

JURGEN THEOBALDY

Nacido en Strassburg en 1944, pasó su infancia y juventud en Manheim. El padre ejerció diferentes oficios, camarero, técnico de cine, fogonero; la madre, de obrera. Tras un aprendizaje comercial, estudió en la Escuela Superior de Pedagogía de Freiburg y en la de Heidelberg. Después estudió Filología Germánica en Heidelberg, Colonia y Berlín.

De su bibliografía podrían destacarse los siguientes títulos: En Poesía: *Butaca de preferencia*, con ilustraciones de B. Höppner, Köln, 73, Palmen Pres; *Cardenales*, con ilustraciones de B. Höppner Rowohlt, 1974; *Segunda clase*, Rotbuch, Berlín, 1976; *Drinks*, poesías de Roma, Heidelberg, Das Wunderhorn, 1979, 1984; *Pesada tierra, humo*, 1980; *Gira de verano*, Rowohlt, 1983. En Ensayo: *Transformación de la lírica*, sobre poesía alemana desde 1965, junto con Gustav Zürcher, München, Edition Text & Kritik 1976; *Y sin embargo me muevo*, poesías antes y después de 1968, Beck, 1977. En Novela: *Cine de domingo*, Berlín, Rotbuch, 1978; *Mamparas españolas*, Rowohlt, 1981, 1984. En Narración: *El festival en el patio*, Rotbuch, Berlín, 1985.

Es autor de numerosos artículos y críticas literarias en los más destacados periódicos y revistas alemanas: *Faz*, *Die Zeit*, *Frankfurter Rundschau*, *Akzenten*, *Neue Rundschau*, *Literatur Magazin*.

Becario del Premio Villa Máximo en 1978.

ENTREVISTA A JÜRGEN THEOBALDY

P. — Sus primeras aventuras con la poesía, *Butaca de preferencia*, 1973, *Cardenales*, 1974, muestran ya los impulsos de su escritura: bajo el lema de Hölderlin, «Ven, al campo abierto, amigo», se lanza Vd. en coche con Goethe: «Al aire libre»: hacia la claridad de la expresión sencilla, contra la ambigüedad, directo hacia el compromiso político, contra la autonomía estética, contra

el simbolismo esotérico, hacia «la nueva sensibilidad». ¿Tiene Vd. hoy cardenales del viaje de ayer?

R. — Pero claro que sí. Un viaje por la poesía no se diferencia en esto del que se hace por realidades extralingüísticas. Pero no me duelen los cardenales de entonces sino los que sobrevinieron después, cuando las convicciones de la salida se desvanecieron y la ruta se volvió tortuosa. Las primeras exigencias eran más bien aproximaciones, metas ideales tan difíciles de alcanzar de manera absoluta como lo era el rechazar totalmente otras tendencias de la lírica. También la expresión simple y clara tengo que lograrla con palabras de vario significado, también el poeta lírico que piensa y siente políticamente hace su poesía resistente, autónoma frente a «la actualidad del día».

P. — *Segunda clase* es un libro de denuncia, de resistencia, de repulsa a colaborar, el intento de ser «arena en el engranaje del mundo» (Günter Eich) ¿Cuáles fueron las condiciones sociopolíticas y personales de su creación?

R. — Fue el primer libro que escribí en Berlín, como estudiante entonces privilegiado, pero con las palabras de Rudi Dutschke en los oídos: aprovechar este privilegio de formación para el esclarecimiento de los desaventajados. El éxito de *Cardenales* me sorprendió, lo sentí como una amenaza, como intento de incautación. Contra esto seguí escribiendo, me quise demostrar que ni el éxito me había robado la palabra, ni tenía que repetir el libro. Y no quería traicionarme a mí mismo, ni a los que no gozan de privilegio alguno, con los que me une mi procedencia.

P. — En 1976, *Transformación de la lírica*, designa Vd. la muerte de Celan, 1970 como fin de una época de la poesía alemana, la de la creencia en la fuerza transcendente de la palabra poética, la del poeta como visionario. Hoy, exactamente diez años después, Handke, en la línea del neoconservadurismo, aboga por un regreso a lo metafísico, y ya hay algunos ejemplos de esta nueva tendencia en la lírica. ¿Qué opina Vd. sobre ello?

R. — Handke es demasiado independiente para que pueda clasificarse en una tendencia regresiva o en una corriente de moda del momento. Su intercesión por lo metafísico no es una vuelta atrás sino el intento de recuperar las «grandes palabras», de construir frases imponentes como catedrales.

R. — En la mayoría de sus libros de prosa, Handke sigue siendo el observador, de clara y precisa formulación, de lo cotidiano. Su actual ideal estilístico de tono patético y (a veces altanera) sobriedad se trueca en afectación sólo en sus imitadores.

Yo sin embargo escribo más a gusto con pequeñas palabras, que bien merecen entrar en el poema, pues ellas son las que mantienen bien abierto el espacio de lo no dicho como el complemento indispensable a lo expresado.

Las grandes palabras quieren acaparar en sí mismas lo nunca dicho y expresarlo, más aún anunciarlo, sin dejar margen alguno. Quien las emplea cae fácilmente en poses señoriales.

P. — Alienación, aislamiento, incomunicación, la angustia administrada de nuestras ciudades, el opresivo peso del mundo, son temas de su libro *Pesada tierra, humo*, 1980. De dónde saca la fuerza para cantar esto?

R. — Mis poesías no cantan, hablan, ni siquiera con ahinco, más bien cavilando o de paso. La fuerza que necesitan para esto la arrancan de las brechas y fisuras que atraviesan el peso del mundo. Este peso oprime, sin duda, pero no aplasta; al menos ahora, en Europa occidental.

P. — No es un riesgo para una percepción directa y sin sublimaciones, como la de muchos autores de su generación —reunidos en su antología *Y sin embargo me muevo*, 1977— que el carácter ideológico de la realidad percibida y del lenguaje cotidiano pasen al poema para mezclarse con la expresión certera?

R. — Un poema representa el deseo de decir algo verdadero, algo que no es ideología. Presupone un esfuerzo de lenguaje que los comunicados de cualesquier político y el palabreo cotidiano eluden. Donde el poema fracasa recae en lo inauténtico y en florituras retóricas. Mientras más usual es el material lingüístico mayor es el riesgo de atascarse en palabrería. En este sentido cada poema logrado es también lograda crítica del lenguaje.

P. — También el intento de concebir el sujeto como dimensión social —como preponderantemente ha hecho la poesía de su generación— corre el peligro de abandonar el resto de singularidad que todavía podemos vivir en este mundo funcional y de trabajar así a favor de la eliminación generalizada de identidad.

R. — El sujeto como dimensión social no es idéntico con la sociedad como dimensión en la que tiene que afirmarse. Se trata de descubrir contradicciones sociales en el sujeto, reflexionarlas en uno mismo y no sólo cargárselas al enemigo político. Hacia adentro va el camino misterioso, dice Novalis, pero lleva de nuevo hacia fuera. Pues en lo más profundo de nuestro interior reina el vacío de lenguaje, fuera sin embargo el lenguaje de los que dominan. Contra ambos afirma el sujeto en el poema su singularidad.

P. — La dicha tiene en su poesía, *Drinks*, 79, *Gira de verano*, 83, algo de la ilusión rápida de una fotografía instantánea. Una melancolía reflexiva tiembla allí dentro. ¿Es, esto, un desencanto del mundo o una conciencia de la imposibilidad de la utopía?

R. — La dicha no es un estado duradero sino la irrupción en el cotidiano y éste, que está siempre determinado también políticamente, se debe organizar de manera que quede abierto a aquella. Esta es la formulación más

concisa de mi programa lírico. Al ser dichosos salimos fuera de la historia, que es una historia de luchas y compromisos. El mundo ofrece esa posibilidad, por ella lo amamos y por ella se lucha en él. Utopía es prefiguración, proyección de la propia fuerza en el futuro. De hecho no puedo imaginarme ninguna utopía como una realidad duradera. Los hijos de los revolucionarios quieren no sólo la revolución de los padres, sino algo más y distinto, al menos si ellos mismos son también revolucionarios.

P.—Vd. conoció a Nicolás Born y a Rolf Dieter Brinkmann. «El traspasar una realidad y una razón que vienen definidas por el sistema respectivo» (Born), era su exigencia común. ¿Qué influencia tuvo en Vd. esta amistad?

R.—Amistad, en sentido estricto, tuve sólo con Born, que a su vez conocía a Brinkmann mejor que yo. El efecto de esta amistad fue la certidumbre de que ninguno estaba completamente solo con aquello que quería con su escritura. Discutíamos a partir de presupuestos similares, sin que de ellos sacáramos consecuencias absolutamente parecidas. Nosotros no queríamos ir codo con codo, eso se queda para los sectarios y capillitas, pero íbamos por la misma acera.

P.—Para la poesía de su generación fue importante la nueva poesía americana de entonces, Willians, Corso, Ferlinghetti, la lírica Pop de Frank O'Hara, Bukowski y la del inglés Jim Burns, que Vd. mismo ha traducido. Como se pudo transferir el hastío del sueño americano a la RFA de los años 60?

R.—La generación Beat fue acogida como voz de la protesta contra un mundo funcionalizado, cuadrículado, hacia el que la República Federal se desarrollaba en los años 60. Una protesta a la que los EE.UU. dieron motivo con la guerra del Vietnam. O'Hara por el contrario fue un gran estímulo para no dejarse impresionar por la tradición de la lírica. Con una ironía típicamente inglesa Jim Burns muestra cómo lo mejor es no dejar en absoluto que se te acerque —un camino imposible, naturalmente, pero la poesía recorre caminos imposibles.

P.—Según su opinión, con las formas de la tradición sólo se puede jugar, pero Vd. no quiere «andar con zancos». Otros, Rühmkorf, Kunert, fomentan tales formas con gran provecho: Precisión, reivindicación de lo olvidado en la sociedad de la consunción.

R.—En 1977 no quise ver que ese juego es parte de la creación poética, siempre que se consiga sin «andar con zancos». Las viejas formas son un desafío que quise superar en *Gira de verano*, 83, con odas más allá de su tono tradicional y con endecasílabos a lo Catulo de esta parte de su espontaneidad y considerando su dicha personal y su miseria amorosa. Las rimas, por el contrario, enriquecen raramente un poema actual alemán, son simplemente demasiado insistentes. Precisamente Rühmkorf y Kunert están abiertos

a otras formas de la lírica y testimonian claramente que las de la tradición son sólo unas entre las muchas posibilidades de la poesía, de ninguna manera su corona. ¿Y quién quiere ya vivir bajo una corona? —Yo no.

P.—¿Es la nueva manera de narrar en su último libro *El festival en el patio* 85, donde la realidad aparece como producto de imágenes de la ilusión y el deseo, un antiprograma de su anterior narrativa de descripciones exacto y diálogos lacónicos, a pesar de que la disonancia temática entre deseo y realidad permanece?

R.—Quiero las dos cosas, no sólo describir exactamente los acontecimientos para transformarlos en literatura, sino crearlos simplemente. Esto es nuevo en relación a las novelas *Cine de domingo* y *Mamparas españolas*, en cuanto me aparto de lo biográfico y del papel de cronista de mi generación. El tema principal sigue siendo el mismo en mis narraciones: la busca del individuo de posibilidades de afirmación. En *Festival* las figuras se rebelan contra el fuerte predominio de las relaciones al agarrarse de una manera casi coercitiva a la fidelidad a sí mismo, sin lograr saber quienes son verdaderamente. Ahora escribo la historia de un hombre que vive sin apoyo alguno, que encuentra a otro y así escapa al fracaso que le amenazaba. El final no está todavía decidido y tal vez permanezca así. La aventura del escribir consiste en no saber al principio adonde se va a ir a parar. Es una salida diaria a lo incierto. Sin las sorpresas del camino la literatura sería cosa para funcionarios.

P.—Vd. ha leído algunos clásicos españoles, Góngora, Quevedo, y conoce también los clásicos de nuestra modernidad, Machado, Jiménez, la generación del 27, Hernández. ¿Qué le parece específico de nuestra poesía y diferente de la alemana?

R.—A eso puedo responder sólo con la mayor prudencia, pues conozco a estos poetas sólo por traducciones. En primer lugar es lo específico el cliché, en cuya destrucción trabaja cada poeta al desarrollar el suyo propio. Posiblemente lo brusco y lo suave van unidos con más facilidad en la poesía española. En Alemania los expresionistas y Rilke escribieron en los mismos años. Además la poesía alemana parece, al contrario que la española más cercana al pensamiento que a la imagen, desde Schiller y Hölderlin hasta Brecht y Benn; también, a pesar del Romanticismo, más cerca del proverbio que de la canción.

De los mundos de Neruda, Borges, Paz, García Márquez etc. no puede prescindirse en la literatura europea actual, tan imponente ha sido aquí su recepción. ¿Hasta que punto puede hablarse hoy de una literaridad universal, de la que los autores latinoamericanos, que han bebido en fuentes norteamericanas y europeas, son un buen ejemplo? ¿Hasta qué punto permanecerán locales y específicas las realidades literarias?

Al menos desde que Goethe hacia 1827, en su análisis de obras modernas, francesas e inglesas, acuña el concepto de Literatura Universal, es la poesía ambas cosas a la vez: universal y local, dirigida a nadie y a todos, es leída más bien por algunos pocos. Su universalidad significa para cada poeta un desafío. Para poder aceptarlo necesita su ambiente local, sus experiencias personales, y a esto siempre pertenece también la poesía en su propia lengua, que ha de dejar atrás en el camino hacia su tono propio.

Entretanto las numerosas traducciones facilitan el acercamiento de las literaturas; surge una común tradición internacional. Algunos observadores condenan esto como una nivelación; yo prefiero aguzar con ello mi capacidad de diferenciación.

Ha sido una suerte de dimensión histórica el que los autores latinoamericanos hayan asimilado las técnicas de escritura de Europa y América, las hayan saturado de la experiencia de su realidad local y continental y las hayan desarrollado a su vez como su literatura propia e inconfundible. Más allá de todas sus particularidades individuales surge de sus obras una firme confianza. Ellas testimonian no sólo fuerza y necesidad, riqueza, belleza y radicalidad de la poesía, sino contra la duda sobre la influencia social de la literatura, que se expresa en Alemania desde los años 60. Son obras con las que no se había contado, sorprendentes y llenas de inspiración, cuando a muchos aquí parecía que ya no había nada importante que narrar. Ahora le toca pues a la generación de los treinta y los cuarenta años aprender también y especialmente de los latinoamericanos, afirmarse con y frente a ellos.

Las amargas poesías de Vallejo, los antipoemas sarcásticos de Parra y el Estravagario de Neruda han sido para mí revelaciones.

Entrevistó JOSE LUIS REINA

BUSHALTESTELLE

Zurück vom Begräbnis, sitzend oben im Bus,
sehe ich, gespiegelt in der Frontscheibe,
die Frau dahingehen, ich sehe ihr grün
und weiss kariertes Kleid, die roten Schue.

Der Bus fährt an, ein Mittag im Sommer in Berlin,
und die Frau, gespiegelt in der Frontscheibe,
sie geht einfach weiter, durch das Sonnenlicht,
über den Rand des Daches, in den Himmel hinauf.

Ich werde sie nie wiedersehen.
Ich habe nie gesagt, dass zu leben einfach ist.
Ich habe auch nie geglaubt, dass Sterben
eine billige Sache sein kann.

PARADA DE AUTOBUS

De vuelta del entierro, sentado arriba en el autobús,
veo, reflejada en el cristal delantero,
a la mujer que pasa de largo, veo su traje verde
y blanco, a cuadros, los zapatos rojos.

El autobús arranca, un mediodía de verano en Berlín
y la mujer reflejada en el cristal delantero
sigue simplemente adelante, a través de la luz del sol,
sobre el borde del tejado, cielo arriba.

No la volveré a ver nunca más.
Nunca he dicho que es fácil vivir.
Tampoco he creído nunca que morir
puede ser una cosa sin importancia.

Del libro «Segunda Clase», 1976

DIE TAUBE, DER LEDERRIEMEN

Im Nieselregen eine tote Taube,
ausgestreckt am Randstein eines Rasens,
und so säuberlich daneben,
als wäre sie damit erdrosselt worden,
ein schmaler Lederriemen, wie dazugelegt.
Er glänzte schwarz, und auch
die Taubenfedern glänzten, es
leuchtete der weisse Fleck
auf dem zurückgestreckten Hals.
So lagen sie beisammen,
als habe jemand sie dahingelegt,

die kleine Leiche und sein Werkzeug,
und nicht ihr Anblick war's,
der mich erschreckte, mein Gedanke
war es:so

ist es geschehen;

LA PALOMA, LA CORREA DE CUERO

En la llovizna una paloma muerta,
extendida en el borde de piedra del césped,
y limpiamente al lado,
como si hubiera sido estrangulada con ella,
una delgada correa de cuero, como puesta allí
para ello. Brillaba negra y también
las plumas de la paloma brillaban, el
lunar blanco resplandecía
en el cuello echado hacia atrás.

Así yacían juntos,
como si alguien los hubiera puesto allí,
el pequeño cadáver y su instrumento,
y no fue el verlos lo que
me horrorizó, fue mi pensamiento:
así

ha sucedido.

Del libro «Segunda Clase», 1976

DIE GESCHICHTE DER BOXKUNST

Als Arthur Cravan 1915
mit 8 Gedichten im Ring auftauchte
war er bereits verloren
Aber er war auch so verloren
und nur durch das gute Gedächtnis seines Gegners
Jack Johnson (eines fürchterlichen Linksauslegers)
blieben die Gedichte erhalten d. h.
wir finden sie in einem Boxsportmagazin wieder
und freuen uns wie im alten Griechenland

über den Einklang von Körper und Geist
denn Cravan hatte rosa Schamhaare
und hellbraune Boxhandschuhe

Es blieben ihm 26 Sekunden Zeit
bis zum Knockout
und als er stürzte
stürzten mit ihm 1250 Jahre Dichtung
von Boxhunst-Verächtern
Einzig und allein Brecht behielt seine Schlägermütze auf
war aber auch berunruhigt
und begann 1925
den »Lebenslauf des Boxers Samson-Körner« zu schreiben
der in Fortsetzungen in »Scherls Magazin« (Berlin)
und dann in der Sportzeitschrift »Die Arena« (Berlin) erschien
Danach fuhr Brecht mit seinem Ford
nach Südfrankreich
wo er die Hosen hovchkrempelte und im Meer spazierenging
Er hoffte
hier Arthur Cravan in seiner gestreiften Badehose zu treffen
und mit ihm »Mahagonny« im Ring aufzuführen

Doch war Cravan (105 kg Anarchist) eine andere
Gewichtsklasse
als Brecht (63 kg Kommunist)

und die Aufführung kam nie zustande
Es blieb eine der vielen versäumten Gelegenheiten
in der Boxkunstgeschichte
und war ein Grund für den Niedergang dieser Kunstart
bis schliesslich 1934 Schattenboxer
wie Gottfried Benn auftreten konnten
Da nützte auch Max Schmeling nichts
denn er brachte kein Gedicht zustande
und ging in der I. Runde stumm zu Boden

Brecht wechselte das Kampffeld
Cravan sagte: »Ich bin ernst, aber aus Perversion«
(überliefert von Jack Johnson)
und fuhr mit dem Ruderboot
allein
in den Golf von Mexiko hinaus...

Er setzte die schwarze Fahne der Anarchie
und zog die gestreifte Badehose
über seine rosa Schamhaare

Brecht munkelte
Cravan benutze Verfremdungseffekte extremster Art: seine
Gegenstände kehrten aus der Verfremdung
nicht wieder zurück

Als Cravan nicht wieder
aus dem Golf von Mexiko zurückkehrte
nahm Brecht die Laute von der Wand seiner

Hollywood-Wohnung
sang für sich allein:
»Und der Haifisch, der hat Zähne...«
denn so wenig wie Cravan glaubte Brecht an Metaphysik

Arthur Cravan, francés Dichter, Boxer und Abenteurer, Deserteur aus
siebzehn Nationen, Herausgeber der auf Einwickelpapier gedruckten Zeit-
schrift »Maintenant«, wurde 1916 in Barcelona von Jack Johnson, Weltmeis-
ter im Schwergewicht, in der ersten Runde k.o. geschlagen. Soweit sich die
Fakten im Gedicht auf Cravan beziehen, verdanke ich sie einem fiktiven In-
terview, das Mitarbeiter der »Goldenen Faustregel« mit Jack Johnson ge-
führt haben, nachzulesen in den »Nervösen Blättern 1«, Köln 1974 (Pal-
menpresse).

LA HISTORIA DEL ARTE DEL BOXEO

Cuando Arthur Cravan en 1915
apareció en el ring con 8 poesías
estaba ya perdido.

Pero perdido estaba de todas maneras
y sólo por la buena memoria de su enemigo
Jack Johnson (un terrible zurdo)
se conservaron sus poemas es decir
los encontramos en una revista de boxeo
y nos alegramos como en la antigua Grecia

de la armonía de cuerpo y espíritu
pues Cravan tenía rosa los pelos del pubis
y los guantes marrón claro

Le quedaban 26 segundos de tiempo
hasta el K.O.

y cuando se desplomó
se desplomaron con él 1250 años de poesía
de adversarios del boxeo

Sólo y únicamente Brecht mantuvo su visera de matón
sin embargo se inquietó también
y comenzó en 1925

a escribir «La carrera del boxeador Samson-Körner»
que se publicó por entrega en el «Scherls-Magazin» (Berlín)
y después en la revista deportiva «Die Arena» (Berlín)
Después Brecht se fue con su Ford
al sur de Francia

donde se arremangó los pantalones
y se fue a pasear al mar

Esperaba

encontrar aquí a Arthur Cravan con su bañador a rayas
y representar con él «Mahagonny» en el ring

Sin embargo Cravan (105 Kilos anarquista) era otra
clase de peso

que Brecht (63 Kilos comunista)
y la representación no tuvo lugar

Fue una de las muchas ocasiones perdidas
en la historia del arte del boxeo

y fue una de las causas de la decadencia de este tipo de arte
hasta que finalmente en 1934 boxeadores de sombras

como Gottfried Benn pudieron presentarse
Entonces tampoco sirvió de nada Max Schmeling

pues no logró escribir ningún poema

y mudo se vino al suelo en el primer asalto

Brecht cambió de campo

Cravan dijo «Yo soy serio pero por perversión»
(según cuenta Jack Johnson)

y siguió con el bote

solo

hasta el golfo de México...

Colocó la bandera negra de la anarquía
y se puso el bañador de rayas
sobre los pelos rosas del pubis

Brecht hizo correr el rumor
Cravan utiliza efectos de distanciaci3n
de lo m3s complicado: sus objetos
no vuelven nunca m3s

Cuando Cravan no regres3
del Golfo de M3xico
Brecht tom3 el laud de la pared
de su casa de Hollywood
cantando para 3l solo:
«Y el tibur3n s3 que tiene dientes...»
pues si poco Cravan menos cre3a Brecht en la metaf3sica.

Del libro «Segunda Clase», 1976

Arthur Cravan, poeta franc3s, boxeador y aventurero, desertor de diecisiete naciones, editor de la revista «Maintenant» impresa en papel de liar, fue derrotado por Jack Johnson, campe3n mundial de peso pesado, en el primer asalto por K.O. en Barcelona, en 1916. Los datos que se refieren a Cravan en el poema se los debo a una entrevista fictiva que colaboradores de «Goldenen Faustregel» han hecho a Jack Johnson y puede ser consultada en «Nerv3sen Bl3atern 1», K3ln, 1974, (Palmenpresse).

PEDRO CEZA DE LEON Y LA CRONICA DEL PERU

La Cr3nica del Per3 de Ceza de Leon se inscribe dentro de las complejas relaciones que en el siglo xvi se establecieron en el Nuevo Mundo entre la sociedad de los europeos y la de los nativos. Estas relaciones dieron lugar a la aparici3n de importantes corrientes de opini3n y valores culturales sobre la naturaleza de las tierras descubiertas y de sus moradores. De esta manera, se desarroll3 una *filosof3a de la conquista* que, siempre desde la 3ptica de los europeos, tend3 los argumentos para legitimar la soberan3a de los espa3oles en aquellas territorios y las consecuencias derivadas de la colonizaci3n. El debate gir3aba sobre la capacidad racional de los ind3genas bajo las condiciones de la vida colonial, cuestion3ndose un aut3ntico ser pol3tico, sus facultades cognitivas y su capacidad para el tratamiento del problema del indio americano.

Ciertamente los argumentos de slmator significaron para Ceza de Leon y otros cronistas e historiadores espa3oles y europeos un laboratorio de trabajo de la investigaci3n antropol3gica, etnol3gica y etnohist3rica. Esta actividad respondi3 a un contexto hist3rico en el que el esp3ritu renacentista, pero limitado a una realidad geogr3fica y cultural, se esforz3 por comprender el medio físico y humano que se present3 ante 3l. Tal es el prop3sito de la *Relaci3n Geogr3fica del Per3* de Ceza de Leon. La obra es un estudio de la naturaleza del Per3 y de la actividad humana en el territorio de la extensa y fértil zona del espacio geogr3fico que hoy constituye el Per3. Se argumenta que los cronistas espa3oles, al describir el Per3, creaban, ordenaban y clasificaban un mundo nuevo, un mundo que se iba conformando conforme a la visi3n del mundo occidental, el destino de la Europa de la 3poca y el modelo de civilizaci3n que se estaba imponiendo en el mundo moderno. El Per3 era visto como un espacio de exploraci3n y explotaci3n de la periferia europea. El Per3 era visto como un espacio de exploraci3n y explotaci3n de la periferia europea. El Per3 era visto como un espacio de exploraci3n y explotaci3n de la periferia europea.

Comentarios