcción perifrástica y olvidan la preferencia del español por la voz activa en presente e imperfecto cuando se trata de acción momentánea de verbo perfectivo. Véanse: Cuervo. *Apuntaciones críticas*. Cap. VII. Parágrafos 330-334.

"Oh no la quiero". La exclamación: *Bah* crea la distancia significativa, más que los verbos, en la propia traducción de EAW. En este caso *Bah* es un conector semántico por los siguientes elementos: /escisión/ (o /separación/) enunciativa frente al enunciado antecedente, /comentario/ y /depreciación/.

La primera de las traducciones es la más literal, pero al mismo tiempo ML conserva las ambigüedades de la versión inglesa original. Sin embargo, también hay casos que las confunde. Los *calcos* son consecuencia de que el joven autor no fuera nativo de inglés y no los haya captado. El traductor ha dejado las opciones.

La versión de SS interpreta el poema a veces con interpretaciones que inciden en una o dos *mistranslation*: ego anguish = afiebrado.

Véanse dos instancias de interpretación que coinciden con la versión ulterior del propio autor. Son saltos no esperados por ningún traductor y que el texto original no los anticipa, pues ambos análisis son instancias problemáticas por falta de *gramaticalidad* (*I neoer had* en vez de *1 ever had*), y el cambio de singular a pluralidad en: *little great al! darling* que resulta ser "amorcitos".

Por tanto, ambas traducciones son insuficientes y motivan que EAW opte 50 años más tarde por preferir su propia traducción o recreación en lengua castellana.

MUNDO MAGICO

- 1 Tengo que darles una noticia negra y definitiva Todos
ustedes se están muriendo
Los muertos la muerte de ojos blancos las muchachas de
ojos rojos
Volviéndose jóvenes las muchachas las madres todos mis
amorcitos.
- 5 Yo escribía Dije amorcitos
Digo que escribía una carta

POEMAS REENCONTRADOS

- Una carta una carta infame Pero dije amorcitos
- 10 Estoy escribiendo una carta
Otra será escrita mañana Mañana estarán ustedes muertos
La carta intacta la carta infame también esta muerta
Escribo siempre y no olvidaré tus ojos rojos
- 15 Tus ojos inmóviles tus ojos rojos Es todo lo que puedo
prometer
Cuando fui a verte tenía un lápiz y escribí sobre tu puerta
Esta es la casa de las mujeres que se están muriendo Las
mujeres de ojos inmóviles las muchachas de ojos rojos
- 20 Mi lápiz era enano y escribía 10 que yo quería Mi lápiz
enano mi querido lápiz de ojos blancos Pero una vez lo
llamé el peor lápiz que nunca tuve No oyó lo que dije no
se enteró
sólo tenía ojos blancos
- 25 Luego besé sus ojos blancos y él se convirtió en ella y la
desposé por sus ojos blancos y tuvimos muchos hijos
Mis hijos o sus hijos
Cada uno tiene un periódico para leer
Los periódicos de la muerte que están muertos
- 30 Sólo que ellos no saben leer
No tienen ojos ni rojos ni inmóviles ni blancos Siempre
estoy escribiendo y digo que todos ustedes se están
muriendo
Pero ella es el desasosiego y no tiene ojos rojos Ojos rojos
ojos inmóviles
- 35 Bah no la quiero

E.A.W.

CUANOO LLEGÓ a manos de Coyné la primera edición del discurso de EAW "Poetas en la Lima de los años treinta" en *Dos Soledades* (INE, Lima 1974), el investigador francés recordó súbitamente que había recibido de Westphalen unos poemas escritos por éste hacia 1935, con la finalidad de procurar su edición en una revista española, en la cual Coyné había colaborado anteriormente. Pero la revista y los amigos de A. Coyné del primer *Curso para extranjeros* después de la guerra del Mundo (1939-1945), habían desaparecido sin dejar huella de su actividad editorial. A esta situación circunstancial, se añade que Coyné vino al Perú por un año y se quedó nueve y, posteriormente continuó su periplo de viajero trabajando para el Servicio Cultural Francés en varios países sudamericanos y africanos. Tuvo una vida errante, con las consecuencias que aquello apareja en el despacho de equipajes, maletas, despachos múltiples y almacenajes a la espera de que el propietario tuviera el tiempo libre para abrir y revisar sus pertenencias. Así corrieron los años desde su arribo a Lima en 1948, en uso del intercambio de becarios entre la Universidad de San Marcos y la Universidad de París. Todo este ambiente explica el que los poemas de Westphalen se hubieran trasapelado.

La circunstancia antes señalada explica el hecho de que A. Coyné actualice recién la búsqueda de los poemas de EAW. Hace tres años volvió a establecerse AC en Montpellier y al revisar sus papeles encontró un cartapacio que contenía los poemas de Westphalen. Así empieza la nueva fortuna de esos poemas, que desde abril

de este año (1989) circulan impresos en una atrayente edición barcelonesa, con el título *Cuál es la risa*. No hay que argumentar más, sino expresar otra vez a André Coyné la gratitud de los amigos peruanos que le debemos tanto por su empeño constante en el estudio de Vallejo, en las ediciones de Moro y, ahora en el hallazgo de estos poemas de EAW.

Pues bien, es así que incorporamos a nuestro *corpus* el poema *Balanza exacta*, suficientemente indicativo del temple poemático de EA W entre *Abolición de la muerte* y los cuadernos de fecha posterior a los poemas que abren *Espada clavada* ... o sea de la serie de cuadernos publicados en Portugal.

BALANZA EXACTA

pág. 11

Un mar parecido a una luna doble de almacén se ha interpuesto en el camino. Un puño levanta la hermosa joya: un corazón pequeño lleno de tatuajes y con algunas gotas de sangre todavía en algunos sitios. Entre los tatuajes sobresale el de un hermoso rostro de mujer que no se está quieto un instante; sonrío o llora, se lleva un dedo a los labios para imponer silencio o cierra los ojos para dejar pasar sueños que se transparentan a través de los párpados. Al otro extremo de la luna, una barca atraviesa lentamente el horizonte a la velocidad reducida de la hormiga proyectada a la distancia. En medio de la embarcación, una guillotina se tiene de pie. Nadie más ocupa el bote que dos carneros que a los extremos balan desesperadamente. Parecen la imagen del amor o de la vida que llega a su término. A instantes,

pág. 12

detrás de la guillotina, un resplandor súbito ilumina la escena, el mar infinito. Se ven, entonces, unas pequeñas gotas de sangre en la cuchilla de la guillotina y encima de ella un letrero que dice: dos arañas entrelazadas. Cuando la oscuridad es completa, siempre queda la barca visible, iluminada por la luz de un reflector de teatro. Allí de debajo la barca aparece la hermosa mujer que se ha abierto camino jalando de sus cabellos como de un potro indomable y que tiene casi la mitad de su cuerpo cubierto de escamas tornasoladas y la otra mitad de estrellas de mar y sobre cada uno de los senos un inmenso rubí del tamaño de una cabeza de paloma. Los ojos son

pág. 13

lo que más llaman la atención; son pequeños espejos circulares. Uno sabe que son espejos, sin embargo, al mirarse en ellos, ve un paisaje distinto según la hora o la persona. Si es una niña de diez años quien se acerca, descubrirá la pradera verde en la cual inmensos surtidores rojos brotan por todas partes, y la niña bajará los ojos como si la hubieran violado. En cambio, el anciano tiene otras probabilidades: un río enroscándose alrededor de un pino gigante y estrangulándolo lenta y gozosamente. Acaso dos personas se asoman al mismo tiempo a los ojos: en uno tiene lugar un asesinato, en otro suben al tálamo nupcial un hombre y una mujer.

BALANZA EXACTA

- (1a) Un mar parecido a una luna doble de almacén
se ha interpuesto en el camino.
- (1b) Un puño levanta la hermosa joya: un corazón pequeño
lleno de tatuajes y con algunas gotas de sangre
todavía en algunos sitios.
- (2a) Entre los tatuajes sobresale el de un hermoso rostro
de mujer que no se está quieto un instante;
- (2b) sonrío o llora, se lleva un dedo a los labios para
imponer silencio o cierra los ojos para dejar pasar
sueños que se transparentan a través de los párpados.
- (3a) Al otro extremo de la luna, una barca atraviesa
lentamente el horizonte a la velocidad reducida de la
hormiga proyectada a la distancia.
- (3b) En medio de la embarcación, una guillotina se
tiene de pie.
- (4a) Nadie más ocupa el bote que dos cameros que
a los extremos balan desesperadamente.
- (4b) Parecen la imagen del amor o de la vida que
llega a su término.
- (5a) A instantes, detrás de la guillotina, un resplandor
súbito ilumina la escena, el mar infinito.
- (5b) Se ven, entonces, unas pequeñas gotas de sangre
en la cuchilla de la guillotina y encima de ella un
letrero que dice: dos arañas entrelazadas.

- (6a) Cuando la oscuridad es completa, siempre queda
la barca visible,
- (6b) iluminada por la luz de un reflector de teatro.
- (7a) Allí de debajo la barca aparece la hermosa mujer
que se ha abierto camino jalando de sus cabellos
como de un potro indomable
- (7b) Y que tiene casi la mitad de su cuerpo cubierto
de escamas tornasoladas y la otra mitad de estrellas
de mar y sobre cada uno de los senos un inmenso rubí
del tamaño de una cabeza de paloma.
- (8a) Los ojos son lo que más llaman la atención; son
pequeños espejos circulares.
- (8b) Uno sabe que son espejos, sin embargo, al mirarse
en ellos, ve un paisaje distinto según la hora o la
persona.
- (9a) Si es una niña de diez años quien se acerca, descu-
brirá la pradera verde en la cual inmensos surtidores
rojos brotan por todas partes,
- (9b) Y la niña bajará los ojos como si la hubieran violado.
En cambio, el anciano tiene otras probabilidades: un
río enroscándose alrededor de un pino gigante y
estrangulándolo lenta y gozosamente.
- (10a) Acaso dos personas se asoman al mismo tiempo a los
ojos:
- (10b) en uno tiene lugar un asesinato, en otro suben al
tálamo nupcial un hombre y una mujer.
Tenemos a la mano un poema que se inserta en la
tradicción desplegada por el surrealismo; incluso como

el más representativo de esa tendencia entre los poemas de Westphalen. Procederemos a la lectura lenta y pausada del poema *Balanza exacta*.

Enseguida nos asaltan una serie de inquisiciones para asegurar que hay independencia plena entre los pareados que constituyen el poema, y que no forman un relato. Todo lo contrario, el poema está inscrito en la tradición que remonta a Mallarmé y a 105 surrealistas. En efecto, estamos frente a un *escenario* y paso a paso vamos a describir no sólo la escena, sino los cambios semánticos en el léxico necesario para tomar en cuenta que estamos frente a una pieza que se define por el estatuto de la especialización. Véase el primer verso:

- 1a) Un mar parecido a una luna doble de almacén
se ha interpuesto en el camino.
- 1b) Un puño levanta la hermosa joya: un corazón pequeño lleno de tatuajes y con algunas gotas de sangre todavía en algunos sitios.

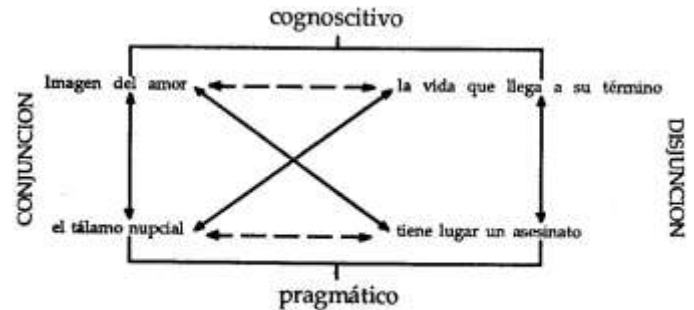
Después de releer el poema en vías de explicación, se hace claro que la localización espacial es el nivel adecuado para definir su estatuto. De modo que existe una representación del *acá* en el *espacio tópico* y otra representación espacial conformada por el *ahí*, que corresponde a la referencia fingida, espacio *ectópico* o espacio retórico por *preterición* en la poesía lírica.

De manera que cuando leemos el poema, la lectura discurre por los pareados que consiguen hacernos admitir que estamos mirando en la "escena" ambos niveles de localización espacial, alternativamente; es decir, que si la se refiere al *acá* (esp. tópico) en 1b habrá que referirse al *ahí* (esp. ectópico). Hay que subrayar que la poesía contemporánea aprovecha la visión dual -a través de la composición de los pareados- para enriquecer, simultáneamente la presentación paralelística, introduciendo la alternancia en la representación poemática.

En este sentido, el poema sobre el cual estamos discurrendo está inscrito en la corriente de teatro surrealista francés, pues hace una representación dual en la realidad poemática. Así se explica la doble visión que corresponde a los *ojos* que son vistos como "espejos circulares" en el retrato de la hermosa sirena y permite correlaciones en la enumeración de los pareados, en este caso vale mencionar los del 4 y del 10:

- 4a) Nadie más ocupa el bote que dos cameros que
a los extremos balan desesperadamente.
- 4b) Parecen la imagen del amor o de la vida que
llega a su término.
- 10a) Acaso dos personas se asoman al mismo tiempo
a los ojos:
- 10b) en uno tiene lugar un asesinato, en otro suben
al tálamo nupcial un hombre y una mujer.

Cuya descripción ilustra cómo la figura rompe el paralelismo y remite a una ordenación cruzada de las partes, organizando la simetría por contrariedad, contradicción e implicación:



* La raíz de espejo, espectáculo y espectro es "speculum".

De tal forma que, con los espacios aludidos se instaure la refracción de las figuras y los cuadros a través de un quiasmo entre las "lunas dobles" o de los "espejos", y la presión entre el 'acá' y el 'ahí' o sea la alternancia entre los espacios tópico (pragmático) y preterido o ectópico (cognoscitivo).

Esta estructura que describe el nudo significativo del poema, ubica todos los otros valores semánticos y así da cuenta suficiente de su interpretación.

UNA LECTURA DE *LIBRE*

LA LECTURA de *Libre* aparece marcada por el escalonamiento de una figura retórica: el oxymoron. Según el *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* de H. Morier, esta figura opera como una *sorte d'antithèse dans laquelle on joint deux mots. contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre. L'oxymoron, qui parait si première vue absurde, frappe violemment l'attention du lecteur et permet d'exprimer des valeurs précieuses, mais il doit être manié avec prudence* (1961: 287). El uso de la figura impone un desplazamiento veloz entre sus extremos, y así diversifica los ritmos y la cadencia que informa la lectura, hasta culminar la repetición la figura final de la estrofa, paralela e intensa, del impactante exordio. Pasemos a admirar la construcción:

En el juego

2 Breve como el *infinito*, Del *amor* y la *vida*, Del *amor* y la *muerte*,

5 Miradas, movimientos, Caricias, voces

Van tejiendo una tela sutil, Red de hilos de fuego,

9 Leve como el calor de la vida, Apretada como el colmenar

De la sangre

Quisieramos retener la atención del lector, para que repare en el efecto sonoro de la correspondencia vocálica de las *e* y su lugar de aparición (vs 2 y 9: Breve, Leve) que impulsan la instauración de las figuras: *Breve como el infinito*; *Leve como el calor de la vida*; y así intenta acordonarse el círculo desbordante de la estrofa (Lausberg & 81). Así mismo, el juego verbal (Sprachspiel) convierte en los vs 5 y 6: *Miradas, movimientos I Caricias, voces* en usos del espacio significativo e instaura relaciones entre sujetos y movimientos portadores de sentido, y desplazamientos de no menor significación.

La segunda parte de *Libre* no deja dudas acerca del sujeto del discurso poético. Es así que se dibuja la presencia del *preso* en virtud de su predicación. Esta vez, a diferencia de las previas menciones denotativas, es la fuerza, la intensidad y la carga semántica de la estrofa, la que configura rápidamente la arquitectura que construye los pasos previos, para alcanzar el emblema que penetra en el eje de la pertinencia del universo particular (Jauss 1978: 269).

El *preso* es identificado como *enclaustrado* y *dichoso*. La *oruga* es el icono de preso y su blasón radica en ser *indistinta* en el tiempo y en el espacio.

Emilio Adolfo Westphalen reconoce en 10 editado con su autorización en los últimos años (México 1980; Lima 1986), que su obra poética, propiamente tal, comienza en 1930. Esta elección pone de lado algunos intentos difundidos en varias revistas limeñas o de Madrid, en 1929. Por tal motivo, tanto en *Otra imagen deleznable* (Fondo de Cultura Económica, 1980) y *Belleza de una espada clavada en la lengua* (Ediciones Rikchay Perú, 1986) los títulos que se refieren a poemas de EA W y, la edición de Lima, especifica: poemas (1930-1986).

En las dos ediciones aparecen incluídas *ÚIS insulas extrañas* (Lima: Compañía de Impresiones y Publicaciones, 1933), 34 páginas sin numerar; y,

Abolición de la muerte (Lima: Ediciones Perú Actual, 1935), 32 páginas sin numerar. (Con un dibujo de César Moro).

Ambas ediciones recogen, además, bajo el título de *Belleza de una espada clavada en la lengua* una serie de textos que se abre con *Mundo mágico*. Este poema fue escrito en inglés y publicado en *Front*, NI1 1, (pp. 76-77), Den Haag, Holanda, diciembre de 1930. A esta versión castellana de EAW, siguen 16 composiciones y, acerca de sus primeras publicaciones se da cuenta en *Noticia* en las pp. 121 Y 122 de *Otra imagen deleznable*. finalmente, esta edición incluye el texto de una conferencia muy comentada, que ofreció Westphalen en el Instituto Nacional de Cultura, el día 3 de marzo de 1974, publicada después en *Dos soledades*, (INC, Lima, 1974) juntamente con una charla de Julio Ramón Ribeyro, acerca de "Las alternativas del novelista".

La edición limeña de 1986 comprende bajo el título general de *Belleza de una espada clavada en la lengua* los poemas de la edición mejicana, conjunto al que se agregan los cuadernos: *Arriba bajo el cielo* (Lisboa 1982), *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (Lisboa 1982), *Nueva serie* (Lisboa 1984) y un inédito hasta entonces *Porciones de sueño para mitigar avernos*.

Salvo las ediciones del Fondo de Cultura Económica (1980) y la de Rikchay (1986), la producción poética de EAW, había sido conocida a través de ediciones de tirada escasísima, 150 ejemplares cada una de las primeras; y los cuadernos impresos bajo la dirección gráfica de Paulo da Costa Domingos, en Lisboa en 1982 y 1984, se limitaban a 130, 170 y 170 ejemplares cada uno de éstos. En efecto, la poesía de Westphalen ha circulado en parte a través de copias xerográficas y de algunos textos incluidos en antologías y revistas, y copias a máquina difundidas entre sus admiradores. Para un poeta contemporáneo, esta especie de tradición oral y artesanal, devuelve a sus poemas al contacto individual y a la referencia individualizadora, gracias a la concentrada y esquivada carga lírica de su escritura.

Repasada varias veces la lectura de *Libre*, poema publicado por primera vez en *Creación & Crítica* N2 20. Lima, agosto de 1977, en el Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen (pp. 27-28), ésta induce a la meditación del lector, acerca del pausado desarrollo, expuesto a lo largo de este enunciado: "El amor es como el ave".

No hay duda que el contenido así transpuesto no puede explicar la atención retenida, el goce intenso, el paladeo verso a verso, a través de una estructura elaborada y retorcida en dos amplios cuerpos o estrofas del poema. Si éste reposa en mérito a la lectura de "El amor es como el ave", habrá que argumentar suficientemente para demostrar por qué razón este preciso poema se individualiza, y conjura la atención y el múltiple vértigo por los pasos de su arquitectura. En otras palabras, cómo este poema se aleja de los muchos que se apoyan en el enunciado "El amor es como el ave".

Tal es el trato aceptado para iniciar esta postulación o hipótesis.

Si seguimos la lectura de los primeros versos, ésta fluye sin que aparezca la *Figura* fundadora de la inteligibilidad del poema, hasta que surge

Preso = Sujeto

Oruga = *Icono* de "Preso"

Ave = *Imagen* de la "libertad"

Oruga = que biológicamente posee un estado dual, es decir
gusano - insecto.

1. Va tejiendo una tela sutil, red de hilos de fuego
2. Indistinta

3. Manto impalpable
se sumerge en el tiempo,
se ovilla en el espacio,

Preso

1. Enclaustrado
2. Dichoso

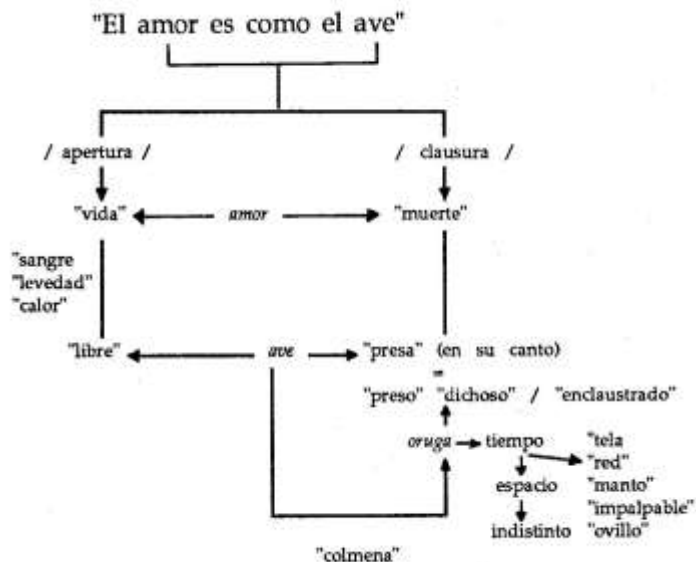
Ave

1. Libre
2. Presa en su canto

Colmenar

1. ave / oruga
2. zumbidos

Teniendo en cuenta la densidad semántica de la connotación, es decir remontándonos a los primeros renglones de este capítulo, para ajustar nuestra hipótesis o postulación inicial, decimos que "El amor es como el ave" tiene un sentido, el cual consiste en la emblemización del poema *Libre*. Es decir que aquí reside la diferencia con tantos otros poemas de distintas épocas y lenguas y autores, en los cuales "el amor" está en relación con "el ave" y trenza el meollo de la escritura poética. De modo que podríamos enfatizar en nuestro caso, como una emblemización que se manifiesta así, en un esquema de apertura y clausura de la elaboración de sentido:



La relación entre *Libre como el ave / Presa en su canto* es un punto de intersección de la densidad semántica, en la medida que ese marco constituye el foco de la irradiación connotativa. Véase, por ejemplo la oposición Libre / no Libre: Presa. Si aguzamos la inquisición, saltará:

Presa en su canto conduce al *ave libre*, a un cruce para nosotros constituye ~ modelo ideal dotado de un valor estable, simulación ideal o virtual o actualizable (Hamon 21). En otras palabras, es al mismo tiempo punto ideológico (*punctum*) del texto y cruce de la mayor densidad del *saber-decir* el emblema: "Grito que violenta la vida / y la conduce, fulmíneo, a la muerte". De tal suerte que el desarrollo iniciado "En el juego / breve como lo infinito" concluye así cerrando el sentido de "El amor es como el ave". De este modo puede ahora entenderse la acumulación y densidad de las fibras semánticas que irradia la lectura de este espléndido poema de Westphalen. ¿Belleza y verdad? Tal vez. Pero belleza y verdad escritas, poetizadas, sin duda. El grito se tiñe de las propiedades del rayo y abre las líneas de paso a la muerte.

L I B R E

En el juego,
Breve como lo infinito,
Del amor y la vida,
Del amor y la muerte,
Miradas, movimientos,
Caricias, voces
Van tejiendo una tela sutil,
Red de hilos de fuego,
Leve como el calor de la vida,
Apretada como el colmenar
de la sangre.

Enclaustrado
El preso dichoso,
Oruga indistinta
De su mano impalpable,
Se sumerge en el tiempo,
Se ovilla en el espacio,
Libre como el ave
Presa en su canto,
Grito que violenta la vida
y la conduce, fulmíneo, a la muerte.

POETICA E IDEOLOGIA DE UNOS POEMAS DE E. A. WESTPHALEN

CON LA LECTURA de tres poemas podríamos atrevemos a esbozar una poética de EAW, después de su retomo a los predios creadores. Mi impresión de lector, me desasosiega en la medida que recorro los versos de: "Términos de comparación", "El mar y la ciudad" y "Poema inútil". Por eso, trataré de evocar mi lectura y la forma de interrelación de los centros de mayor densidad semántica, evidentemente concordados con la actitud depositada en la escritura por el gesto ideológico de Westphalen. Su relación con la sociedad peruana en distintas actividades y con sus experiencias de traductor en las NN.UU. de Nueva York y sus trabajos en los servicios de la Agregaduría Cultural en las Embajadas del Perú en México, Roma y Lisboa, tejen una red de acciones y reacciones en el trabajo del hombre de cultura vinculado de distintos modos a sistemas de valores en pugna.

Empecemos advirtiendo que las seis parejas de versos que constituyen los primeros *términos de comparación*, están ligadas en su oposición a una lista de elementos concebidos como dados, para contrastarlos con otra lista de enumeraciones con la, cual constituyen en ambas series los términos A y B del par cotejado. De esta relación se desprende el choque semántico, en la figura retórica llamada *oxymoron*, pero no denotativo sino connotativo; leamos:

1. ¿Caminar por la vida como por encima del mar,
Sostenidos por la fe, la desesperanza o la
indiferencia?
2. ¿Posarse sobre ríos callados o tumultuosos,
Atraídos por una mirada o una sonrisa?
3. ¿Abrazarse a cuerpos de fuego que se ahogan
irremediablemente
En la propia corriente sanguínea, cálida o fría?
4. ¿Penetrar en oscuras columnas de humo
Con la entereza de la flor bajo la guillotina?
5. ¿Cubrirse las heridas con mantas de agua en
ascuas
O con una canción multiplicada al infinito?
6. ¿Devorar espinas suaves como la caricia primera,
Irresistibles como el sollozo del moribundo?

Admitamos que cada una de las pequeñas estrofas —o sea que cada dístico— constituye un "término de comparación". Este está compuesto por un primer verso A, y del segundo verso que llamamos B que lo completa, lo contradice o lo exalta en un visible centro o crucero de intensidad semántica. En efecto, entre los versos A y B se desarrolla una especie de flujo tensivo, de chispa repentina, que sorprende a menudo y que está bañada por un destello, o susurro que apunta a los ángulos más saltantes o reveladores de una fuerza de la que se desprende la sorpresa, la quietud, el vaivén o la maravilla, que se va adensando conforme se adecúan a la lectura de los fragmentos.

Revisemos el pareado 1, tomando como ejemplo los hemistiquios del verso A:

¿Caminar por la vida -----como por encima

del mar, deja un recuerdo que nos aproxima a las imágenes del Nuevo Testamento (San Juan, Cap. 6, verso 16-21; San Mateo, Cap. 14, verso 22-27; San Marcos, Cap. 6, verso 45-52).

En el verso B correspondiente hay ahora una oposición vertical entre los verbos regentes: caminar / sostenidos:

Sostenidos / por la fe, / la desesperanza / o

1 2

la indiferencia?

3

La lectura hablada permite percibir la gradación semántica: 1: positivo, 2: privativo y 3: irrelevante, siguiendo los hitos del sostén entonacional. El resultado corresponde a resaltar la *indiferencia*, visible en el hablar cotidiano que no comprende el sentido evangélico del tercer término subyacente en la serie: fe, esperanza, caridad.

En el pareado 2, el ritmo depende del verbo en una aparente dúplica del término de comparación anterior, pero

¿Posarse sobre ríos callados o tumultuosos, traslada del verso B:

atraídos por una mirada o una sonrisa?

el efecto plástico de *mirada* y *sonrisa*, en una especie de balanceo no definido.

En cambio, en el dístico 3 todo el verso A es fulgurante por la acumulación de *cuerpos de fuego* - *se ahogan* - y la modalidad: *irremediable*. Ocurre en el verso B un súbito cambio de horizonte en la referencia:

En la propia corriente sanguínea, cálida o fría? es decir, se traslada a la interioridad del flujo circulatorio, sin definir la temperatura ni su sentido.

En el pareado 4 no extraña en su enunciación:

¿Penetrar en oscuras columnas de humo

Con la entereza de la flor bajo la guillotina?

Reeditando otra vez el curso pendular que completa el giro iniciado en el verso anterior, al cual esta vez opone la sorpresiva suerte de la flor.

En el quinto pareado exhibe en A los campos

semánticos de "heridas" cubiertas por "mantas de agua en ascuas" o según B, con "una nueva canción al infinito?".

En el sexto pareado se invierte la composición de los versos, en A es:

¿Devorar espinas suaves como la caricia primera, Irresistibles como el sollozo del moribundo?

de forma que la ternura perversa se disuelve en contraste al modo del humor negro. En este punto, podemos proponer una cesura epistemológica en la comprensión del poema. Ese cambio de perspectiva, supone además una propuesta que usará un tema más extenso y un juego verbal, en la rima, las oposiciones lexicales y los susurros de la entonación.

La estrofa séptima consta de tres versos, y se me ocurre que ofrece un fresco de lo expuesto hasta ahora, por cualquier individualidad aunque indirecta, hacia una forma de compartir lo personal o individual, en una ampliación de los sujetos (nosotros, ellos, todos, algunos, los hombres, los artistas o los poetas?) Préstese atención a lo que sigue:

¿Arriesgarse por la cuerda floja que sostiene Luz y tiniebla, el leve temblor de lo que va creándose, El ronco crepitar de lo extinto sin remedio?

repite una vez más:

¿Arriesgarse por la cuerda floja que sostiene Luz y tiniebla,

el leve temblor de lo que va creándose, El ronco crepitar de lo extinto sin remedio?

Es oportuno comparar el pareado 1 con la estrofa séptima, en los elementos que son relevantes. Es decir, cotejar las expresiones del tipo:

Caminar por la vida como por encima del mar.

Perceptible en la relación con el versículo bíblico, y por lo tanto, subraya el sentido de "cuerda floja" que es un

sintagma de la lengua oral, que se opone a la referencia culta, erudita, del versículo bíblico. En otras palabras: el lenguaje del culto y el lenguaje seglar. Además, el término de comparación 1, en el verso B resalta la junción a través de "sostenidos por la fe, la desesperanza o la indiferencia". Vale decir, el "caminar por la vida como por encima del mar" se desprende en los significados de "arriesgarse por la cuerda floja que sostiene ¡luz y tiniebla", invita a pensar en el sentido opuesto, en la comparación de los términos 1 y 7. Para comenzar, en el 1 "el caminar por la vida como por encima del mar" "sostenidos por la fe ... " es opuesto a la situación de "arriesgarse por la cuerda floja que sostiene luz y tiniebla". Es decir la "cuerda floja" aguanta, sostiene, contiene, permite la inestabilidad:

Puede ahora releerse el pareado 1 y cotejarse el gráfico de la estrofa 7. Ese cotejo hará más entendible el sustento perseguido; esto es extraer la diferencia semántica que se sustiende en modos distintos pero complementarios, gracias a los matices de la significación.

Para la lectura de este poema *Términos de comparación*, asume una- nueva amplitud, el concordar las vistas de las estrofas 1 y 7 con el cuarteto de la estrofa 8:

¿Tratar de detener con lanzas de fuego
La huida del minuto, insaciable celoso,

Girando y perdiéndose al azar,
Caracola absorbida por la tempestad de arena?

La lectura que segmenta cada verso en dos partes permite percibir el intento de detenerlo "con lanzas de fuego" La huida del minuto / insaciable celoso = Tiempo, fugacidad
del tiempo
Girando / o perdiéndose / al azar (Partición en tres miembros)

Caracola absorbida por la tempestad de arena
Insinúa la imagen marina, costera, desierto de arena _ reloj de arena.

Repárese que la caracola *es absorbida* por la tempestad y así, se combina el reloj de arena que vibra por marcar la violencia del viento (girando y perdiéndose al azar).

En síntesis: Tiempo (insaciable celoso) *icono* ¿Estrangularse con el primer grito de júbilo Cf. *Libre* y palpar *nada* esparcida por doquiera? poetología (¿?)

Todo podría servir de término de comparación! Justificable nada más que como puro engaño poética

Pero, ¿qué sería recuperable si antes no fue
Sacudido, renegado, desdicho, trasfigurado?
El arte o artificio cautiva a la palabra.

La escritura es la transfiguración
La lectura que segmenta cada verso en dos partes, permite percibir el:
intento de detener con (fugacidad del tiempo) lanzas de fuego
la huida del minuto,
insaciable celoso -*ICONO*-
Girando / y perdiéndose al azar,
Tres miembros, remolino, insinúan la imagen

próxima marina, costera,
desierto de playas de arena,
paracas

Reloj de arena

Mientras que el ICONO = insaciable celoso es abatido y perdido ante el intento de detener la fugacidad del tiempo, marcado inexorablemente por el reloj de arena.

Vista hasta aquí, la fundamentación de la primera parte del poema, se nos interroga:

¿Estrangularse con el primer grito de júbilo y palpar nada esparcida por doquiera?

El dístico que concentra en una cápsula la negación y el silencio surge del grito de la imposibilidad táctil ante la ausencia o el objeto inhallable por doquiera. ¿Esto es un poema? ¿Es esto una poetología? No me atrevería a decidirlo, pero sí me siento tentado de añadir un par de acotaciones:

Si repasamos y releemos el dístico penúltimo, parecería que nos asomamos a la lección básica del poema, especie de *Arte poética*.

Todo podría servir de término de comparación, justificable nada más que como puro engaño

En otras palabras A y B (términos de comparación) pueden abarcar una gama infinita de opciones, lo cual se explica, se justifica y se define, en cuanto se ilumina la predicación en base al "*puro engaño*".

Frente a la explicación expuesta, sólo el último dístico plantea la exigencia de la forma:

Pero, ¿qué sería recuperable si antes no fue Sacudido, renegado, desdicho, trasfigurado?

La gradación de B encierra una intensa y creciente búsqueda de sentido: sacudido, renegado, desdicho, trasfigurado?

Así los términos de comparación recuperan el aura original de la palabra, y empieza el propio surco del poema.

El mar en la ciudad, el poema siguiente, nos plantea e insiste en ahondar -en seis cuartetos- preguntas en busca de respuestas, que en este caso se refieren al Mar y la Ciudad.

La secuencia anuda un paisaje trenzado en la descripción que componen los cuartetos, cuando se extiende la figura del mar por la ciudad. Dos estrofas pueden completar y enriquecer la formación de sentido que hemos iniciado en los POemas anteriores.

La ronda inagotable prosigue,
El mar enarca el lomo y repite
Su canción, emisario de la vida Devorando todo lo muerto y putrefacto.

El mar, el tierno mar, el mar de los orígenes,
Recomienza el trabajo viejo:
Limpiar los estragos del mundo,
Cubrirlo todo con una rosa dura y viva.

Los últimos cuartetos recogen y consagran la representación de la acción (horizontal) del mar, vacilando entre el empeño que acosa a los obstáculos y desperdicios (o lo "putrefacto"), y las alcantarillas de cuya acción (vertical) fluye la frescura: Y alcantarillas, llevando levemente / En peso hojas, pétalos, insectos.

En suma: "¿Qué busca el mar en la ciudad desierta...?
Revisense los anteriores cuartetos:

Su canción, emisario de la vida
Devorando todo lo muerto y putrefacto.

El mar, el tierno mar, el mar de los orígenes,
 Recomienza el trabajo viejo:
 Limpiar los estragos del mundo,
 Cubrirlo todo con una rosa dura y viva.

Releyendo estos últimos versos, anotamos las palabras que nos cautivan: *ronda inagotable*

El mar enarca el lomo y repite
 Su *canCIÓN, emisario de la vida* Devorando todo lo
muerto y putrefacto
 Recomienza el trabajo viejo:
 Limpiar los estragos del mundo
 Cubrirlo todo con una rosa *dura y viva*

El último verso condensa el sentido del poema.
 ¿Pero, cuál es esa *rosa dura y viva*? ¿Cuál?

Curiosa impresión ésta que produce la lectura de *Poema inútil*, la cual ha merecido un comentario del propio autor con ocasión de la presentación pública de *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1986).

En efecto, las cuatro estrofas iniciales fundamentan la inutilidad del poema, en base a la enumeración de situaciones en las que no pueden surtir efecto y de ahí el adjetivo que califica su inutilidad.

Las últimas cuatro estrofas dan una versión paródica de la existencia del poema: '

Qué será el poema *sino* un espejo de feria, Un espejismo lunar, una cáscara desmenuzable, La torre falsa más triste y despreciable.

Se consume en el fuego de su impaciencia Para dejar vestigios de silencio como única nostalgia, y un rubor de inexistente no exento de culpa.

Qué será el poema sino castillo derrumbado antes de erigido,
 Inocua obra de escribano o poetastro diligente, Una sombra que no se atreve a aniquilarse a sí misma.

Los últimos cuatro versos consiguen otra perspectiva para divisar el objeto, o sea el poema, como una entidad ajena al *ego* del autor o del lector, y así percibir o intuir de manera indirecta, la luminosidad que irradia de los versos del poema al preguntarse quedamente:

Si al menos el sol, *incorrupto e insaciable*, Pudiera *animarlo a la vida*,
 Como cuando *se oculta tras un rostro humano*,
 Los *ojos abiertos y ciegos para siempre*.

Los *ojos abiertos y ciegos para siempre*. Tal es el fulgor y la esencia de la poesía.

ARGUEDAS, EL POETA, Y SU FLECHA EN LA PALABRA

EN LA ENTREVISTA con Alfonso Calderón publicada por primera vez en la Revista *Ercilla* (Santiago de Chile, datada meses antes de la muerte del narrador), Arguedas contestó de manera inequívoca, a la clásica pregunta ¿cómo empezó su relación con la literatura? ¿Qué hechos definieron su vocación? El autor de *Todas las sangres* repuso: "Creo que al escuchar los cuentos quechuas que eran narrados por algunas mujeres y hombres que eran muy queridos en los pueblos de San Juan de Lucanas y Puquio, por la gracia con que cautivaban a los oyentes. Creo que influyó mucho la belleza de la letra de las canciones quechuas que aprendí durante la niñez. Debía tener seis o siete años cuando ya cantaba un huayno cuyos primeros versos:

"El fuego que he prendido en la montaña
está llameando, está ardiendo;
anda niña, llora sobre el fuego
apágalo con tus lágrimas puras... "

no olvidé jamás. La lectura de un poema de González Prada titulado *Amor* que leí en el almanaque Bristol. Y finalmente, los novelistas rusos y franceses y, en especial, los cuentos de López Albújar y Ventura Carda Calderón que mostraban una imagen tan distinta del universo andino, no sólo del indio, tan distinta de como yo lo había vivido en una relación tan entrañable con el paisaje y con los hombres de todas las clases sociales, aunque más

entrañablemente con los comuneros y siervos de lengua quechua".¹

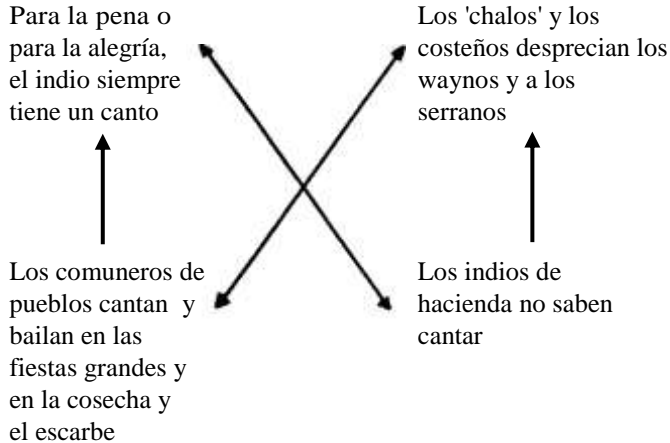
Esa respuesta de Arguedas nos remite a los artículos, que desde Sicuani enviaba a la *Prensa* de Buenos Aires, en especial a los del 23.X.1938 y el 27.XI.1938, ambos publicados por Angel Rama (1976).² Lo oportuno de la cita, nos coloca ante una declaración de sinceridad manifiesta décadas antes de la conversación con Alfonso Calderón. y es interesante comprobar las dotes para la observación y el recojo de noticias no sólo folklóricas si no también etnográficas. Pero para no abundar en las áreas temáticas de Arguedas, digamos que desde la experiencia de Sicuani, JMA anota sus observaciones sobre la música y los instrumentos, la danza y la disposición de los bailarines; el comportamiento de los danzantes, según la edad y el sexo, la impresión interpretativa según los distintos cantos, así como el comportamiento permitido a los cantores según fueran de uno u otro grupo y sus apuntes sobre el uso de las lenguas según los ambientes y su utilidad para los aprendices de escritores.

En el ensayo introductorio a *Canto Kechwa* (1938; pp. 5-18), JMA categoriza la actuación de los distintos tipos de pobladores según su estrato social y ámbito vecinal. Entre sus experiencias infantiles y después en sus

¹ "Los rostros del Perú", publicada en *Ercilla*. Santiago de Chile, 22-28 de enero de 1969: 50-52. También inserta íntegramente con otro título: "Arguedas en 1968" en *Proceso* Núm. 1. Huancayo, mayo y junio de 1972: 7. Mildred Merino de Zela es autora de las guías más conocidas en lo biográfico y en la producción antropológica y folklorista de JMA. En el mismo número de *Proceso*, preparado en homenaje al ilustre escritor, aparece el texto leído por Merino de Zela en el Club Andahuaylas en Lima, en el primer aniversario de su fallecimiento: 2 de diciembre de 1970: "Arguedas antropólogo y folklorista", pág. 6. Aporta precisiones notables para fijar la actitud de JMA frente a la música popular y la tradición oral de los pueblos andinos, así como sobre los primeros escritos en Huancayo y los estudios etnológicos ulteriores.

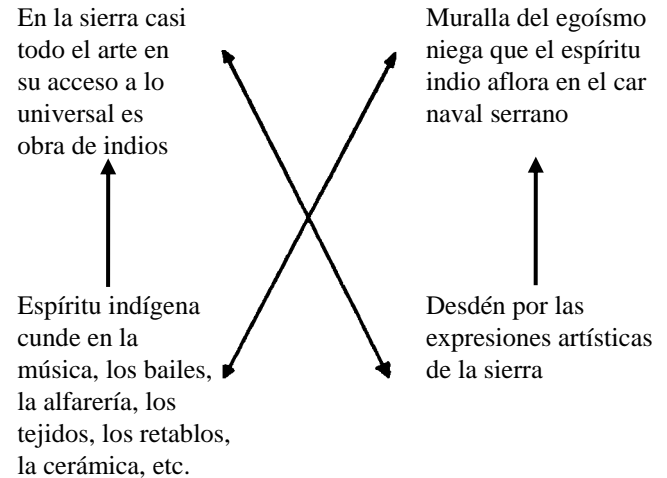
² Angel Rama autor del prólogo, "JMA transculturador" y de la selección de los artículos, dice que escogió "aquellas páginas que Arguedas consagró a la difusión de las costumbres, creaciones, artes

viajes, a los 12 años de edad acompañando a su padre, fue descubriendo y fijando las diferencias entre los indios sometidos al régimen de hacienda y los pobladores indígenas de comunidades libres, los migrantes a la costa, de regreso transitorio al pueblo y los costeños; aparte del rango social entre señores (hacendados), comerciantes y autoridades. Así reconoce un cruce de actitudes que, resultan para nosotros —como lectores— sumamente instructivas:



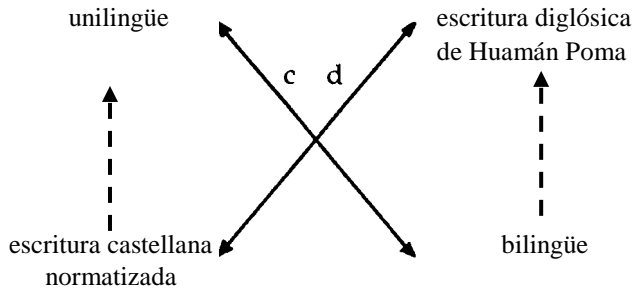
y músicas del pueblo quechua, con el fin de dar a conocer y defender la originalidad de una cultura viva y auténtica". Y añade que es posible encontrar ausencias dentro de ese material divulgativo, aunque en muchos casos haya sido voluntaria eliminación de artículos que repetían conceptos ya expresados en otros, sin agregar información de interés general. *Señores e indios*. Acerca de la cultura quechua. Selección y prólogo de A. Rama. Calicanto Editorial. Buenos Aires, 1976. En la selección se agrupa 38 artículos de JMA, publicados entre 1940 y 1969, que permiten ofrecer una visión panorámica del pueblo indio y de su cultura actual. Un importante sector apareció en el diario argentino *La Prensa* de Buenos Aires a partir de 1940, correspondiendo al período en que Arguedas ejercía el magisterio como profesor de castellano y geografía en el colegio nacional de varones "Mateo Pumacahua" en Sicuani, Canchis, en el Cusco. Es allí donde conoció al padre Lira, distinguido recopilador de cuentos y poemas quechuas.

Esta comprobación ha sido vehementemente invocada y documentada por el propio Arguedas y los escritores y estudiosos de ciencias histórico-sociales de fines del siglo XIX y comienzos del XX, es decir, la trama que distingue a la generación de 1900 y la del Centenario: José de la Riva Agüero, Víctor A. Belaúnde, Francisco y Ventura García Calderón, Julio C. Tello, Jorge C. Leguía, José Gálvez, Jorge Basadre, Raúl Porras B., Luis E. Valcárcel, J. Uriel Carda, Mariano Iberico, Pedro Zulen, Luis A. Sánchez, Víctor R. Haya, José Carlos Mariátegui. Puestos de lado los enfoques personales, siempre rozan el cuadro elemental de la significación, en una u otra dirección del eje semántico.



El ya conocido y citado artículo *Entre el Kechwa y el castellano / la angustia del mestizo* (*La Prensa* de Buenos Aires, 24.IX.1939; figura ahora en la valiosa recopilación de artículos de JMA: *Indios, mestizos y señores*. Horizonte. 1985) ha sido analizado por mí en varias ocasiones y

muy especialmente en 1984.³ Lo más saltante en el juicio acuñado por Arguedas —desde su terca experiencia como maestro de Castellano general en una zona con poblaciones y alumnos en gran parte quechua-hablantes o hablantes en español bilingüe (incipiente)— se desliza entre una postulación cuyos criterios hemos transferido al cuadro siguiente:



a = implicación obligatoria (oficial)

b = implicación facultativa sociolectal (socialmente codificada) e idiolectal (socialmente no codificada)

c = oralidad

d = escritura

Con unos apuntes de setiembre de 1966, JMA publicó *La Literatura como testimonio y como una contribución*, que apareció en la biblioteca *Perú vivo*.⁴ Lo importante del caso se refiere a una acotación —hecha por Arguedas— cuando da fe de esta convicción:

³ La reciente publicación de *Indios, mestizos y señores*, editorial Horizonte 1985, con breve pero esclarecedora introducción de Sybila de Arguedas, consta de 44 artículos publicados entre 1938 y 1944 en el diario *La Prensa* de Buenos Aires. Repárese en el cambio de la fecha para las publicaciones en *La Prensa*. Entre ellas figura ahora "Entre el quechua y el castellano, la angustia del mestizo", aparecido también en *Huamanga* en diciembre de 1939. A esta valiosa selección añade "El indigenismo en el Perú" (en versión completa) escrita en 1965 para el Coloquio de escritores realizado en Génova.

⁴ JMA "La literatura como testimonio y como contribución". *Perú vivo*. Editorial Juan Mejía Baca. Lima 1966.

Yo he visto transformarse al país. Cuando visité Lima por primera vez, en 1919, las mulas que arrastraban carretas de carga se caían, a veces, en las calles, fatigadas y heridas por los carreteros que les hincaban con púas sobre las llagas que les habían abierto en las ancas; un 'serrano' era inmediatamente reconocido y mirado con curiosidad o desdén; eran observados como gente bastante extraña y desconocida, no como conciudadanos o compatriotas. En la mayoría de los pequeños pueblos andinos no se conocía siquiera el significado de la palabra Perú. Los analfabetos se quitaban el sombrero cuando era izada la bandera, como ante un símbolo que debía respetarse por causas misteriosas, pues un faltamiento hacia él podría traer consecuencias devastadoras. ¿Era un país aquél que conocí en la infancia y aún en la adolescencia? Sí, lo era. Y tan cautivante como el actual. No era una nación. p. 12

No por curiosa coincidencia, JMA anota en el mencionado artículo de 1939 (publicado el 12 de Set. en Buenos Aires y el 31 de Dic. en Huamanga, año V, No. 28, pp. 28-31) lo siguiente:

La armonía entre el hombre de la costa y este idioma se logra en un proceso de cuatro siglos. y se logra pronto, porque el yunga era de menor resistencia cultural que el kechwa; porque el paisaje de la costa es de menos influencia sobre el hombre que este mundo del Ande y sus hombres son más independientes de la tierra; y porque el empuje del español y de Occidente fue más violento y continuo en la costa. Al cabo de cuatro siglos, Eguren y Westphalen hablan el castellano, como el francés su francés y el hispano su español.

Durante años el texto clave para juzgar el problema de la lengua y el estilo de Arguedas fue su ensayo "La

novela y el problema de la expresión literaria en el Perú" (1950) aparecido en *Mar del Sur*, No. 9, pp. 66-72 Y 15 años después las actas del *Primer encuentro de narradores Peruanos*, realizado del 14-17 de junio de 1965 en Arequipa, donde constan los debates en los que intervienen JMA y S. Sala zar Bondy y, también el Testimonio de José María (véase especialmente las pp. 36-43. 1a. edc. 1969. Edc. Casa de la Cultura del Perú). A la fecha se puede añadir también el folleto *¿He vivido en vano?* Mesa redonda sobre *Todas las sangres*, 23 de junio de 1965, que congregó en el IEP a un grupo de críticos literarios, estudiosos de ciencias sociales y al propio novelista, JMA, bajo la presidencia de don Luis E. Valcárcel. La publicación de la cinta transcrita con las incidencias de los distintos sesgos que asumió la discusión, es un documento digno de compulsar, ahora que no hay duda del tremendo peso de la escritura de JMA. Y también del vuelco que con ella y con la vida de maestro y de poeta, legó Arguedas a la conciencia de los hombres y mujeres: la tarea para construir una nación sin cercos ni oprimidos. Es decir, el sentido que fluirá más nítidamente en las páginas de su última novela: los *Zorros*, como él la llamaba. En resumen, el cuerpo de textos e hitos para entender la literatura como *contribución y responsabilidad*, a la fecha es más amplio y más transparente.

Es así como quisiera derivar nuestro punto de mira a un crucero en el cual las lenguas, las culturas y las naturales diferencias en los modelos usuales, cobran un papel categórico. No sólo en la literatura y el arte, sino también en la combinación, aceptación, diferenciación, rechazo, dominación o escamoteo del contacto histórico.

Podríamos entender que la pervivencia antagónica entre los valores del orbe criollo-español y los correspondientes al universo aborigen plantee un conflicto en diferentes ámbitos e intensidades, los cuales corresponden a situaciones socio-históricas no equivalentes. Pero, lo que hace del decurso vital, valorativo, escritural, artístico, de JMA un caso especial, es una gama de manifestaciones

ideológicas y poéticas, así como su legado al futuro, lo que motiva una serie de resonancias. Que ojalá consiga indagar y explicar a 10 largo de diversos carriles.

Aparentemente podríamos apoyarnos en un caso de las equivalencias de distinta suerte, que hagan de la vida de un hombre, es decir de JMA, el observatorio en cuyo cielo planetario aparezcan los mismos dilemas, tensiones y pugnas que en la otra dimensión, la social, estaban entrapando la historia del acontecer de las sociedades andinas.

Si lo dicho nos permite plantear una premisa válida para allanar nuestras hipótesis, tendrían que admitirse dos peticiones de principio, que surgen de los instantes más lúcidos y transidos de intensidad en las opciones, reacciones y en el -hacer y el querer- hacer que ilustran ese paralelismo entre el ser uno y el ser múltiple, tal como el caso de Arguedas y la sociedad andina. Releamos la presentación de *Amaru 11* escrita por Emilio Adolfo Westphalen:

Singular destino el de José María Arguedas: le cupo en suerte experimentar en carne propia, 'desde dentro', como él solía decir, la dicotomía cultural básica de su país, con sus dotes soberbias de narrador y su tesón en la investigación etnológica y la divulgación de las artes populares sirvió -con sus propias palabras- de vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. Por lo mismo que cuando niño fue admitido, aunque perteneciente a esta última, por la primera (más que admitido, prohijado), se sentiría más tarde obligado a hacerle justicia, a revelar a todo el mundo, en el idioma de las clases dominantes, el arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o 'extraño' o 'impenetrable' pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo oprimido por el desprecio

social, la dominación política y la explotación económica. Envidiable destino: poseer un doble instrumento de captación de la vida y el universo, expresarse libre y gozosamente en dos idiomas de tan diversas estructuras y posibilidades de uso, aprovechar de todo el rico acervo de dos tradiciones culturales antiquísimas y en muchos aspectos disímiles y contradictorias, pero ambas válidas como sistemas para la comprensión del hombre y la exploración del cosmos. JMA tuvo la fortuna de no tener que repudiar parte alguna del doble legado. Es lo que siempre proclamó y en lo que volvió a insistir no hace muchos meses al recibir el Premio "Inca Garcilaso de la Vega". Yo no soy un aculturado -dijo entonces empleando esa (al menos en español o, quizás sólo para nosotros) horripilante palabreja de la jerga antropológica con la que se quiere calificar al que rechaza y abandona la cultura, las tradiciones, la concepción de la vida del grupo étnico propio para adoptar las de otro- yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz, habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido.

Los artículos publicados por Arguedas para difundir y explicar la importancia del arte popular del habitante de las serranías del Perú y, para explicar, por el comienzo, la validez de una disciplina reconocida para hacerlo, o sea el folklore, es una constante que cubre sus ilusiones y sus actividades periodísticas desde los artículos iniciales hasta uno publicado póstumamente, apenas fallecido (Merino de Zela, 1970 y 1972).

Como ejemplo que queremos señalar en esta ocasión, nos referimos a la nota "Acerca de una valiosísima

colección de cuentos quechuas"* (*Amaru* 8, oct.-dic. 1968: 84-86). Se trata de un comentario a la publicación de 8 cuentos recogidos por Max Uhle, en el Cusco y a principios del presente siglo, y que resulta por eso de una importancia excepcional, según el propio Arguedas,⁵ Interesa reparar en el sentimiento lingüístico de su niñez, al que acude para diferenciar entre los narradores, según su extracción social, espigando a través de los usos del quechua del Cusco, y diferenciando si se trata de un narrador *indio* (analfabeto, monolingüe quechua o aynara): *mestizo* (imperfectamente bilingüe y alfabeto); o *señor* (es decir, individuo perteneciente a la clase alta con cultura escolar avanzada y menos imperfectamente bilingüe que el mestizo). Es posible diferenciar en el léxico quechua el carácter de las palabras castellanas incorporadas en el vocabulario de *indio*, *mestizo* y *señores* que no son las mismas, para lo cual expone casos a su juicio válidos hasta hace 50 años. Por tal razón, Arguedas recuerda con indignación el prejuicio antihispánico del padre Lira, quién no había respetado las palabras castellanas empleadas por su admirable informante monolingüe india Carmen Taripha, perdiéndose así un excelente fruto de información objetiva,⁶ (*El Zorro...* 1971).

Carmen le contaba al cura, de quien era criada, cuentos sin fin de zorros, condenados, osos, culebras,

* Stimmen Indianischer Volker I

Vom Kondor und vom Fuchs. Hirtenmärchen aus den Bergen Perus mit Schallplatte, Ketschua und Deutsch. Gesammelt von Max Uhle. übertragen und herausgegeben von Antje Kelm. Mit einem Vorwort von Hermann Trimborn. Verlag Cebr. Mann - Berlín, 1968.

⁵ Por la fecha de la recolección y por el sistema de la grabación, Arguedas en colaboración con Alfredo Torero revisaron las transcripciones de Antje Kelm para las canciones y cuentos. Es así como la versión "Isicha Puytu" (que aparece en las páginas 148-163, en *Canciones y cuentos del pueblo quechua*. Editorial Huascarán. Lima 1949) descubre la suplantación que el P. Lira había realizado en la versión recogida en Maranganí, de boca de su informante Carmen Taripha.

⁶ La falta de autenticidad en la conducta del P. Lira en "Malikachamanta curamantawan" finalmente comprobada por Arguedas

lagartos; imitaba a esos animales. con la voz y el cuerpo. Los imitaba tanto que el salón del curato se convertía en cuevas, en montes, en punas y quebradas donde sonaban el arrastrarse de la curamuscas, el hablar del zorro entre chistoso y cruel, el del oso que tiene como masa de harina en la boca, el del ratón que corta con su filo hasta la sombra; y doña Carmen andaba como zorro y como oso, y movía los brazos como culebra y como puma, hasta el movimiento del rabo lo hacía; y bramaba igual que los condenados que devoran gente sin saciarse jamás; así, el salón cural era algo semejante a las páginas de los *Cien años ... aunque en Cien años* hay sólo gente muy desanimalizada y en los cuentos de la Taripha los animales transmitían también la naturaleza de los hombres en su principio y en su fin.

edc. 1971: pág. 20

Sobre la "importancia documental de los cuentos" es muy enfático Arguedas, cuando afirma que "Malikachamanta curamantawan" (De Malicacha y el cura) es casi exactamente el mismo relato recogido por el P. Lira bajo el título de "Isicha Puytu".

... pero en el cual el personaje principal es un curaca y no un cura. La sospecha de que el P. Lira había cometido una suplantación parece confirmada. No existía ninguna otra muestra, que esta sospechosa ofrecida por Lira, acerca de que la población quechua tuviera información alguna sobre la palabra y la institución curaca. El inexplicado poder que en el cuento "Isicha Puytu" aparece detentando un

es causa de encendido debate, en salvaguarda del respeto al texto recibido por tradición oral. En verdad, este hecho oscurece la antigua colaboración entre el P. Lira y Arguedas, y deriva en intercambios de notas públicas, las que echan luz sobre el trabajo de las fuentes orales en la tradición andina.

curaca lo ejerce en "Malikachamanta", recogido por Uhle, un cura de pueblo, y tal poder corresponde al tradicional que, efectivamente ejercieron hasta hace cuatro o cinco décadas los párrocos de las comunidades de indios. Además, de este modo, la relación entre los cuentos "Malikachamanta" e "Isicha Puytu" con la muy difundida leyenda del "Manchay Puytu" queda mejor esclarecida.

p. 85

Apelando al uso de los préstamos castellanos en los tres grupos sociales denominados así: *indio, mestizo, señor*, tal como han sido caracterizados en relación con la condición de monolingüe, bilingüe incipiente, y el grado de asistencia a la escuela por el informante, infiere Arguedas una serie de conclusiones que muestran cuánto material etnológico se desprende con sensatez, aprovechando los préstamos antiguos o recientes o los calcos de construcciones, todo lo cual le permite postular aseveraciones válidas como la referida a *Pellejito y perro* y, dada la extensión de *Juan Oso* señalarla como "una de las más complejas re traducciones quechuas de un cuento de origen europeo".⁷

Ahora es pertinente sugerir que los apasionamientos de Arguedas -ascendentes incluso hasta la indignación-, no pecaban de arbitrariedad ni carecían de un deseo justo de equilibrio, en busca de recta recomposición gracias a sus arrebatos exclamativos. En la selección de voces especiales escogidas podría subrayarse la intencionalidad o la connotación que oreaba su carga semántica.

⁷ No hay duda del papel promotor de Arguedas en defensa de la autenticidad de la tradición oral peruana, por lo tanto puede ahora consultarse el No. 2 de los *Cuadernos del INC*, dedicado a 1. Hemerografía (1896-1976) trabajo realizado por Chonati Irma, José Cerna, Santiago López y Miguel Ángel Rodríguez Rea. Lima, 1978. Este trabajo pone las bases organizativas para iniciar un recuento ampliado de los distintos campos de la tradición oral peruana. Por la extensión de las fuentes, por la nómina de los repositorios examinados y usados, dando su ubicación y las variedades y utilidad de los índices, esta obra es una extraña y sorprendente contribución, digna de imitar y proseguir.

Quien haya leído el artículo "París y la Patria" publicado en el Suplemento Dominical de *El Comercio*, (Lima, 7 de Dic. de 1958), no podrá pensar que Arguedas hubiera sido un 'furioso indigenista' como a ciertos comentaristas les gustaría que lo hubiera sido y que, en todo caso lo recuerden como si lo hubiera sido.

Esta perspectiva derivada de la familiaridad con los dos mundos que Arguedas conocía desde la niñez⁸ explica el tema de tesis doctoral sobre *Las comunidades de España y del Perú*, trabajo que marcó el signo de sus aportes a la ciencia etnológica comparativa y en el que no empece su atención se extrañó mucho al comprobar:

... que los niños del pueblo de La Muga, donde realizó parte de sus investigaciones, no cantaban ni bailaban; en cambio, en las comunidades del Perú, la música y el canto constituyen la sustancia de la vida. Sí, 'la sustancia de la vida'. Entendemos bien por ello —prosigue Westphalen— que el recurso el canto y la danza, tan frecuente en su obra literaria, no es muletilla o expediente de folklorista, sino testimonio fiel de manifestaciones estéticas, es decir, vitales, social e individualmente imprescindibles.

p.2

A continuación repite un trozo de una carta personal que Arguedas le envió a un amigo común:

"Pero nadie ha sido más feliz que yo. Nadie ni tú. ¿Te acuerdas cuando al oír la quena ésa y

⁸ Para situar el trabajo etnológico de Arguedas y en particular el sentido de la tesis doctoral y el posterior trabajo en Chimbote, es una buena introducción el resumen de las intervenciones de [ohn V. Murra en el número especial dedicado a JMA, en base al Symposium organizado por Julio Ortega en la Universidad de Texas, en Austin. Es útil porque aporta esclarecimientos sobre la distinción y complementación del trabajo científico y la creación literaria. Así mismo sobre el orgullo del hombre, Arguedas y su convencimiento del valor de la lengua quechua y la utilidad de su intuición como artista. Véase: *Revista Iberoamericana*. Núm. 122, enero-marzo 1983. pp. 43-54.

la danza de coro de hombres, quena y wankar, que oímos en tu pieza de la universidad, tuvimos la evidencia de que los creadores de esa música eran algo más grande que todo lo grande que habíamos oído hasta entonces? Pasé mi niñez siguiendo a bailarines y músicos de esas danzas, siguiéndolos noches de noches, imitándolos, hasta que gané el mote de 'zonzó' que mi propio padre y mi hermano me lo aplicaban con todo convencimiento". Estaría muy equivocado, por tanto, quien viera un gesto aparatoso de vanidad en lo que no fue sino concordancia con las convicciones de toda una vida, en el hecho de que pidiera JMA la compañía de algunos danzantes y músicos para encabezar su cortejo fúnebre.

ibid.

Dando respuesta a Ariel Dorfman acerca de la importancia que él mismo asignaba a su obra,⁹ después de recapitular su interés no sólo en el indio, sino en el hombre andino en la época contemporánea, JMA agregó:

"creo que también contribuyo a descubrir cuán bello es el mundo cuando es sentido como parte de uno mismo y no como algo objetivo. Nada hay, para quien aprendió a hablar en quechua, que no forme parte de uno mismo. (Esta especie de comunión espiritual, de inmersión poética en que se anulan objeto y sujeto es para muchos de nosotros todavía una cima inaccesible aunque intuida, ensoñada o, simplemente, deseada.) La difusión de los relatos en que se muestra este modo de vida, que tiene rasgos originales e iluminadores, y la potencia que guarda para suponer formas nuevas de conducta, ha inquietado, supongo, a lectores no pe-

⁹ La entrevista aludida por Westphalen se refiere a: Ariel Dorfman (1969) "Conversación con Arguedas" *Trilce* Núm. doble 15-16. febreroagosto, pp. 65-70 (Valdivia, Chile).

ruanos, como Ud., por ejemplo", concluía entonces JMA. No sólo a los lectores extranjeros; muchos de sus compatriotas, tememos, se sentirán igualmente desasosegados, como ocurre siempre en presencia de la poesía —en quechua o en cualquier idioma, completaba Westphalen.

Sabemos ya de la traducción realizada por Arguedas para intentar una versión castellana más permeable a la médula poética de la elegía anónima copiada por J. M. Farfán del cantoral recopilado por Cosme Ticona en Pisac, Calca, Cusca, en 1930. La versión de *Apu Inca Atawallpaman* traducida por Arguedas pospuso otros ensayos de traducciones del mismo poema.¹⁰

Vale la pena mencionar que en Santiago de Chile apareció en 1969 un libro-álbum con *El sueño del pongo* y dos canciones quechuas tradicionales (Trilla de alberjas en Pampas y Carnaval de Tambobamba). ambas muy apreciadas y gozadas por José María." Además de la dedicatoria y de una nota preliminar, JMA ofreció el texto castellano

¹⁰ *Apu Inca Atawallpaman, Elegía quechua anónima*, Urna, Juan Mejía Baca & P.L. Viñanueva, Editores, 1955. Véase también *Literatura Quechua*, (1980) preparada por E. Bendejú Aybar. Biblioteca Ayacucho, Vol. 78, Caracas, pp. 125-128. Y *Poesía Quechua*, (1965) selección preparada por JMA. Editorial Eudeba. Buenos Aires, pp. 21-24.

¹¹ La edición del libro-álbum por la Universidad de Chile, gracias al requerimiento de Pedro Lastra, es sin duda de un valor excepcional. (Véase: "Arguedas en el recuerdo de Pedro Lastra" por Carlos Germán Belli, en *Dominical* de *El Comercio* de Urna, 2 de diciembre de 1984). "¿Qué representa Arguedas para PL? -La encarnación del poeta, en una dimensión que yo no relaciono solamente con la intensidad y riqueza de su escritura: una conducta, un sentido de la vida, de la naturaleza y de la condición humana que raramente se dan juntos con tal pureza y plenitud". Lastra posee una cinta grabada en su casa de Santiago, donde Arguedas lee los textos en quechua y castellano para calcular el tiempo de la grabación. El libro-álbum solamente trae el texto castellano y fue grabado en un estudio profesional. No es pues exacta la afirmación de Escajadillo que la grabación del libro-álbum fuera la que posee Pedro. G. "PL o la erudición compartida" p. 37. En el volumen de estudios de literatura dedicados a P. Lastra. Mario A. Rojas / Roberto Hozven (editores). Premiá Editora. México, 1988.

en prosa y verso, con absoluto conocimiento que -aunque las tres piezas habían sido publicadas en edición bilingüe-pensaba con razón que es bueno difundirlas más ampliamente y a un público más vasto, y así lo escuchamos leer el cuento y cantar las canciones. Se percibe el gozo exultante y la iluminación desplegada con las ondulaciones de la voz y la música, conjugadas en el rescate de la poesía que nos arrastra a la visión quechua del mundo en presencia de ambos discursos. Anotaré que la calidad de la grabación del pequeño disco adjunto, es la mejor versión arguediana que he tenido ocasión de escuchar, por la limpidez y la nitidez de la lectura y los cantos vibrantes y agudos, con la naturalidad de la voz viva de José María Arguedas, cuando se dejaba invadir y sublimar por la belleza del canto.

En conocimiento de la *Oda al Jet* me asombra la combinación intensa y cautivante del filón mitológico, explicado formalmente en la escuela a través de trozos de múltiples fuentes, y utilizado ahora para componer en el sentido que consagró Lévi-Strauss, es decir de "une sorte de bricolage intellectuel".¹² O sea un canto que celebra la habilidad del hombre para dar vuelta a ciertos contenidos parciales, en beneficio de su valor semántico primero.

Es así como empezamos y continuamos la lectura ayudándonos con la referencia a los versos. Del vs. 1 al vs. 6, se plantea casi al mismo tiempo: la apelación al abuelo, la estada en el Mundo de Arriba, sobre dioses mayores y menores, conocidos o desconocidos. Esta situación genera la cuestión básica a la cual responderá la oda: *¿Qué es esto?* En el orden del mundo y en la relación entre Dios y el hombre.¹³

¹² Es obvio que el proceso etnológico y lingüístico unió a Jákobson con Levi-Strauss (véase: *Roman, mon Ami*. Le Nouvel Observateur NQ 1056. Vendredi, 1er. Fevrier 1985, pp. 68-69). "Una de las vías de atracción para intuir y después aceptar con lucidez el puente que me conducía de la etnología a la lingüística es el uso especial de la semiótica". (Véase L 'Are N° 26, (1967) dedicada a Claude Levi-Strauss).

¹³ En la *Oda al Jet* el eje topológico y general es la /verticalidad/ como hemos de apreciar en el comentario de la lectura general y de los esquemas de Localización Espacial (véase pp. 113-114).

Dios es hombre D H
 el hombre es dios H D

Los ríos, el cóndor, las águilas son convertidos en hilos delgados o en insectos alados que se han perdido en el aire o entre las cosas ignoradas.

Del vs. 10 al 14 se subtienden elementos que aluden, de un lado al catolicismo y a la plegaria del *Padrenuestro*, para ser interrogados al mismo tiempo que se anuncia su no-estar; su no-ser (se recuerda ahora la invocación previa al abuelo), y además la referencia a aquello que los antiguos sacerdotes llamaron el 'Mundo de Arriba'. Pues bien, en ese mundo estoy, dice el enunciador, *sentado.*" *más cómodamente que en ningún sitio.** La lectura reclama ser referida (a la diestra de Dios Padre, etc.) y enseguida se escuchará sobre un *lomo de fuego.***

hierro encendido, blanquísimo, hecho por la mano del hombre, pez de viento.

La referencia indirecta a la diestra de Dios Padre, y la calificación *más cómodamente que en ningún sitio*, apunta —el contrario del *Pongo*, cuando antes de rezar el *Padrenuestro* decía luego el patrón a sus indios, que esperaban en fila.

El pongo se levantaba a pocos, y no podía rezar porque no estaba en el lugar que le correspondía *ni ese lugar correspondía a nadie.* (1965: 13)

La alusión a sobre un lomo de fuego / pez de viento es una construcción analógica de pasajes igualmente ensoñados en 'Orovilca'

—¿Sabía Ud. que una corvina de oro viaja entre el mar y 'Orovilca', nadando sobre las dunas.

—No, Salcedo. Nunca he oído esa historia.

—Sale después de la medianoche. Tiene una cola ramosa y aletas ágiles que la impulsan sobre

la arena con la misma libertad que en el agua. (1954: 85).

En el vs. 17 escuchamos: "Sí. Jet es su nombre". Y prosigue: "las escamas de oro de todos los mares y ríos / no alcanzan a brillar como él brilla..." Nótese la sustitución de 'Jet' en lugar de 'corvina', pues también ahora: "el filo de nieve de las sagradas montañas, *allá abajo resplandece*, pequeñito; se ha convertido en lastimoso carámbano". Tómese en cuenta la mención explícita al mundo de aquí (nuestro mundo que para el poema es "allí abajo") y su visualización por el resplandor."

Finalmente en el vs. 22 el discurso se retrotrae a la anterior respuesta planteada:

El hombre es dios. Yo soy hombre. El hizo este incontable pez golondrina de viento

El enunciador reacciona agradecido:

¡Gracias, hombre! *No hijo del Dios Padre sino su Hacedor.*

Gracias, padre mío, mi *contemporáneo*. Nadie sabe hasta *qué mundos lanzarás tu flecha.*

Después admite que el infierno existe:

No dirijas este fuego volador, señor de los señores, hacia el mundo donde se cuece la carne humana;

¹⁴ "...lo buscaremos en el camino de 'Orovilca' al mar. Detrás de los bosques de huarangos, entre las malezas que rodean la laguna, huellas ondulantes de víboras hay marcadas en la arena. Las huellas suben algo por la pendiente del desierto. ¡Por allí había andado él; por ese punto debió iniciar su viaje al mar! Me escucharon como a un niño delirante, como un muchacho adicto a las apariciones e invenciones, como todos los que viven entre los ríos profundos y las montañas inmensas de los Andes. ¿La corvina de oro? ¿La estela que deja en el desierto? Me tomaron desconfianza". (1954: 91).

que esta golondrina de oro de los cielos fecunde otros dioses en tu corazón, cada día.

La lectura intertextual opone el mito de *Cuniraya Viracocha* para poblar otros seres de su estirpe en la creación y fundación del mundo humano.

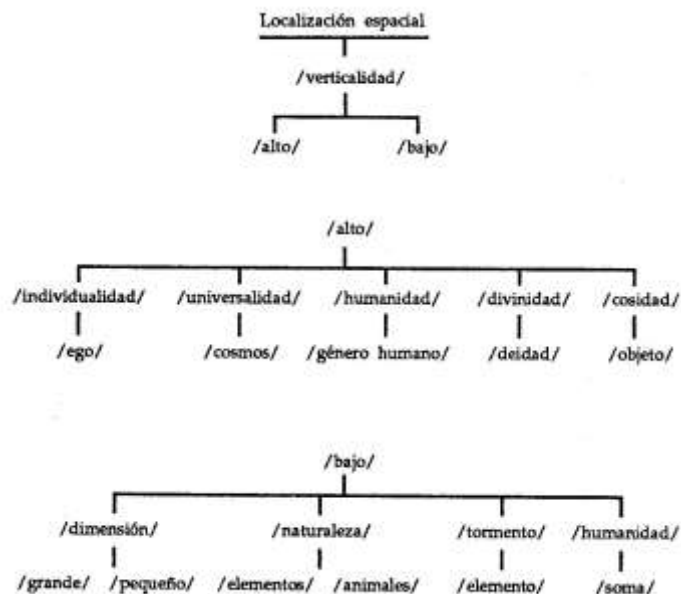
Los versos finales son de una intensidad alegórica inquietante al mismo tiempo que recuerda el rol del discípulo-hijo en *Rasu Ñiti*:

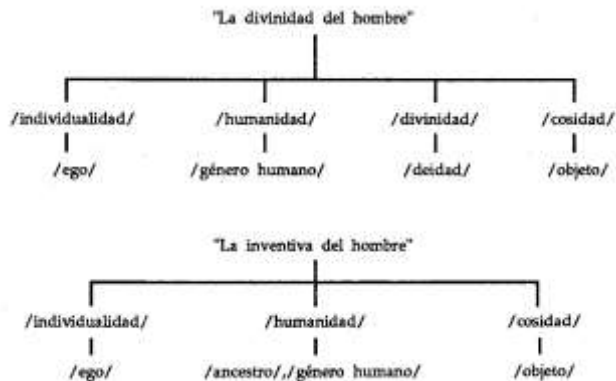
- 46 Cuidado que tu hijo te envíe el latido de la muerte; la mariposa que nació de tu mano creadora puede convertir tu cabeza en cenizas.
Oye, hombre, ¡entiéndeme!
- 50 Bajo el pecho del "Jet" mis ojos se han convertido en los ojos del águila pequeña a quien le es mostrado por primera vez el mundo.
- 53 No siento temor. Mi sangre está alcanzando a las estrellas; los astros son mi sangre.
- 55 No te dejes matar por ningún astro, por este pez celeste, por este dios de los ríos que tus manos eternas fabricaron.

Al fin espectamos cómo aparecen todos los dioses católicos y nativos. Y éste es otro punto culminante del poema en el cual la conjunción de los dioses y el hombre se hacen uno para acabar diciendo: "Móntate sobre ellos dios gloria, dios hombre" .15 Las últimas líneas de la oda

¹⁵ La convicción de Westphalen y la evocación de Lastra tienen en común el rescatar la escritura de JMA de la oposición entre *prosa* y *poesía*, y devolverla al principio de Baudelaire: de escribir poemas inclusive en prosa. Lo que en parte significa el sesgo contemporáneo de Arguedas, remando por remontar las vallas de la escritura de la modernidad y de su comprensión del fenómeno de las ciudades como focos de atracción y desafío al hombre de campo, que no había de ignorarlo. La *Oda al Jet* es -al mismo tiempo- la *poetología* de JMA, es decir, una visión del mundo, una actividad vital, ética y estética, frente a la historia y al mundo contemporáneo.

discurren en un tono tierno, afectuoso que se condensa en las últimas palabras: "movido por la respiración de los dioses de dioses que existieron, desde el comienzo hasta el fin que nadie sabe ni conoce". Llegados a este punto de nuestra lectura, nos invade una infinita ternura que se diluye en esta fe tierna hacia el hombre y la creación que nadie sabe dónde comienza ni dónde termina.





Desde el punto de vista semiótico, el discurso mítico "a nivel profundo, pone en correlación dos categorías semánticas relativamente heterogéneas a las que se trata como si fueran dos esquemas de un solo microuniverso; su sintaxis fundamental consistiría en afirmar alternativamente, como verdaderos, los dos términos contrarios de ese universo de discurso" (*Dicc. Greimas-Courtés*, p. 261).

ODA AL JET

¡Abuelo mío! Estoy en el Mundo de Arriba,
sobre los dioses mayores y menores, conocidos y no
conocidos.

¿Qué es esto? Dios es hombre, el hombre es dios. He
aquí que los poderosos ríos, los adorados, que partían el
mundo,

5 se han convertido en el más delgado hilo que teje la
araña.

El hombre es dios.

¿Dónde está el cóndor, dónde están las águilas?
Invisibles como los insectos alados se han perdido en el
aire o entre las cosas ignoradas.

10 Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo: no os en-
cuentro, ya no sois;

he llegado al estadio que vuestros sacerdotes, y los
antiguos, llamaron el Mundo de Arriba.

En ese mundo estoy, sentado, más cómodamente que en
ningún sitio, sobre un lomo de fuego,

15 hierro encendido, blanquísimo, hecho por la mano del
hombre, pez de viento.

Sí, "Jet" es su nombre.

Las escarnas de oro de todos los mares y los ríos no
alcanzarían a brillar como él brilla.

20 El temible filo de nieve de las sagradas montañas, allá
abajo resplandece, pequeño; se ha convertido en
lastimoso carámbano.

El hombre es dios. Yo soy hombre. El hizo este incon-
table pez golondrina de viento.

¡Gracias, hombre! No hijo del Dios Padre sino su
hacedor.

25 Gracias, padre mío, mi contemporáneo. Nadie sabe hasta
qué mundos lanzarás tu flecha.

Hombre dios: mueve este pez golondrina para que tu
surge creadora se ilumine más a cada hora.

- ¡El infierno existe! No dirijas este fuego volador, señor de los señores,
- 30 hacia el mundo donde se cuece la carne humana; que esta golondrina de oro de los cielos fecunde otros dioses en tu corazón, cada día.
Bajo el suave, el infinito seno del "jet"; más tierra, más hombre, más paloma, más gloria me siento;
- 35 en todas las flores del mundo se han convertido mi pecho, mi rostro y mis manos.
Mis pecados, mis manchas, se evaporan, mi cuerpo vuelve a la dulce infancia.
Hombre, Señor, tú hiciste a Dios para alcanzarlo,
- 40 ¿o para qué otra cosa?
Para alcanzarlo lo creaste y lo persigues ya de cerca. Cuidado con el filo de este "jet", más penetrante que las agujas de hielo terrenas, te rompa los ojos por la mitad; es demasiado fuego, demasiado poderoso, demasiado libre, este inmenso pájaro de
- 45 nieve.
Cuidado que tu hijo te envíe el latido de la muerte; la mariposa que nació de tu mano creadora puede convertir tu cabeza en cenizas.
Oye, hombre, ¡entiéndeme!
- 50 Bajo el pecho del "Jet" mis ojos se han convertido en los ojos del águila pequeña a quien le es mostrado por primera vez el mundo.
No siento temor. Mi sangre está alcanzando a las estrellas; los astros son mi sangre.
- 55 No te dejes matar por ningún astro,
por este pez celeste, por este dios de los ríos que tus manos eternas fabricaron.
Dios Padre, Dios Hijo, Dios Espíritu Santo, Dioses Montañas, Dios Inkarrí: mi pecho arde. Vosotros sois y, o

- 60 yo soy vosotros, en el inagotable furor de este "Jet".
No bajas a la tierra.
Sigue alzándote, vuela más todavía, hasta llegar al confín de los mundos que se multiplican hirviendo, eternamente. Móntate sobre ellos,
- 65 dios gloria, dios hombre.
Al Dios que te hacía nacer y te mataba lo has matado ya, semejante mío, hombre de la tierra.
¡Ya no morirás!
He aquí que el "Jet" da vueltas, movido por la respiración
- 70 de los dioses de dioses que existieron,
desde el comienzo hasta el fin que nadie sabe ni conoce.

A MODO DE CONCLUSION

HEMOS RECORRIDO a través de la lectura de una selección de versiones de César Moro (1903-1956), de Emilio Adolfo Westphalen (1911-) y de José María Arguedas (1911-1969), pasajes escogidos de la actitud asumida por cada uno de estos autores en sus diversas actividades, en distintos lugares y épocas y con conexiones distintas entre ellos, o con amigos comunes que los animarían a la tarea creativa y a su difusión, o a relaciones establecidas por vínculos varios pero insufiéndoles siempre de un imaginario de la sociedad, de la visión del mundo y de la búsqueda por acceder a la poesía.

A pesar de los tópicos de la oposición entre la *vanguardia* y el *indigenismo*, los tres escritores fueron solidarios en la actitud vital, ética y estética. Es así que los pilares unitivos del *imaginario nacional* que corresponde a estos poetas, los enlazan en su aguerrida pugna por la liberación de la escritura y del arte contemporáneo.

Así constituyen, a no dudar, un crucero en el cual campean la autenticidad (en la vida personal y en la creación), el rechazo a las diversas maneras de atentar contra el arte popular —reconocimiento que extienden en el espacio y en el tiempo— indagando por las raíces míticas de los diversos puntos que no habían cedido a la expansión de la vida moderna. Esta destruye a menudo los centros más iluminados, los paisajes cernidos por la luz y la brisa de la costa y de la sierra, remontando el panorama hasta la selva ignota y mágica.

Cualquiera sea el ángulo para situar el visor, estamos convencidos —y hemos tratado de hacerlo visible

en las páginas precedentes— que el hilo que enlaza a estos escritores, no los remite al culto del Tahuantinsuyo ni a la Colonia, sino que fluye del presente, es decir de este siglo, de voces pasadas y actuales de habitantes del Perú moderno.

En todo caso, hay en los textos de Moro y Arguedas en primer término y en la escritura de Westphalen después, una relación que opera entre esos escritores como un *trait d'union* en la conjunción que los reúne, atrae y suelda a la manera de un tejido de elementos que, a la postre va a intervenir como uno de los factores que Pécheux (1975: 11) señala para reconocer las formaciones ideológicas: formaciones "que comprenden necesariamente como uno de esos componentes, una o varias *formaciones discursivas* interrelacionadas con lo que determinan aquello que puede y debe ser dicho (articulado en forma de arenga, sermón, panfleto, ponencia, programas, etc.) a partir de una posición dada en una coyuntura... Toda formación discursiva depende de *condiciones de producción* específicas" (subrayado en el original).

De modo que hasta ahora sabemos que los textos aludidos pertenecen a un conjunto de escritores que mantenían un constante divorcio con los aparatos de la sociedad y los sectores dirigentes del país y sus representantes, en especial en el servicio diplomático y público, por haber sido agraviados gratuitamente a pesar —y quizás por tal causa— haber sido reconocidos como artistas y escritores de estimación singular fuera de las fronteras nacionales. Los tres poetas fueron vejados en su contacto con organismos del Estado, de modo que guardaron un recuerdo ácido de su experiencia. El artista, el poeta, el escritor, fueran Moro, Arguedas o Westphalen, han sido *desclasados* en la sociedad peruana que les tocó conocer y padecer, al mismo tiempo que interiorizaron —a veces dolorosamente— en sus testimonios, que no son diarios de la cárcel sino al revés, apuntes sobre la soberbia y la estupidez de quienes jamás dudaron del propio valor y del derecho natural para mandar, sin haber obedecido antes como

contrapartida de sus privilegios. En este sentido, la *marginalización* de estos tres escritores, la resalta con fineza y amargor Emilio Adolfo Westphalen, en la conferencia del 3 de marzo de 1974: "Poetas en la Lima de los años treinta" (1980: 101-120).

A estas alturas de nuestra inquisición, queremos proponer las siguientes sugerencias: que las escrituras de César Moro y de José María Arguedas pueden ser encuadradas —tomando como punto de partida las ideas de Deleuze-Guatari, a propósito de Kafka— lo que nos permite postular lo que sigue:

- a) en la formación social: el desclasamiento;
- b) en la formación discursiva: la díglotia entre el francés y el castellano, y entre el quechua y el castellano regional;
- c) en la formación ideológico-vital: lo que atañe a la desterritorialización, en el sentido del quehacer creativo y vital, se traslada y aparece en confines que reniegan de su demarcación medida por los límites o las fronteras de la lengua, del Estado-nación o un territorio regional.

En cambio, la posición de Emilio Adolfo Westphalen demanda de más argumentación. Westphalen es el único de los tres escritores que sobrevive y que además ha retornado a la escritura poemática y a la actividad cultural a través de artículos sobre el arte y la cultura antigua y moderna, y que en 1988 ha sorprendido doblemente: 1) por una nueva publicación y 2) por el súbito interés concitado por traducir los poemas de EAW al francés, de lo que es una muestra notable (*Nueva serie* de escritos, Lisboa 1984 con un dibujo de César Moro) *Menace de poeme - d'éclair - de rien*, eau-forte de Ramón Alejandro. Traduit de l'espagnol (Pérou) par Claudine Fitte, préface de Bernard Noël. Ludd (París 1988). Así mismo el Centro Literario de la Fundación Royaumont organizó en 1988 un seminario de traducción colectiva de poemas de Westphalen. Del producto de este encuentro con una trein-

tena de poetas y traductores, la Fundación editará la traducción francesa de *Las Insulas Extrañas*.

La nueva obra recién aparecida, comprende 33 poemas en prosa y se titula: *Cuadernos autógrafos* No. 1 *Ha vuelto la diosa ambarina*. Poemas en prosa de EAW con cinco monotipias de Judith Westphalen.*

El lema general: la diosa ambarina / José M. Eguren, precede a una cita de Moro: II faudrait avoir mille vies par jour et les immoler journellement. On donne tout pour ne rien avoir. Toujours á recommencer. Cest le prix de la vie merveilleuse. Mensonge de la raison, de l'expérience. Une vie n'explique rien. Tout est si loin, vient de si loin et s'en va si loin. L'apparence qui s'éloigne me tue. C.M.

La citación de Moro sirve de mural para escribir las acotaciones de los poemas empleados por la intertextualidad asumida por Westphalen. Es así como opera y la extiende a la escritura de EAW. Una réplica, una dúplica, una confrontación o una dubitación, una interrogación a partir del texto, y a menudo circulando dentro del horizonte familiar de temas que no se agotan sino que se convierten, modulan para sorprender otro espejo, silencio, olvido, ecos y resonancias (de réplicas, asentimientos, refutaciones).

La escritura poemática de EAW es una respuesta a una invitación a contestar al texto que invade e invita a replicar, asentir o refutar. Para Westphalen este ejercicio de oponerse constantemente es el fermento que nutre a la literatura, cuya naturaleza siempre es comparada: temas, culturas y lenguas hacen de su escribir un diálogo silente entre poetas. Por eso la escritura de Westphalen en su meollo es un conversatorio en varias lenguas; por eso la castellana está bruñida en lecturas y relecturas que

* Se tiraron 100 ejemplares de este número de *Cuadernos autógrafos*. La impresión sobre papel kraft mexicano se efectuó en abril de 1988 en Tijuana (México) bajo la dirección gráfica y el cuidado de Marcos Limenes. Más tarde, pero el mismo año apareció la edición impresa de *Ha vuelto la diosa ambarina*. Colección Molino de viento N° 63. Serie Poesía. Universidad Autónoma Metropolitana. UAM, México, 1988.

el célebre autor maneja a su albedrío, sin esquivar el registro coloquial cuando le es necesario.

Por la excelencia de las traducciones de EAW y su predilección por ensalzar el don de quienes, como Moro y Arguedas pueden acceder a la poesía en una y otra lengua, es posible subrayar la condición de *traít d 'union* de Westphalen.

Para terminar y en vías de resumen, diremos:

1. En los tres escritores hay una competencia de escritura similar: se trata de la enunciación literaria marginal en una situación histórica dada.

2. El *corpus* ha sido constituido a partir de dicha posición y no de una manifestación formal específica. De allí que en cada caso, el *corpus* difiera.

3. Lo característico de una formación discursiva es la comunidad en la toma de cierta posición ideológica que se enfrenta a otras y no las distintas formas textuales que ésta pueda adquirir.

4. A la marginación ideológica le sucede el *desplazamiento* en la actividad vital de los tres autores. No obstante sus distintas experiencias personales, ellos tres conforman ciertas homologías que permiten agruparlos unitariamente: en primer lugar la *subversión* dirigida contra varios horizontes (tradicción, visión estática del arte); luego, hacer perseverar la *identidad* por encima de las circunstancias históricas; concebir la producción artística plenamente integrada a la vida (posición *ética*); la *creación* como pasión y tormento; la literatura como *problematización* de la lengua natural; la correspondencia de las artes frente a la parcelación académica o intelectual.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS NO CONSIGNADAS

ARGUEDAS, José María.

- 1954 *Diamantes y pedernales. Agua*. Mejía Baca y P. 1. Villanueva Editores. Lima.
- 1962 *La agonía de Rasu Niti*. Talleres gráficos Icaro. Lima.
- 1965 *El sueño del pongo*. Texto en quechua y castellano. Ediciones Salqantay. Lima.
- 1966 *Dioses y hombres de Huarochirí*. Versión bilingüe traducida al castellano por JMA. Estudio bibliográfico de Pierre Duviols. Museo Nacional de Historia e Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- 1968 *Las comunidades de España y del Perú*. Universidad (1963) Nacional Mayor de San Marcos. Lima.
- 1972 *Temblor / Katatay y otros poemas*. Presentación de Alberto Escobar y notas de Sybila Arredondo. Instituto Nacional de Cultura. Lima.

BALLON, Enrique.

- 1988 "Una encrucijada entre filología, lingüística y semiótica: El corpus. *Dispositio*, Vol. XII, Nos. 30-32, pp. 45-64. Department of Romance Languages, University of Michigan.

BARTHES, Roland

- 1957 *Mythologies*. Editions du Seuil. Paris.
- 1978 *Roland Barthes*. Editorial Kairós. Barcelona.
- 1978 *Prétexte: Roland Barthes*. Colloque de Ceresy. Collection 10/18. Paris.
- 1978 *Sistema de la moda*. Colección Comunicación Visual. Gustavo Gili S.A. Barcelona.
- 1982 *El placer del texto. Lección inaugural Siglo XXI*. México.
- 1982 *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona.
- 1983 *El grano de la voz*. Entrevistas de 1962 a 1980. Siglo XXI editores. México.

- 1983 *Ensayos críticos*, seguidos de *La escritura misma: sobre R.B.*, Susan Sontag. Seix Barral. Barcelona.
- 1985 *L'aventure sémiologique* Editions du Seuil. Paris.
- BENJAMIN, Walter.
1961 *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften. Suhrkamp Verlag. Frankfurt.
- COYNE, André.
1956 *César Moro*. Imprenta Torres Aguirre. Lima. "Moro entre otras y en sus días". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. N° 448, octubre. Madrid.
- CREACION & CRITICA.
1977 Homenaje a Emilio Adolfo Westphalen. Núm. 20, agosto.
- DELEUZE, Gilles - GUATTARI, Félix.
1975 *Kakfa / pour une Littérature mineure*. Les Editions de Minut. Paris.
- FERRARI, Américo.
1987 "Westphalen y la poesía por rehacerse". *Hueso Húmero* N° 22, julio, pp. 126-138. Lima.
- GREIMAS, Algirdas Julien.
1976 *Sémiotique et sciences sociales*. Editions du Seuil, Paris.
- GREIMAS, A. J. - LANDOWSKI, Eric.
1979 *Introduction á l'analyse du discours en sciences sociales*. Hachette, París.
- GREIMAS, A. J. - COURTES, Joseph.
1982 *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos. Madrid.
- 1986 *Semiótica. Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage II*. Hachette. París.
- HAMON, Philippe.
1981 *Introduction a l'analyse du descript*. Hachette. Paris.
1984 *Texte et idéologie* PUF. París.
- JAUSS, Hans Robert.
1978 *Pour une esthétique de la reception*. Gallimard. Paris.
- LAUSBERG, Henrich.
1949 *Elemente der Literarischen Rhetorik*. M. Huber Verlag. München.

- MAROUZEAU, Jules.
1951 *Lexique de la Terminologie Linguistique*. Paris.
- MERINO DE ZELA, Mildred.
1970 "Vida y obra de J.M. Arguedas" en *Revista Peruana de Cultura* N° 13-14, Casa de la Cultura del Perú. Lima, pp. 127-178.
- 1972 "Arguedas antropólogo y folklorista" en *Proceso*, Organo de Extensión Cultural, Universidad Nacional del Centro del Perú. N° 1 mayo-junio, pág. 6.
- 1987 *L'ombre du paradisier et autres textes. La sombra del ave del paraíso y otros textos*. Traducción de Franca Linares. Ed. Antares. Lima.
- 1987 *Ces Poemes...* Libros Maina. Madrid.
Estos poemas... Traducción de Armando Rojas. Libros Maina. Madrid.
- MORIER, Henri.
1961 *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. PUF. Paris.
- MORO, César.
1957 *La tortuga ecuestre*. Edc. de A. Coyné. Lima.
1958 *Los anteojos de azufre*. Edc. de A. Coyné. Lima.
1976 *La tortuga ecuestre y otros textos*. Edc. de J. Ortega. Caracas.
- 1980 *Obra poética*. Edc. prólogo y notas de Ricardo Silva Santisteban. Prefacio de A. Coyné. Comprende: *La tortuga ecuestre. Cartas. Le chateau de Grisou. Lettre d'amour. Pierre des soleils. Amour a mort. Trafalgar Square Derniers Poemes*. Instituto Nacional de Cultura. Lima.
- 1983 *Vida de poeta*. Cartas a EAW entre 1943 y 1945. Lisboa.
- 1983 *Couler de bas-reves tête de négre*. Lisbonne.
- PECHEUX, Michel.
1975 *Analyse du discours / Langue et ideologies*. Langages 37. Didier-Larousse. París.
- SCHNEIDER, Luis Mario.
1978 *México y el surrealismo (1925-1950)*. México.
- SOLOGUREN, Javier.

- 1988 "Rito y recuperación de César Moro" en *Gravitaciones y tangencias*. Ed. Colmillo Blanco. pp. 225-228. Lima. "Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen". Loc. Cit. pp. 229-246.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo.

- 1980 *Otra imagen deleznable*. Comprende: *Las ínsulas extrañas* (1933), *Abolición de la muerte* (1935), *Belleza de una espada clavada en la lengua* y Apéndice con "Poetas en la Lima de los años treinta" y Noticia sobre publicación primera. Fondo de Cultura Económica. México.
- 1985 "La primera exposición surrealista en América Latina" *Debate* Vol. VII, N° 33, julio, pp. 68-72. Lima.
- 1986 "Eguren y Vallejo: Dos casos ejemplares" *Debate* Vol. 8, N° 37, marzo, pp. 47-48, 50 y 52. Lima.
- 1986 *Belleza de una espada clavada en la lengua. Poesmas 1930-1986*. Comprende: *Las ínsulas extrañas* (1933), *Abolición de la muerte* (1935), *Belleza de una espada clavada en la lengua* (1980), *Arriba bajo el cielo* (1982), *Nueva serie* (1984), *Porciones de sueño para mitigar avernos* (inédito). Ediciones Rikchay Perú. Lima.

El texto de este libro se presenta en caracteres Palatino de 10 p. con 1.5 p. de interlínea; las citas de pie de página en 8 p. Los títulos de capítulo en Palatino de 14 p. La caja mide 23 x 38 picas. El papel empleado es Bond Paramonga 80 gr. La carátula es de cartulina Foldcote de cal. 0.10. La impresión concluyó en el mes de diciembre de 1989, con un tiraje de 2,000 ejemplares. Toda la Producción Gráfica a cargo de BETAPRINT EDICIONES S.R.L., Jr. Cañete 844 - Lima - Telf. 32-4123

1. Xavier Albó. *Los mil rostros del quechua*. Lima 1974, 268 pp.
2. Cerrón-Palomino, Larsen Kindberg, McQwon, Parker, Tovar, Werner, Wise, Brúzzi Alves Da Silva, Heitzman, Loos, Lyon, Stark, Torero, Zevallos, Quiñones, Albó, Arana de Swadesh, Bareiro Saguier, Lozano, Mossonyi/González Náñez, Pérez González, Pozzi-Escot, Sorensen, Wölck. *Lingüística e indigenismo moderno de América*. Lima 1975, 360 pp.
3. Colección de Gramáticas referenciales y Diccionarios de consulta de la lengua Quechua. Preparada por el Instituto de Estudios Peruanos en convenio con el Ministerio de Educación. Gary J. Parker *Gramática Ancash-Huailas*. Clodoaldo Soto Ruiz *Gramática Ayacucho-Chanca* y *Diccionario Ayacucho-Chanca*. Félix Quesada C. *Gramática Cajamarca-Cañaris* y *Diccionario Cajamarca-Cañaris*. Antonio Cusi-huamán *Gramática Cuzco-Collao*. Rodolfo Cerrón-Palomino *Gramática Junín-Huanca* y *Diccionario Junín-Huanca*. David Coombs, Heidi Coombs y Robert Weber *Gramática San Martín*. Nancy Weber y Víctor Cenepo *Diccionario San Martín*. Lima 1976, 12 vols.
4. Clodoaldo Soto Ruiz. *Quechua Manual de enseñanza*. Lima 1974, 444 pp.
5. Martha J. Hardman. *Jaqaru: Compendio de estructura fonológica y morfológica*. Lima 1983, 268 pp.
6. Alberto Escobar. *Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima 1984, 250 pp.
7. José María Arguedas, Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Anibal Quijano, Sebastián Salazar Bondy. *¿He vivido en vano? Mesa redonda sobre Todas las sangres, 23 de junio de 1965*. Lima 1985, 77 pp.
8. Wölfang Wölck. *Pequeño breviario quechua*. Lima 1987, 101 pp.
9. Fernando Romero. *Quimba, fa, malambo, ñeque, afronegrismos en el Perú*. Lima 1989, 311 pp.
10. Rodolfo Cerrón-Palomino *Lengua y sociedad en el valle del Mantaro*. Lima 1989, 140 pp.

A través de la lectura de versiones de César Moro (1903-1956), de Emilio Adolfo Westphalen (1911-) y de José María Arguedas (1911-1969), el autor se propone mostrar los rasgos que operan entre estos escritores, para así reconocer en ellos la *formación discursiva*, que los hace interdependientes por varios motivos esenciales.

De los años 30 hasta fines de la Guerra Mundial (1939-1945) las proposiciones de Escobar inician un estudio relativo al Imaginario Nacional. Próximamente se ampliará este estudio con los resultados adquiridos en el análisis de las *Bohemias* de Cloamón y de Ricardo Palma, en el s. XIX. Ambos volúmenes exponen los resultados de la investigación conducida en el IEP por Alberto Escobar, investigador principal de esta institución, en cuyas prensas ha publicado varios de sus estudios lingüísticos y filológicos.

IEP
BIBLIOTECA



02310