

Jaime Urco

La tradición: legado anónimo

Borges aseguraba que los libros una vez publicados, es decir una vez puestos en circulación para el consumo social, dejan de pertenecerle a su autor. Pasan a ser patrimonio de la colectividad. Con ello estaba diciendo que los hallazgos, descubrimientos de técnicas literarias eran de todos. El sentido de propiedad se diluye generosamente entre toda la tribu. Quien gana es el lenguaje literario porque deja de ser lo que era para convertirse en algo distinto. No será como antes de la llegada del recurso novedoso, hasta entonces inédito, pero será lo que fue con un añadido extra. Lo cual otorga un doble beneficio. Por un lado, los recursos nuevos para enfrentar al lenguaje o ensanchamientos de sus fronteras son posibles de usar por todos sin que ninguno se irrogue su uso exclusivo y excluyente y dos, el horizonte literario se enriquece, se agranda. Sus fronteras se mueven y dejan ver más mundo o, más exactamente, construyen una realidad más amplia.

Recordemos que el lenguaje es algo que se nos da para ingresar a la dimensión humana. A todos y cada uno de nosotros se nos otorga el lenguaje. Y junto con él la posibilidad de

identidad. De otro modo, no podríamos ser parte del linaje humano.¹ El lenguaje es nuestro modalizador gracias al cual podemos descifrar el cosmos y sus habitantes. Lo real es, por sí sólo, incognoscible. Carece de orden, jerarquías, relaciones. Es el hombre con su lenguaje que impone clasificaciones, contactos, sucesiones donde está la cosa en sí y para sí.

Y lo humano está constituido por prohibiciones, interdicciones tal como las nombra el psicoanálisis. Marcuse (en su *Eros y revolución*) pensaba que si alguna vez se hiciera la historia de la humanidad necesariamente se estaría rastreando las sucesivas prohibiciones que los hombres nos hemos inventado para vivir en sociedad.

Sin embargo, el ser humano es siempre huidizo a las camisas de fuerza. Por ello, las prohibiciones están hechas para ser transgredidas. Hecha la ley, hecha la trampa, dice el saber popular. Nosotros sabemos que las transgresiones de hoy muchas veces se convierten en la regla de mañana.

La literatura es sobre todo lenguaje. Y con ella sucede igual cosa. Las herejías de los escritores contemporáneos se convertirán en los cauces de los autores del futuro. De esta forma, por ejemplo, los experimentos audaces de James Joyce y de William Faulkner se han convertido en la norma para muchos escritores. Y como lo quería Borges, de forma anóni-

1. Como lo decía Emile Benveniste:

"Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de 'ego'."

O, para decirlo en términos de Lacan:

"... el ser humano es más bien un efecto del significante que no la causa."

ma. Sus hallazgos técnicos literarios circulan y tienen vigencia no por la áurea de sus creadores, por su origen, sino porque le son útiles a los escritores actuales. Son parte del tesoro humano. El monólogo interior, la multiplicidad de voces narradoras, el quebrantamiento del tiempo lineal, la noción del texto como un corpus a ser reconstruido por el lector son técnicas literarias que no sólo están al servicio de cualquier narrador del planeta, sino que aun en la poesía han encontrado espacio y autores que han edificado sus obras echando mano a estos recursos.

El trabajo que presento hará menciones a textos tanto en narrativa como en poesía que son beneficiarios gratos del legado de Joyce y Faulkner.

1. Modelos para reconstruir

Una de las novelas de Julio Cortázar² desde el título nos advierte de la característica fundamental que el texto ostenta: un rompecabezas a ser devuelto a un orden (pretendido) primigenio por el lector. La teoría de Cortázar sobre su lector activo, participante está presente en este postulado. La novela se ha limitado a ofrecer una serie de piezas, cuya sintaxis no se exhibe ni se supone única. Corresponderá a cada lector encontrar una regla de relación. Pero a diferencia de *Rayuela* donde lo que se tenía que reconstruir era la relación entre capítulos para edificar la novela (la tabla de lectura por capítulos, que espantó a José María Arguedas dejándolo fuera del juego de la

2. *62 modelos para armar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. Lógicamente que esta no es la única obra de Cortázar en que se pueda encontrar recursos de escritura de Joyce. La monumental *Rayuela* es tal vez el mejor ejemplo.

novela), donde si bien el autor decía que se trataba de una lista de capítulos opcionales que muy bien el lector podía leer como mejor le placiera alcanza un punto mayor en *62: modelo para armar*. Aquí ya no sólo se trata de capítulos que se puedan hilvanar al mejor albedrío del lector, sino que las secuencias a ser puestas en montaje son pequeñas:

“El subtítulo *Modelo para armar* podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer”.³

Con esto se hace humo aún más la posible unidad del texto. El autor ha desmenuzado al límite su novela para dejarle al lector casi todo el trabajo y la responsabilidad del armado. Ya no se trata como en *Rayuela* únicamente del intercambio entre grandes masas de información (capítulos) sino de unidades totalmente arbitrarias sujetas a ser percibidas por las ocurrencias de los lectores. Los puntos de referencia son menores. La libertad del lector es mayor. La obra abierta de la que hablaba Umberto Eco en los años sesenta se hace corpórea y con plena vigencia.

3. *62. Modelo para armar*, p.7

Dejar al lector la labor de montaje, sintaxis de la obra que no se debe mirar tan sólo como el recurso de un juego, de una actitud lúdica frente a la literatura. No subestimo la gravitante labor que el juego ha tenido en la creación artística. Pero ahora estoy hablando que es gracias a esta opción de escritura hecha para reconstruir que se logra tener lectores participantes y sobre todo dejar en claro que la posibilidad de tener la verdad sobre lo narrado no la tiene nadie. La aparición del montajista-lector sirve para decir que la literatura está abierta a todas las verdades, que cada uno de nosotros puede construirla y que la labor de estos textos es proporcionar los materiales para que cualquier hijo de vecino se acerque a sus páginas y tenga la posibilidad de descifrar el mundo muy de acuerdo a sus pertinencias e intereses.

Muchos textos contemporáneos han optado por hacerle saber al lector que el texto que se le alcanza no le da todas las claves para su lectura correcta, canónica. La plurivalencia, la tan mentada polisemia –para algunos, elemento que sirve para diferenciar el texto literario del resto de textos que se producen–, se consigue con la tolerancia intelectual a lecturas distintas a las nuestras, y aun mejor, a la aceptación de un espacio para las lecturas diametralmente opuestas a las de uno.

2. Poemas para armar/inventar

El caso de Cortázar que acabo de mencionar lo puedo emparentar de un modo distinto y distante –aunque pienso complementario– con lo que ha ocurrido en el ámbito de la poesía. Me referiré únicamente a dos casos peruanos.

Pienso que la poesía también ha sentido el influjo de Joyce y Faulkner y poetas de distintas generaciones y credos literarios lo han usufructuado y aprovechado.

La aparición de versos tachados, marcados, le dicen al lector que algo se le oculta, que algo debe averiguar y que no existirá juez último que le diga que lo que ha encontrado era lo que originalmente figuraba en el poema. No importa. Importa la aventura de proponerle al texto versos, palabras que lo completen. Y cada propuesta será válida en tanto tenga coherencia, en tanto surge a nuestros ojos como posible, como verosímil.

Carlos López Degregori (Lima, 1952) en uno de sus libros (*Cielo forzado*)⁴ ha tarjado versos, palabras y se ve en la edición esas manchas para que el lector ocupe esos espacios como mejor le parezca. La primera reacción puede ser de turbación. Ver un poema con anulaciones nos puede llevar a pensar que la censura ha ejercido su mano. O que los juegos de palabras están entrometiéndose en el poema.

Al igual que en Cortázar cierto aire lúdico pareciera justificar estas escrituras. Yo pienso más bien que ese afán de dejar al lector libre tiene por finalidad que seamos precisamente nosotros los lectores los que consigamos un sentido a las palabras, un sentido para que el mundo, nuestro mundo, se acomode a nuestra dimensión.

4. Recogido en su antología personal, *Lejos de todas partes*. Lima: Universidad de Lima, 1994.

VI

Señora Hetaira de los lobos
con tu manto de moscas
y tus dientes cariados
y tu [] [] [] retintín.

Tráeme agua el próximo verano, vendas, un cauterio
y juntos desencerremos.

Que la peste nos enseñe
[]

Sea borrado tu nombre [] [] [] y [] ,
tu bosque de huesos mondos
y cuartos [] despoblados:
risa [] de enfermos que ponen sus piernas [] a secar.

No creo más en lo que pierdo.

En el camino que marqué con gujarros []
para regresar en la noche
con mis apestados transparentes.

En este texto, donde se lee que a una señora Hetaira de los lobos se le describe con algo de su uso: "manto de moscas", o características de su propio cuerpo: "dientes cariados" se le suma un verso incompleto: "y tu [tres manchas] retintín." El lector debe sustituir estas manchas por palabras. Manchas como comodines, espacios que se ajustan a lo que uno cons-

ciente o inconscientemente busca (el psicoanálisis sostiene que toda verdadera búsqueda es inconsciente y que esa es la verdadera fuerza que nos mueve aunque no sepamos en la vigilia cuál es nuestro verdadero deseo).

El siguiente verso habla de una enseñanza, pero justo las palabras que deben decir de qué sabiduría se trata están tachadas. Lo que se puede interpretar (sin ser el único posible desciframiento) como la voluntad del sujeto del enunciado de hacernos-hacer buscar la verdad. De acuerdo a la semiótica se trata de un mecanismo de manipulación. El sujeto del enunciado desarrolla un programa narrativo manipulador ya que su tarea es *obligarnos* a un hacer (y no otra cosa es la manipulación). Claro que en este caso esa obligación es benéfica para los lectores. Acícate por hallar el sentido que ponga en orden las cosas. No importa de qué orden se trate. Importa dar con un orden. Uno para que el sujeto piense que el cosmos tiene una organización. Repito, no es el sólo juego o la fútil irreverencia (fútil por no tener asideros para su transgresión) lo que anida en estos versos. La intención de hacernos hacedores (para usar una palabra borgesiana) al dejarnos a los lectores parte de la responsabilidad de la construcción del texto tiene como finalidad darnos parte activa en la consecución del sentido. Los lectores como artífices de lo inteligible.

Si revisamos otros poemas de López Degregori entenderemos mejor por qué el uso de las palabras tachadas. Sus poemas siempre rehuyen al sentido directo, a la franca e inocente denotación. En el poema se mantiene el convencimiento kantiano de que lo que nuestros ojos miran, lo que nuestro lenguaje cubre no es la cosa en sí, apenas sí su fenomenología que nos distrae del nouménomo. Digo, pues, que lo visible es tan sólo una apariencia engañosa que oculta la esencia de las cosas. La palabra poética y su mágica relación ilógica puede más por llegar a la verdad que fieles descripciones realísticas. El

propio López habla de una magia, por nombrar de alguna forma las palabras de la poesía en comparación con los discursos no poéticos, que lo obliga a decir cosas sin sentido pero que apuntan mejor que aquellas que nos dicta la razón.⁵ Tachar palabras es poner al lector en el filo mismo del sentido. Suspendido, a un palmo de la nada y su verdad.

Otro tanto ocurre con los experimentos de la poesía permutacional. Moles⁶ piensa que para hacer poesía el poeta ejecuta dos acciones: elección de una serie de palabras y una lista de prohibiciones.⁷ El caso más obvio que sirve de ilustración a la observación de Moles lo encontramos en la poesía rimada. En ella la prohibición consiste en usar únicamente palabras que tengan después del acento terminación idéntica. U, otro ejemplo, que la suma de las sílabas de un verso alcance cierto número. El poeta selecciona palabras y elige, entre ellas, a las que se ajustan a las prohibiciones de terminación silábica y suma de sílabas por verso. Con esto Moles quiere probar que el acto de elaboración poética no es absolutamente libre, que las palabras no están sujetas al libre albedrío del poeta. El que enuncia el verso sabe que tiene que limitar sus decisiones verbales. Lo que quiere decir que una porción consciente, voluntaria, vigilante opera en el génesis del poema. Y esto es preci-

5. "Con respecto a la poesía, por ejemplo, hay momentos en que confío plenamente en ella. En otros siento que no es el instrumento adecuado y a veces me dejo llevar por la magia que la escritura puede generar. Tal vez eso explique esas palabras que nada quieren decir, pero que si tú retomas el poema son espejos, porque nos están reflejando."

"Carlos López Degregori: las grandes conmociones interiores". (Entrevista de J.U.) En: *Lienzo*, Nº 16, Lima, Universidad de Lima, 1994, p. 61

6. Ver el ensayo de Abraham Moles: "Poesía experimental y arte permutacional". En: *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Varios autores. Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor, 1971.

7. Cosa similar ocurre en el acto que realiza un hablante: primero elige paradigmas que luego relaciona mediante ciertas reglas (las reglas no son otra cosa que prohibiciones) de combinación (sintagmas).

samente lo que podría hacer posible que una computadora sirva de máquina productora de versos. Si a una computadora se le alimenta con una lista de palabras y se le ordena que las junte respetando ciertas reglas de relación entonces la máquina realizará todas las combinaciones posibles ofreciendo una gran cantidad de versos que el puro azar ha logrado. Lo aleatorio mecánico lo hace la computadora, quedando al poeta la decisión de elegir. La labor de criba "poética" la realiza el poeta. De este modo el trabajo del poeta seguiría siendo el mismo que Ezra Pound proponía a principios de siglo: arrancarle al azar lo bello. La permutación aleatoria puede, pues, producir poesía. Poesía que no cesa de cambiar, modificarse, rediseñarse.

En esta perspectiva podemos ubicar un libro de poesía del poeta peruano, Juan Ramírez Ruiz. Él publicó un libro de poemas, *Vida perpetua*,⁸ donde lo que se ofrecía al lector eran versos sueltos que mediante fórmulas de asociación de manufactura propia del lector surgirían los poemas. Es decir, el autor no presenta, en muchos pasajes de su libro, poemas definitivos. Ofrecía una serie de versos, o incluso de palabras, para que el lector uniéndolos como desease elaborase el poema. El libro se proponía ser una bella máquina con una única función: producir poemas. Máquina infinita ya que no existían fórmulas definitivas ni un listado finito de ellas. El lector haría lo que su imaginación le dictase. El antiguo deseo del Conde de Lautremont se haría realidad: la poesía hecha por todos. Sin sagradas nombradías, ni intocables templos.

8 . *Vida perpetua*. Lima: Editorial Ames, 1978. Especialmente toda la segunda parte en que el poeta produce máquinas de hacer poemas. Véase el texto "Dodecaedro", por ejemplo.

Un ejemplo de Juan Ramírez Ruiz. Al reverso de su poema "Dodecaedro" (p. 105) se lee la siguiente nota:

- El poema puede ser leído omitiendo los números
- Puede ser leído de acuerdo a la numeración sucesiva que cada palabra tiene, omitiendo aquellas no numeradas.
- Puede ser leído, también, reuniendo las palabras por su número. (Las palabras que tienen el número 1 agrupan un breve texto, aquellas que tienen el número 2, otro). Y así sucesivamente, según la forma del dodecaedro, el presente texto entrega sus lecturas.

Son indicaciones de cómo leer el poema. Pero en este caso leer significa construir. La lectura reelabora el texto. O para decirlo de otro modo. La lectura construye los poemas que uno elige, que uno busca, que el azar nos pone a mano. No existe texto definitivo. Existe un texto base con sus leyes de formación. Lógicamente no todo texto que se produzca podrá ser considerado como un poema. Son tentativas. Como los tiros de los dados: podrán salir los ases, así como salir números irrelevantes. La experimentación continua puede tener como recompensa el poema. Probar con distintas fórmulas permite al azar tener la posibilidad de dar con lo buscado.

Veamos el poema:

DODECAEDRO

Los¹ Antón¹ signos¹ son² están³ separados,³
no¹ comes⁴ iluso,² bastardo,³
caminas¹ sueñas² frases,² no³
Oh, Dinastía⁴ de² lo³ no³ sueñas³
La¹ frase¹ ella⁴ es⁴ la² real,³
Une⁵ vaso⁵ a⁶ luna,⁶
y⁵ cardo⁵ con⁴ la⁶ letra⁶ a.⁶
Siempre:⁵ ves⁴ maravilla:⁶
Recuerda,⁵ al⁴ milagro^{4/7} te⁶ mira,⁶
titubea⁷
la⁵ mirada.⁵ No⁷ aferrado⁷ a⁶
árboles⁸ hay⁷ más⁷
de⁹ duda,⁷
hay⁶ una⁹ blancura⁹
vientres⁸ hay,⁶ que fangosa,⁹
en girasoles,⁹ estallan⁹
genio¹⁰ de¹⁰ protegiendo⁹ al
los^{9/10} territorios,^{9/10}
la Geometría¹⁰ del aliento:
Escritura^{10/11} no^{10/11} es
espectáculo¹⁰ lejano.
Aunque el ojo,¹⁰
casi siempre fenece¹¹ joven.^{10/11}
Si,¹⁰

Si.

Si unimos las palabras signadas por el número 1 tenemos el siguiente texto:

Los signos

Anton

no

caminas

La frase

un ligero involuntario aire surrealista se percibe en estos versos. El azar produce esa ilógica relación que nos lleva a los productos de la escritura automática de Breton y sus amigos. No digo que se acaba de hacer un gran poema. Lo que interesa subrayar es la actitud del escritor: la noción del poema rompecabeza. Repito no es únicamente un juego. Es pensar el texto literario como una estructura ensamblable. Al montaje variado que posibilita a un texto ser a la vez muchos, tantos como el deseo de experimentación del lector aliente. Recuerdo una idea de Pound: "El arte arranca al azar sus hallazgos".

Si tenemos una computadora que haga las combinaciones posibles entre una limitada cantidad de palabras, le dejamos a ella la labor mecánica de asociaciones casi infinitas y aprovechamos su aleatorio procedimiento para ser nosotros los que digamos de ese listado qué se va al tacho del olvido, qué queda en el ámbito de la poesía.

En otro poema ("Reverso") Juan Ramírez Ruiz, ofrece una lista de versos, que son identificados con una letra del alfabeto. Esto nos permite construir versos al pensar en una palabra cualquiera, lo único que debemos hacer es buscar la correspondencia entre cada una de las letras de nuestra palabra ele-

gida y los versos del listado que Ramírez Ruiz nos proporciona. Un ejemplo pequeño:

Digo Arbol, y voy a enlazar sus letras con el listado del texto.

a= Me apoyé en un árbol esperando que los pasajes bajen

r= ¿Oyes crecer ahora a las amapolas?

Ves llegar a las manzanas el color?

b= Como jardín de furia verde abandonado entre los muladares

o= pero qué fue eso, sino verduras de las eras

qué es sino rocío de los prados

l= Bondad ahora recomienza

Algo así como un acróstico. Pero mucho más libre, más juguetón y más creador. Y leo-hago el siguiente verso:

"Me apoyé en un árbol esperando que los pasajes
bajen
¿Oyes crecer ahora a las amapolas?
Ves llegar a las manzanas el color?
Como jardín de furia verde abandonado entre los
muladares
pero qué fue eso, sino verduras de las eras
qué es sino rocío de los prados
Bondad ahora recomienza"

Pienso que en estos versos hay poesía. Poesía encontrada en el azar, arrancada al azar. Por magia, juego, ganas de experimentar con el lenguaje. Si en el presente siglo no hubiese existido la audacia de arriesgar no tendríamos la literatura que hoy gozamos. Tal vez estaríamos condenados a ser el pálido reflejo de un cauto, prudente, siglo XIX.

Joyce, Faulkner y otros escritores abrieron bien las puertas del lenguaje literario para que toda la dimensión humana

entrara en él y se sintiera a sus anchas. Imaginando la literatura de hoy nos imaginamos también nosotros. En el lenguaje, por el lenguaje.

Bibliografía

- Benveniste, Emile *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo Veintiuno editores, 1986.
- Cortázar, Julio *62 modelo para armar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.
- Greimas, A. J. [y] Courtés, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- López Degregori, Carlos *Lejos de todas partes*. Lima: Universidad de Lima, 1994.
- Moles, Abraham "Poesía experimental y arte permutacional" En: *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Varios autores. Buenos Aires: Rodolfo Alonso editor, 1971.
- Rifflet-Lemaire, Anika *Lacan*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1978.
- Ramírez Ruiz, Juan *Vida perpetua*. Lima: Editorial Ames, 1978.
- Urco, Jaime "Carlos López Degregori: las grandes conmociones interiores". (Entrevista de J.U.) En: *Lienzo* N° 15, Lima: Universidad de Lima, 1994, p. 61.

Colaboradores

DESIDERIO BLANCO. Semiólogo. Decano de la Escuela de Posgrado de la Universidad de Lima. Ha publicado *Metodología del análisis semiótico*, en colaboración con Raúl Bueno (1980, 1983, 1989); *Imagen por Imagen* (1989); *Figures discursives de l'enunciation cinématographique - Actes Sémiotiques-Documents* (IX, 90, Paris, 1987). Por invitación de la fundación Cinemateca Nacional de Venezuela acaba de dirigir un seminario en Caracas sobre Christian Metz o la Semiología del Cine. El artículo que publicamos corresponde a una ponencia central sobre la obra del semiólogo francés.

GERMAN PARRET. Importante filósofo del lenguaje y, al mismo tiempo, semiólogo. El artículo que publicamos fue una de las ponencias que dictó en el ciclo de conferencias "Semiótica y Estética" realizada en la Universidad de Lima en el último mes de julio. Ha publicado en español los libros: *Semiótica y pragmática, Estética y semiótica y Semiótica de las pasiones* (Buenos Aires, Editorial Edicial).

JOAQUÍN MARTÍNEZ PIZARRO. Entrega en esta ocasión un estudio sobre la lingüística soviética en la época de Stalin. Trabaja actualmente en un libro sobre las manifestaciones culturales en el contexto de las producciones ideológicas en la época de la revolución comunista.

JAVIER SOLOGUREN. Reconocido como uno de los poetas más importantes y de los escritores más fecundos de esta latitud. Es permanente colaborador de *Lienzo*. Acaba de recibir, en Venezuela, el premio internacional de poesía "Juan Antonio Pérez Bonalde", por su libro más reciente *Un trino en la ventana vacía* (Trujillo, 1993). Estos textos, que se presentan por primera vez bajo el título "Lejano", se inscriben dentro de su última producción.

TEODORO HAMPE MARTÍNEZ. Es doctor en Historia por la Universidad Complutense de Madrid (1986). Profesor ordinario de la Universidad Católica del Perú. Ha sido profesor visitante en las universidades de París y Toulouse. Es colaborador de la *Bibliographie Internationale de l'Humanisme* y de la *Renaissance* y redactor permanente de la *Revista de Historia de América*. Su más reciente obra es *Bibliotecas privadas en el mundo colonial: la difusión de libros e ideas en el virreynato del Perú* (1995). Ha publicado numerosos artículos sobre la historia cultural, política, social y económica del período colonial.

JOSÉ QUEZADA. Músico, director de orquesta y coros, destaca también por sus investigaciones de música peruana e historia estética de la música en general. Ha colaborado en números anteriores con artículos dedicados a Mozart y Rossini, y ha publicado en el libro *La música en el Perú* el capítulo dedicado a la música virreinal.

Este artículo forma parte de un libro en preparación sobre la música en el Perú.

GASTÓN FERNÁNDEZ. Poeta, narrador y ensayista, viene publicando artículos sobre el devenir y los problemas de la creación artística que se suscitan actualmente en Europa. El desencanto que impone el intenso ritmo de vida y la deshumanización son algunos puntos que desarrolla en el presente texto.

JESÚS URZAGASTI. Poeta y narrador boliviano. Se desempeña como director del suplemento literario del diario *Presencia*, de la Paz. Ha publicado *Tirínea* (1969), *Cuaderno de Lillíno* (1972), *Yeraubia* (1978), *En el país del silencio* (1987) y *De la ventana al parque* (1992). *La poesía como talismán*, poema en prosa que publicamos en este número, fue leído como texto inaugural en el Encuentro de Poesía Iberoamericana realizado en la Universidad de Lima, en 1994.

RAFAEL HASTINGS. Pintor peruano con estudios en Bélgica, Francia e Inglaterra. Ha realizado más de 130 muestras personales alrededor del mundo. Su trabajo está representado en libros, artículos y estu-

dios en varios idiomas. También lo encontramos en colecciones públicas y privadas. Ha recibido premios y distinciones en diversas ocasiones. Se encuentra preparando una próxima serie titulada *Paisajes policiales*.

CARLOS ARÁMBULO. Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y cinematografía con Armando Robles Godoy. El año 1993 obtuvo el tercer puesto en el concurso "El cuento de las mil palabras". En 1993 obtuvo la primera mención honrosa en el concurso "Narrativa peruana contemporánea" con el libro titulado *Los fuegos fatuos*. Ha publicado una traducción de *Lustra*, poemario de Ezra Pound.

RICARDO BEDOYA. Profesor en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima, editor de la revista de cine *La gran ilusión* y subdirector de la Filmoteca de Lima. Acaba de publicar la segunda edición actualizada de *100 años de cine en el Perú: una historia crítica* (Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima). La entrevista que concede a *Lienzo* da una amplia visión de lo que ha ocurrido en la industria cinematográfica latinoamericana en el presente siglo.

MARIO LUCIONI. Asistente de la investigación "El cine peruano en documentos". Cofundador del archivo peruano de Imagen y Sonido. Prepara el primer tomo de la *Historia de la historieta en el Perú*.

JAIME URCO. Últimamente recibió el premio de poesía de la Asociación Cultural Peruano-Japonesa por su libro *Poca luz en el bar y otros poemas*, que se encuentra en prensa. Se desempeña como editor del Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima.

CARLOS EDUARDO ZAVALETA. Renombrado narrador peruano y traductor, es profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lluvia Editores está publicando la colección completa de sus libros de relatos entre los que se encuentran *El cristo villenas*, *Los Ingar*, *Vestido de*

luto, Muchas caras del amor, La marea del tiempo, Un herido de guerra, Unas cuantas ilusiones, El padre del tigre y Niebla cerrada, esta última como edición conmemorativa del 25 aniversario de su publicación.

JORGE ALADRO. Profesor de Literatura Española en la Universidad de California con sede en Santa Cruz. Es especialista en Literatura del Siglo de Oro y en El Quijote. Tiene en preparación *La prédica evangélica en la América del siglo XVI*. Publica regularmente en revistas de América Latina. El estudio sobre poesía mística fue entregado exclusivamente para la revista *Lienzo*; la antología de poesía mística la realizó junto con su colega español Alvaro Romero.

MANUEL LARRÚ. Es docente de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y ha sido director de investigaciones de la Escuela Superior de Folklore José María Arguedas. Ha publicado en colaboración con Jean Paul Borel *Leer y qué: el impacto de la otra literatura* y *Jaime Guardia, cbaranguista*. El trabajo que presentamos nos ilustra sobre los textos en el mundo andino y las diferentes interpretaciones que suscitan las traducciones directas del quechua al castellano.