

la casa de cartón

de 



Revista de Cultura II Época N° 10

A nuestros amigos

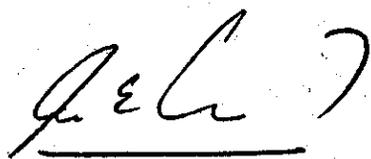
En pleno verano, llegamos al número diez acompañados de la deslumbrante poesía de Blanca Varela quien, el pasado año, fue galardonada con la Medalla Internacional «Gabriela Mistral» en mérito a su labor creativa. En este sincero homenaje que le brindamos, la antropóloga y poeta Rosina Valcárcel la aborda en una aguda entrevista, mientras que las escritoras Ana María Gazzolo, Esther Castañeda, Elizabeth Toguchi y Rocío Silva Santisteban analizan su obra poética.

Por otra parte, la profesora de arte Mihaela Radulescu se aproxima en tono personal e incisivo a la producción plástica de la desaparecida artista nacional Tilsa Tsuchiya (Supe, 1936 – Lima, 1984), cuyo óleo de nuestra portada le pertenece.

Asimismo, el maestro Luis Antonio Meza nos entrega la última parte de su informe sobre la Orquesta Sinfónica Nacional, mientras que la antropóloga norteamericana Gail Silverman esboza su teoría en torno a la hipotética escritura inca que guardan los motivos de los tejidos andinos.

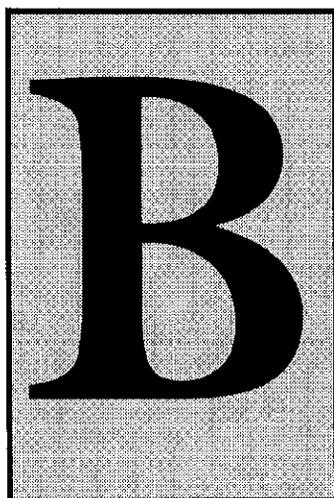
Finalmente, y como de costumbre, el poeta Luis Alberto Castillo pasa revista a las últimas publicaciones de nuestro medio cultural.

Reciban, pues, queridos amigos esta décima edición de *La casa de cartón de Oxy*, preparada con todo afecto para ustedes. §



Carlos E. Delius

BLANCA VARELA: «ESTO ES LO QUE ME HA TOCADO VIVIR»



Blanca Varela (Lima, 1926) tuvo que afrontar la dolorosa experiencia de perder a su hijo Lorenzo Szyszlo, fenecido en un trágico accidente de aviación en el verano del 96. Sobreponiéndose a sus heridas, la poeta afrontó con estoicismo la situación. De inmediato recibió la solidaridad de viejos y nuevos amigos. Pero por esas misteriosas cosas que tiene la vida que suele compensar lo incompensable, su obra poética completa, hasta la fecha, se ha publicado en su integridad, bajo el rótulo de *Canto villano* (México: FCE, 1996). Asimismo, por su brillante producción lírica mereció que la condecorasen con la Medalla Internacional «Gabriela Mistral», que otorga el gobierno chileno a personalidades de la cultura de todo el mundo. Sin mayores preámbulos presentamos su palabra cálida y directa.

Cuando a los siete años garabateé mis primeros versos mi abuela y mi madre reaccionaron como suelen reaccionar los seres que nos quieren: piensan que todos en la familia –entre comillas– son muy inteligentes. En realidad, en casa era una especie de costumbre hacer versos. Eso viene desde atrás, un poco también entre comillas.

Quizás el hecho de haber sido criada en un hogar de mujeres influyó en mi capacidad de *observar* el mundo, el entorno. Creo que tenía mucho que hacer también el carácter particular del individuo, en este caso yo. Tenía cierta actitud congénita, digamos, para ser observadora y curiosa. Indudablemente la presencia de mujeres afinó en mí esa capacidad de mirar. Somos por naturaleza muy observadoras. Como el género femenino ha estado reducido a un papel secundario en la vida, de alguna manera ha tenido que callar y observar más las cosas.

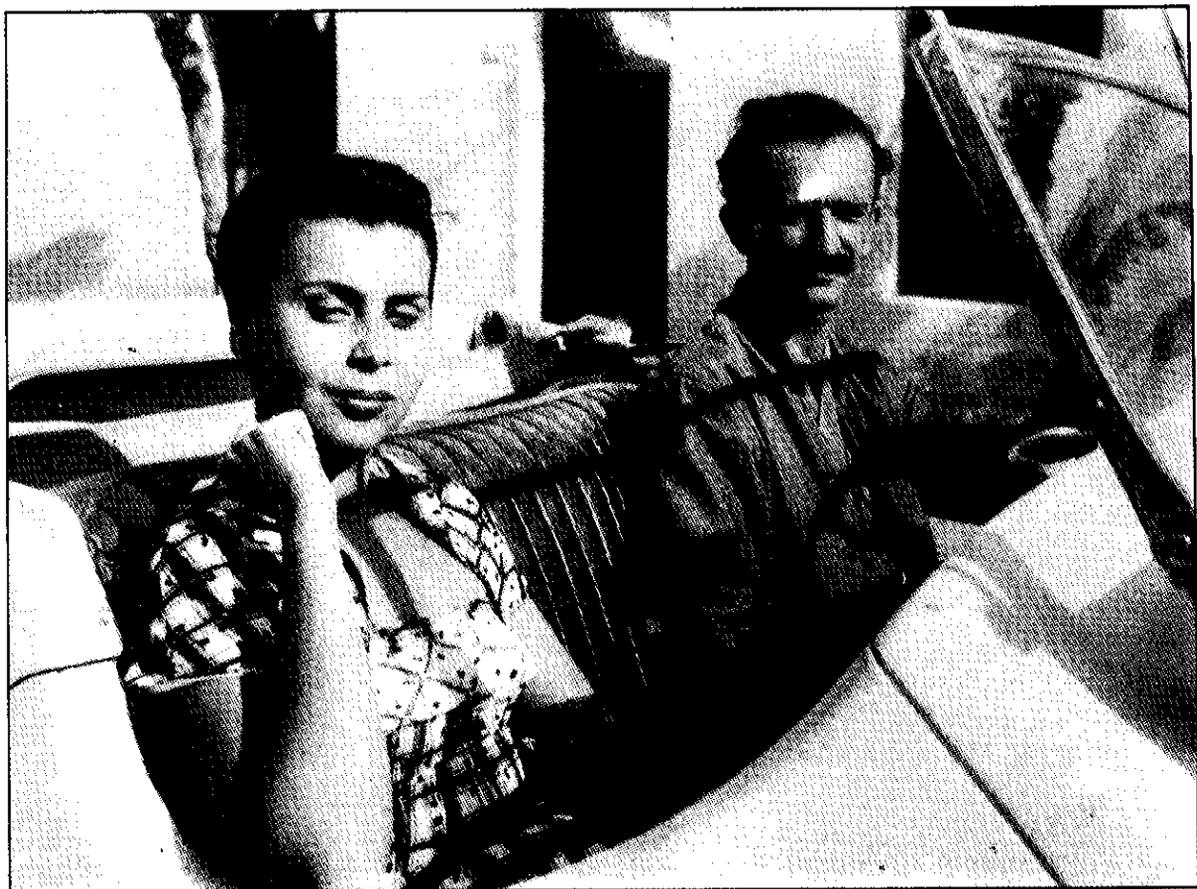
El otro día estaba leyendo algo sobre la percepción que tienen las brujas. De ahí reafirmo que la mujer es muy sensible, noto que una mujer tiene un grado de sensibilidad muy fuerte y si a eso le sumas algo de lectura, estudios, temperamento (inquisitivo en mi caso), a lo mejor el resultado es otro. Tengo mucha intuición, creo ser una persona muy intuitiva. A veces alguien me está diciendo alguna cosa y yo sé qué es lo que quiere, o tal vez eso es tener capacidad psicológica. Todo este asunto tiene que ver con la intuición. Hay una cosa muy animal detrás de todo esto.

Las mujeres, en general, somos muy valientes. Afrontamos muchas cosas que aparentemente son poco importantes pero que en realidad son tremendamente importantes. Tenemos mucho que hacer por los hijos, por la sobrevivencia, ¿no es cierto? Nuestra condición de individuos que hemos llevado de alguna manera una carga viva dentro de sí, nos hace fuertes, muy fuertes.

El hecho de que mi padre no viviera con nosotros no es condición definitiva para que algunos lectores perciban en mi poesía la ausencia de la figura paterna. Mi padre era una persona a quien yo quería mucho y con el cual tuve una muy buena relación. Es verdad que no estaba en el hogar, como presencia, pero era una persona a quien yo quería y con la cual tenía amistad, que es una cosa mucho más bonita, porque a veces tú puedes querer mucho a tus padres y no tener confianza ni amistad con ellos. Mi padre era una persona crítica, era una persona muy divertida, que decía cosas a veces duras, pero con tanta gracia, además con mucha sabiduría. Con él tuve mucho, muchísimo diálogo. No sólo eso, mi padre fue una de las personas que determinó mis gustos literarios, claro que sí. Cuando yo era muy pequeña, él me prestaba –me daba– los libros que leía. El leía mucho a los españoles, Unamuno, Baroja, leía a Valle Inclán. Imagínate, yo era una niña muy pequeña, tenía nueve o diez años y ya leía todas esas cosas. Tal vez no las entendía del todo, pero las leía. Es decir no entendía lo que puedes entender cuando eres mayor y has desarrollado otros elementos de juicio. Pero sí, era una especie de atmósfera que él me ayudaba mucho a crear, en particular historias; tal vez más dirigida a la anécdota que a la esencia de las cosas. Eso me familiarizó con la literatura y con la lengua. En mi casa –por mi madre y por mi abuela– ese fenómeno se reforzaba. Era gente, como ya lo he dicho, que hablaba y escribía bien.

DE LA SOLEDAD, LOS MONÓLOGOS Y OTROS ASUNTOS

Siempre he sido bastante solitaria y además me entretenía mucho conmigo misma. Era fantasiosa, según término que usaba mi abuela. Siempre estaba creando situaciones y personajes. De pronto, por estados de ánimo, me imaginaba una situación triste o una situación romántica, aun desde muy pequeña. Yo creo que no me sentía sola en absoluto. La



La poeta Blanca Varela y el pintor Fernando de Szyszlo.

sordera de Dios es evidente, hasta hoy la siento. De los adultos creo que más que sordera es un diálogo de sordos y esto va a la política, a las relaciones amorosas, a todo lo que quieras. Cada uno habla, siente y cree; las respuestas son ajenas y son las propias.

EL VALS, LA GUITARRA Y LO VILLANO

Mi madre no fue a la universidad, mi abuela tampoco. Eran buenas lectoras, eran personas que habían tenido más bien un tipo de universidad familiar. Amigas de muchos escritores, tenían parientes que eran buenos escritores, amigos que eran gente importante de las letras, pero era otra cosa. Yo, digamos, fui más moderna, tuve acceso a ciertas cosas, entonces todo lo «popular» aprendido en casa era un lastre para poder avanzar. A lo mejor, era para poder volver a lo popular, sin comillas, de otra manera, como he podido volver después. Aparentemente todo el mundo cree

que yo me burlo de los vales cuando escribo un vals; es una especie de nostalgia y de trasposición, y de ascenso también, de esos sentimientos. Yo creo que al vals traté de darle otro valor. Yo no escribo vales, pero el vals es indudablemente algo que ha marcado particularmente a la gente de Lima. Lo sé y por eso me margino. Es significativa toda esta cancioncita de cuna, la que hemos escuchado de niños. Antes mucho más que hoy porque uno tenía la radio, en la época en que no había televisión. En la radio había programas de música criolla. Mi madre era una persona que siempre cantó muy bien, muy entonada, aunque nunca profesionalmente. Le gustaba rasguear su guitarrita y después, cuando pudo, —no en una primera época, sino más bien tardíamente— tuvo contacto con algunas personas que hacían música. Primero con su prima, que es con la que escribió canciones y todo. Después vino Chabuca Granda, Alicia Maguiña y las que tú quieras. Hoy día todas las niñas pueden cantar criollo, Julie Freundt,

por ejemplo, y lo hacen muy bien, con todo derecho y sabiendo que están pisando un terreno muy válido. No estoy haciendo una apología de la música criolla, casualmente porque no es uno de mis fuertes, lo cual no quiere decir que no me impacte porque a veces hay cosas que son bonitas y que de repente hasta me emocionan; eso es otra cosa, eso tiene que ver con la niñez. En mi libro *Canto villano* todo este asunto se manifiesta de alguna manera. Mi madre siempre ha sido muy atenta a lo que la rodeaba, muy generosa con lo poco que tenía y siempre tuvo una muy buena relación con la gente, digamos, de extracción popular. No era una persona que se jaraneaba, nada, en absoluto, que yo recuerde en mi infancia no; pero sí visitaba a las amigas pobres y no como la señorona rica, porque no lo era. Yo, por ejemplo, me acuerdo de haber estado en la casa de «Las Criollitas» en La Victoria. Mi mamá me llevó y cuando regresé a mi casa imité perfectamente a una de Las Criollitas. «Las Criollitas» eran una hermanas que hacían dúo. Mi mamá fue porque iban a cantar algo de ella, la invitaron, y me dijo ¿no quieres venir?, y yo que era curiosa fui y me pareció muy entretenido y atractivo.

Cuando me refiero a *Canto villano* es al canto de extramuro, o sea al canto que no se hace en el castillo; el canto no oculto. Yo hago esa especie de juego, indudablemente tiene que haber reminiscencias en esta especie de cosas de la canción popular; una cosa juglaresca tal vez. Françoise Villon, el poeta francés, que era un tipo que hacía barbaridad y media y que era hasta un malhechor, cantaba. Además fíjate tú, cómo ha cambiado la situación del poeta desde tiempos anteriores, inclusive hablando del Perú. Ser poeta era ser bohemio, ser borrachito, no servir para nada. Y el poeta no es eso, es un ser humano como cualquier otro que además canta y sueña un poco, que además tiene un hogar donde se retira y donde habla de otra manera, pero no es diferente a los demás. Puede trabajar ferozmente y puede ganarse su pan de todos los días, es verdad y tú lo sabes y yo lo sé.

LIMA-PARÍS

El poema «Puerto Supe» [«Aquí en la costa tengo raíces, / manos imperfectas, / un lecho ardiente en donde lloro a solas.»] lo escribí recién llegada a París. Lo considero como un poema inicial. Es un poema en el cual me enfrento con un país, con una sociedad, con una situación. Yo era una chica peruana que había llegado a París en condiciones modestas, recién casada, buscando conocer cosas. Sentí muy fuerte la indiferencia, es decir mi identidad se hizo muy insistente. No es que la tuviera formada, tal vez, pero comenzó a formarse como una especie de gran dolor y añoranza de lo otro. Entonces, cuando me refiero a mi infancia, me refiero al Perú, a la sociedad peruana. La familia es una consecuencia de las cosas y de las situaciones. Creo que no era un pleito con padre o madre o situación social o económica, no. Yo creo que era contra toda una cosa mucho más fuerte que eso, y la soledad que tenía era la soledad de quien se busca desesperadamente. Pero que quede claro, por entonces yo era una persona que todavía hacía palotes en poesía.

EL CINE

A mí el cine siempre me ha encantado. Yo sigo yendo al cine cada vez que puedo y miro las cosas que me parecen importantes, pero cuando era niña, cuando era joven, ya casada, nosotros íbamos en grupo —un grupo de amigos— íbamos a diario al cine y veíamos todo; yo he hecho crítica de cine. A mí me interesaba tanto el cine, primero cuando llegamos a París, cuando fui la primera vez, vivíamos en la cinemateca, entonces vimos todo lo que se había hecho en la historia del cine, puedo decir que tengo una buena formación. No retenía mucho el nombre de los directores, claro, los importantísimos sí, pero no los retenía para usarlo en forma erudita, sino por cultura general. Después, cuando regresé a Lima, después de mucho tiempo, escribí para la revista *Oiga* cuando era un tabloide; trabajaba con Sebastián Salazar Bondy y con Paco Moncloa. Había una serie

de personas que todavía andan por allí, aunque algunos ya han muerto, haciendo periodismo. Yo hacía muchas cosas en *Oiga*, hasta he hecho editoriales, con eso te cuento todo, pero no era mi función. Pero sí hacía crítica de cine y firmaba con un seudónimo de hombre: «Cosme». Firmaba «Cosme» no sé por qué, seguramente porque había vuelto de Italia y me gustaba Cosme de Médicis. «Cosme» a veces me parecía un nombre bien indio, bien cholo, bien peruano y al mismo tiempo un nombre italiano, me encantaba, me gustaba; además porque no era mi asunto el cine, pero sí he mirado el cine con mucha atención y me encanta. Bergman siempre me ha gustado, en fin todo el cine nuevo. Me gusta mucho el cine *underground* americano también.

ANIMALES EN CASA

Yo tengo una relación muy curiosa con los animales, no sé por qué, pero no puedo vivir con un animal en casa. Sin embargo, he tenido que vivir con ellos porque a mis hijos o a mi exmarido le gustaban los animales y los he soportado, y les he dado un trato casi humano. Era yo la que me ocupaba de que comieran, de que fueran vacunados, porque me parecía que no se puede tener un animal para sólo hacerles cariñitos y que te haga guau guau. Un animal es algo que tú tienes que respetar. No me gustaba dormir con un perro, no me gustaba que el perro estuviera debajo de la mesa pidiéndote comida, cosas que tampoco se las aguanto a un ser humano, que hacen cosas similares a los perros y peores todavía, ya sabemos. El perro para mí es un individuo respetable.

PUROS Y SOCIALES

Tú sabes que yo siempre me he resistido a la división entre poetas puros y poetas sociales, creo que la poesía es buena y punto, mala poesía no hay. Los temas, los asuntos son los que el poeta necesita en un momento de su vida para decir lo que siente, lo que está forzándolo a expresarse, ¿no te parece? Tú escribes porque tienes urgencia



Blanca Varela en apunte de Loayza. Lima, 1989.

de escribir. Creo que la poesía es social en general, está dirigida al hombre, al otro que puedes ser tú mismo, porque la poesía es diálogo. Incluso aquella poesía que monologa, que es en realidad un diálogo muy particular.

UN TRABAJO SOLITARIO

Yo creo que los seres humanos no tenemos mucho tiempo para hacer lo que quisiéramos hacer y tal vez tenemos limitaciones. Si a mí me preguntan qué me hubiera gustado ser en la vida, yo diría que me hubiera gustado ser un héroe o una heroína. No importa qué tipo de héroe, no sé pero me hubiera gustado ser alguien que hubiera pasado por este mundo habiendo dejado alguna huella que sirva para los demás. Algo que ayude a los que vienen atrás a vivir los mismos problemas que tú de alguna manera ya has vivido. A denunciar ciertas cosas, a luchar contra ciertas cosas, pero ya ves, no me tocó ese rol. Me hubiera gustado en un momento ser una heroína. Cuando era más joven sentía que era capaz de dar la vida por algo. Ahora ya no, ya mi vida vale poco, son muy pocos los años que me quedan, ya qué puedes dar. ¿Me comprendes? Es importante la juventud, pero siento que la juventud ignora el valor que tiene el potencial de la existencia. Siempre estamos postergando, mañana voy hacer tal cosa, voy a luchar contra tales cosas. A mi manera he luchado, en un aspecto que tal vez es muy hermético, como es el de la poesía misma. Ha sido un trabajo muy solitario.

A mí siempre me ha interesado la literatura de mujeres, siempre y además creo que la base de mi poesía es mucho más poesía femenina o literatura femenina en general de lo que se cree. Es una poesía de experiencia humana y biológica también. Yo tengo mucha simpatía por las mujeres en general y ahora que soy una persona mayor he vivido muchas dudas, muchas frustraciones, muchas cosas hermosas también. Recién ahora puedo ser todo lo clara para poder tener una relación más suelta, más viva con las mujeres. No me tocó tenerlas con las mujeres de mi generación, entonces estaba muy preocupada en formarme como individuo, las mujeres somos

individuos, somos seres, claro que existimos, ¡vaya que existimos! Entonces en ese momento yo estaba todavía tanteando, buscando cosas, las cosas me iban llegando, pero ahora que me paro sobre los pies muy cansados —hay un poema «Los pies cansados»— y miro alrededor, me da un gran placer ver a las mujeres cómo están funcionando, cómo hacen cosas, cómo se atreven, cómo han dejado ese papel de bambalinas, secundario, de ser la mano que aparece detrás del telón y acerca el vaso de agua, o la que recibe la bofetada en la cocina. Ya se acabó. Yo siempre he sido muy rebelde. Yo nunca me he sentido inferior a un hombre; jamás. Me he sentido una persona que tiene conciencia de que un ser humano jamás será inferior a nadie. No importa cuál sea su condición.

MI GENERACIÓN

Mi grupo era un grupo de muchachos, un poco mayores que yo o un poco menores, como Bendezú. Son amigos que hice en la Universidad, mis amigas en ese momento, las muchachas de mi edad no escribían. Estaba también Lola Thorne, creo que éramos cercanas a Magda Portal, había política y en ese momento la política a mí no me interesaba, mejor dicho me interesaba pero no estaba preparada para eso seguramente. Las poetisas de entonces como Cecilia Bustamante, Sarina Helfgot, Julia Ferrer a mí me parecían todas ellas muy buenas, mujeres que escribían muy bien, generalmente cada una a su manera. A quien sí conocí más fue a Raquel Jodorowski, hace tiempo que no la veo, muchos años, era muy divertida y además tenía talento, mucho talento.

LA SOMBRA SURREALISTA Y ALGUNAS AMISTADES

Hay una investigadora mexicano-española que me ha escrito una carta porque está haciendo un estudio sobre el surrealismo en América Latina en general y quiere saber si mi poesía es o no es surrealista. Yo le digo que no soy surrealista, creo que en la época que yo escribí, en la anterior también, el

surrealismo ya había teñido de una manera, digamos, una forma de imaginar diferente. Creo que he tenido el paso normal, accidentado, que tiene cualquier poeta o cualquier persona que pretende escribir poesía y que ha sido abierta a lo que pasaba alrededor de ella en el mundo. He tenido la suerte de haber contenido la influencia primerísima del surrealismo, es verdad, pero más que a través de Breton —a quien conocí más tarde— a través de lecturas; he conocido surrealistas importantes luego; la pintura surrealista después, cuando fui a París; primero conocí a Westphalen y a Moro, entonces allí estaba todo, estaba Manuel Moreno Jimeno, que no era surrealista pero que tenía la mejor biblioteca de revistas y de documentos surrealistas que tú te puedas imaginar, teníamos acceso a todo ese material. Manteníamos muy buena relación con la gente mayor de ese grupo, el de la peña «Pancho Fierro», pero también teníamos relación con el indigenismo, con José María Arguedas y con Enrique Camino Brent; pero nunca lo he hecho académicamente ni organizadamente. Yo siempre he tenido el problema de la sobrevivencia, me casé con un pintor que no tenía plata, teníamos que trabajar, teníamos que ir adelante, no tenía dinero ni fortuna familiar, no la tenía; había nacido cuando ya la familia se había ido al suelo, estaban viviendo muy modestamente con ciertos estilos, que no era lo real. Entonces sí, yo he tenido antenas muy grandes y mucha suerte de conocer a Cortázar, a Paz, de salir de este grupo maravilloso del Perú, de haber sido tan amiga de Sebastián Salazar Bondy, de Raúl Deustua. Yo era muy jovencita, ingresé a San Marcos cuando tenía 16 años, sabes lo que es eso. Cumplí 16 años entrando a San Marcos, es increíble. Mira qué rebelde era, no pensé en la Católica, no pensé en nada de eso; pensé en San Marcos. Para decirte más, vengo de una familia de librepensadores, soy agnóstica. Aunque fui a un colegio religioso, sin embargo, siempre tomé distancia con espíritu crítico y al mismo tiempo respetando, porque no se trata tampoco de denigrar. En un momento he sido muy rebelde y seguramente muy despectiva. Ahora te voy a decir la verdad,

una de las personas que más respeto y admiro es al padre Gustavo Gutiérrez, que es mi amigo, ¡cuántas veces hemos conversado!

ALGO SOBRE LA CRÍTICA

Siempre es excesivo lo que opina la crítica sobre mi obra. No creo que mi poesía merezca tanta atención. A lo mejor soy un fenómeno de tipo social-literario, soy una mujer que tiene una edad y que se atrevió a escribir ciertas cosas y que las guardó en su cajón de escolar mucho tiempo y después las comencé a publicar. Te hago una confesión: a mí no me gusta mi poesía, pero es la única que puedo escribir. Es una poesía honesta; no podía haber escrito de otra manera. Si hubiera querido fingir un mundo feliz no hubiera podido hacerlo. Mi apreciación del mundo es el de un mundo difícil, duro, a veces hermoso. A pesar de todo, es gratificante tener conciencia de todo ello.

En este momento estoy más o menos reconciliándome con mi poesía, a través de cierto tipo de poetas. Hay ciertos tipos de poetas alemanes que estoy descubriendo prácticamente desde hace unos años. Siempre me ha gustado Vallejo. Yo tengo un temperamento seco, un temperamento un poco ascético, huyo de lo que es florido, a pesar de que me encanta el campo, pero eso no tiene nada que hacer con la manera de apreciar las cosas y de expresarlas, sobre todo. Pero, claro, hay elementos que me avasallan, por ejemplo, hablo de la luz, de la noche, de la oscuridad, de la carne; como hay un tipo de noche y un tipo de luz también al mismo tiempo. ¿Por qué no me gusta mi poesía? Tal vez porque soy una insatisfecha, creo que es el destino de toda persona que aspira a ser auténtica; eso sí, creo que ser auténtico es buscar siempre algo que uno no alcanza.

ENTRE PINCELES

En este plan de confesar cosas te cuento que yo no me siento una artista plástica que frustró su vocación porque se casó con un pintor. Si la pintura hubiera sido muy impor-



Apunte del artista nacional Carlos Ostolaza. Lima, 1996.

tante para mí, pues mira, mala suerte, habríamos sido dos pintores en la familia y hubiéramos estado peleándonos por el tubo de óleo, que era con lo que se pintaba en esa época, por el pincel. Pero no, creo que no soy una pintora frustrada. A pesar que a mí me encanta la pintura, tengo una formación pictórica y tengo además una enorme capacidad para acercarme al lenguaje pictórico, a la plástica.

DE TEMAS Y FORMAS

Entre mis temas recurrentes están el mar, el tiempo y el color, desde el primer poemario hasta el último. Y algo más, el equilibrio, la forma no es la clásica. Las formas a las que me refiero tienen que sostener las cosas, tienen que sostener inclusive el pensamiento. Hay una armonía que tiene que existir en el pensamiento. Tengo la absoluta preocupación de ordenar. No creas que es un

orden formal, pero sí de poner las cosas en sus lugares, en los lugares que yo creo que deben de estar; soy arbitraria también. Tengo una gran necesidad de saber dónde están las cosas, no puedo vivir en el caos. ¿Sabes por qué? Tal vez porque mi esencia es caótica, la única manera de alcanzar una dureza, una permanencia dentro de mí es ordenando mi entorno. Tengo una gran capacidad de delirio y de locura, que tienen todos los seres humanos que piensan; sin embargo, yo creo en el orden. Me gusta controlarlo todo y a la vez tengo un gran autocontrol, yo creo que sí.

Yo no soy de las que ahuyentan a sus demonios, manejo el coro. Trato de que canten a mi ritmo, que no me hagan extraños, porque puedo patinar terriblemente. La poesía sigue siendo para mí una manera de seguir explorando, de darle nombre a los demonios. Los demonios están tan de moda que a mí ya

me fastidian, que hay un solo demonio que es uno mismo, todos los demás son invenciones. Por eso a veces mis grandes silencios en poesía, tú sabes que he dejado de escribir por épocas y después soy una gran jardinera. Puedo escribir muchas páginas y de pronto me quedo con muy pocas líneas, porque el poema está allí metido, hay que saber encontrarlo.

LOS CAMBIOS QUE DA LA MATERNIDAD

Te confieso que recién cuando tengo hijos tengo sentimientos estables y legítimos; compromisos realmente. Antes no, tan era así que podía estar muy enamorada, lo he estado, amar mucho a algo o a alguien, sin embargo todo era digamos no necesariamente efímero, pero no era permanente, era algo que podía pasar. En el caso de los hijos es diferente, los hijos me dieron una gran estabilidad, me colocaron en un lugar en la naturaleza y tal vez en mi mente también. Creo que antes de escribir, por ejemplo, «Casa de Cuervo» tenía un pequeño poema que se llamaba «Fútbol» de 4 ó 5 líneas que escribí mirando a mis hijos y escribí también un pequeño poema «Toy» que es el juguete; todo está inspirado en el mundo de niños, en un mundo infantil. Por ejemplo, hay otra cosa que escribí viendo al pájaro devorando al gusano, fue también mirando a un niño mío que descubrió muy pequeñito el nido de pajaritos en el jardín de la casa —un jardín pequeño que teníamos— entonces allí su papá le estaba enseñando y entonces pensé en el pájaro, en el niño y en la vida y salió esa cosa terrible: «Justicia», así creo que se llama. Pero todo nace de imágenes que me relacionan con mis hijos en un momento.

LOS DESIGNIOS DE LA VIDA

Es probable que la pérdida de mi hijo Lorenzo algo me haya cambiado, no lo sé con exactitud. Es tal el contacto con el escándalo, con el horror de la muerte. ¿Quieres que te diga una cosa? Aunque suene escalofriante, casi no me sorprendió. Eso es terrible, porque es algo que yo esperaba. Creo que hay que esperar esas cosas terribles, ese es el destino en la vida, pero no lo esperaba evidentemente.

A la última persona que hubiera esperado que le sucediera era a uno de mis niños.

Qué demonios hay detrás de toda esta especie de juego increíble que es la vida, el estar aquí, el pelear por cosas que sabes que son efímeras, sin embargo hay que denunciar esto, hay que decirlo mientras uno viva. Yo siempre he dicho una cosa que es una especie de contradicción, la eternidad es *hoy*. Entonces *hoy* en que estoy todavía viva tengo que decir que todo esto no me convence, que tengo que estar buscándole sentido a las cosas todavía.

POEMAS Y PERSONAS

¿Qué poema mío prefiero? Creo que ninguno y es la verdad. No sé, tal vez un poema que no es muy auténtico, ni muy característico de lo que escribo y se llama «Persona», que habla de un animal que se da la vuelta, que es el ser. No me acuerdo en este momento, tal vez ese es con el cual más me identifico, es mi sello personal al mismo tiempo. No hay un perro allí, pero hay esa especie de individuo que da vueltas, se muerde la cola, se pregunta, indaga y sabe que los demás van a un cierto destino y van a reaccionar de determinada manera, de una o de otra. Hay una suerte de fatalismo en él y al mismo tiempo de gran coraje. Aunque resulte contradictorio, siento que es así. Te lo voy a decir, y va a sonar horrible y vanidoso, yo creo que soy una persona valiente, muy valiente. Soy una persona de mucho coraje, porque siento en el fondo que es la única manera que tengo de demostrar que no estoy conforme; de poner sobre el tapete mi gran inconformidad. Por eso me molesta que el hombre no se respete, que los individuos seamos tan egoístas los unos con los otros, que no nos tengamos respeto. No se trata de amor, que yo quiero a todo el mundo, que buena soy. Creo que hay que conocer el límite donde comienza otro individuo y donde hay que tener respeto, una suerte de consideración.

ESTÍMULOS PARA LA VIDA Y LA ESCRITURA

En general los viajes, las exposiciones

de pintura, los libros me han estimulado muchísimo para poder escribir. El trabajo me estimula también. Trabajo desde que tenía 15 años, 55 años que trabajo sin cesar, con pequeños descansos cuando fui madre o cuando estuvimos en Estados Unidos con un pequeñito y otro que nació allí, tuve que ocuparme de toda la familia. Es el primer año en que no he podido viajar tal como acostumbro, y no creas que haya sido por una cuestión económica, sino por una cuestión emocional. He viajado dos veces este año, una por cuestión de trabajo a México y otra apenas murió mi hijo para separarme y ver las cosas desde otra parte, me fui a Nueva York. Pero a mí me encanta salir de viaje porque veo paisajes, veo arquitectura que me interesa, otro tipo de historia. Me encanta el Perú también, he ido al Cusco no hace mucho, voy a Arequipa muchas veces, pero hay también una atracción literaria de ciertos lugares y me gusta hacerlo. Por ejemplo he estado viajando últimamente, una hermana mía vive en España y tengo cómo llegar y que no me cueste tanto. Hice un viaje por toda Andalucía y otro por todo Galicia. Es que me gusta el arte, la obra del hombre, lo que el hombre hace de bueno, de permanente o de duradero. Desgraciadamente no son claros los grandes pensamientos, los grandes ideales. Lo único que nos hace vivir de una manera, alejarnos de una posición infame es tener ideas. Luego me gusta ver las cosas que los hombres hacen anónimamente porque tú vas a ver una catedral y te das cuenta que eso lo hizo un pueblo, una multitud. Como también vas a las ruinas de Machu Picchu y allí no hay una persona que firme eso lo hizo el hombre en general, eso me encanta. Las grandes manifestaciones del hombre te reconcilian con esta cosa mezquina de todos los días, rutinaria, en que te envuelves, en que envejeces, te llenas de resentimientos. Ojo que yo no soy una persona resentida, eso sí que no, pero sí a veces me desencanto. No soy permisiva, pero al mismo tiempo me doy cuenta que la gente tiene que actuar a veces de cierta manera porque de otra forma no podría estar viva. La vida en este momento no es hermosa, seguramente es hermosa hasta cierta edad;



*Con su nieta Manuela de Szyszlo.
Barranco, 1988.*

para la gente joven. Algunos sufren mucho y desaparecen en esta especie de máquina moledora de carne que es el mundo actual. Creo que hasta cierta edad estás llena de ilusiones y esperanzas. A mí me gusta la soledad, un hermoso jardín, una puesta de sol, el mar, una luna bonita que está casi plena, eso me encanta. La aprecio cuando estoy acompañada, pero sola creo que la aprecio más.

COMPAÑERAS DE RUTA

Veo que hay muchas escritoras, algunas me han precedido, otras son un poco —decir mis hijas sería ridículo, porque yo no puedo tener hijas hoy día— pero sí tengo edad y las estimo y las aprecio muchísimo. Creo que hay mujeres que están haciendo cosas estupendas, en todos los planos, no solamente en la poesía sino en todo: social, laboral, intelectualmente. Creo que el feminismo ha sido una corriente muy importante porque ha incorporado al mundo, a la sociedad, a la historia a un grupo completamente de guetos, las mujeres éramos un gueto. ¿Por qué no salir?, ¿por qué no sacar la cara?

No soy una persona a la cual le importa el éxito, definitivamente, no me importa y no creo en él. Creo que inclusive es hasta nocivo, a la gente joven le hace mucho daño. Esa cosa de estar fichada en la primera página cuando has escrito un par de cositas y no has vivido es malo, te pesa, te lastra. Es mejor que puedas volar, a lo mejor hasta que te pierdas, que nadie se acuerde de ti. Hay personas como Kafka, quién se dio cuenta de lo maravilloso que era, apenas unos cuantos amigos; sin embargo hoy qué escritores son los que nos importan. Si te fijas bien, siempre estamos rodeados de agnósticos. Yo creo que hay una mirada muy especial en la mujer. Lo he dicho ya, la mujer se atreve a mirar los rincones, las manchas de las paredes, la suciedad, el dolor, pero de otra manera.

FRENTE AL ESPEJO DE LA CONCIENCIA

¿Que cómo me autopercebo? Es una pregunta difícil. Creo que mi sensualidad y

mi sexualidad controlan mi inteligencia de alguna manera, de veras creo eso. Te diré la verdad, el humor negro, todos esos elementos existen en mí, es parte de mi idiosincrasia, de mi forma de ser, pero creo que no soy en absoluto inteligente cuando escribo poesía, en absoluto. Es una cosa absolutamente de intuición y no sé cómo lo hago, indudablemente es un conocimiento que he adquirido, es un oficio que tengo y que lo he adquirido de una manera inconsciente; es decir algo ha funcionado en mí que ha puesto de lado ciertos elementos, que ha escogido otros y que ha hecho como una especie de clave y ha aparecido la poesía. Funciona cuando trato los adjetivos, cuando repito cosas, cuando uso algunos silencios y ciertos elementos. Cuando me re^l me doy cuenta de todo esto. Por eso es que quise editar *El libro de barro*, este poemario es distinto a todos los anteriores. Mi poesía estaba haciéndose de una retórica inconsciente. Ya pienso y concibo el poema como una forma, es decir ya escribo, ya siento como una forma.

Yo me pongo muchas dificultades para escribir poesía; muchos obstáculos, tremendas trampas. Primero no me siento al lado que me debo de sentar para escribir poesía, no tengo un lápiz a la mano cuando quiero escribir; es decir hago todo lo imposible para no escribir un poema. Suena ridículo, pero es verdad, ya cuando me encuentro con esta especie de batalla, entonces allí los obstáculos ya son de otra índole. Entonces hay cosas que yo no quiero, que son fáciles y que yo evito; la facilidad me molesta.

ESE SENTIMIENTO LLAMADO AMOR

Una se casa con un individuo, tienes hijos, piensas dedicar tu vida a pasarla con un hombre, porque sientes un gran amor. Pero en realidad, el amor es algo hecho de una serie de sucesiones de cosas. Cuando uno escribe un poema en el que hay un personaje que se supone que es pareja o al amante al que le hablas, le hablas en el fondo a todos los amantes del mundo, en nombre de todas las

mujeres del mundo; es cierto, es muy pretencioso, pero es así un poco el juego. Ahora muy pocas veces escribes para una persona determinada, cuando escribí «Casa de cuervos», sí era absolutamente para Lorenzo, para mi hijo. Es decir, estaba movida por un sentimiento de madre que se imponía al verlo vivir. Era un niño de 13 ó 14 años y yo veía que este ser se iba alejando de lo que yo era como persona, como individuo, como carne. Era un chico que estaba saliendo del cascarón totalmente y que se había echado a volar ya evidentemente como debe de ser.

Entiendo que lo maravilloso y lo mágico tiene que hacer un poco con la fe, con la fe que no es la fe religiosa, aunque a lo mejor lo es, porque siempre estás esperando que suceda algo extraordinario, una sorpresa. Yo en un poema digo: «...mis ángeles, mis calles donde siempre hay una sorpresa». Pero yo creo que tiene algo que ver con eso, porque siempre estás pensando que vas encontrar algo. Creo que es una especie de no aceptación de la muerte, de la vejez, del decaimiento, la decadencia; un decaimiento es una decadencia. Por eso me gusta tanto mi mamá, porque mi mamá a pesar de tener 94 años siempre está esperando algo muy hermoso de la vida y eso es maravilloso.

AMISTADES

Te voy a decir una cosa que tal vez te llame la atención, mis mejores amigas son mujeres que no tienen que ver con la literatura. Hay pocas, pero viejas amigas, otras mucho más jóvenes que yo, me resultan más fácil. Creo que cuando las mujeres trabajamos de verdad lo hacemos muy seriamente, con honradez y con muy buena intención. Creo que puede haber mujeres pícaras, las hay, lo leemos en los periódicos. Pero por lo general a la mujer si se le da una responsabilidad la asume. No te olvides que la figura de Flora Tristán es un personaje que me atrae mucho.

ENTRE VERDURAS, LICORES Y TABACO

Yo fui una cocinera por necesidad. Cuando llegué a París no sabía cocinar y aprendí muy rápidamente. Mi escuela es francesa porque es donde aprendí a cocinar. Soy una persona que le encanta las ensaladas, las sopas. En un momento cocinaba bien. No soy una persona muy aficionada a la comida, no soy una gran comelona, pero sí me gusta mucho la comida fina, bien hecha y al mismo tiempo me gusta la comida natural. En el sentido de no arruinar el sabor de las cosas, de las verduras, prefiero que no lleven demasiado condimento.

En cuanto a las bebidas prefiero el whisky. Soy una buena bebedora de *scotch* y ahora me gusta el vino. Ahora último estoy tomando más vino. En otro tiempo tomaba más, mínimo una copa al día, pero de un tiempo a esta parte menos.

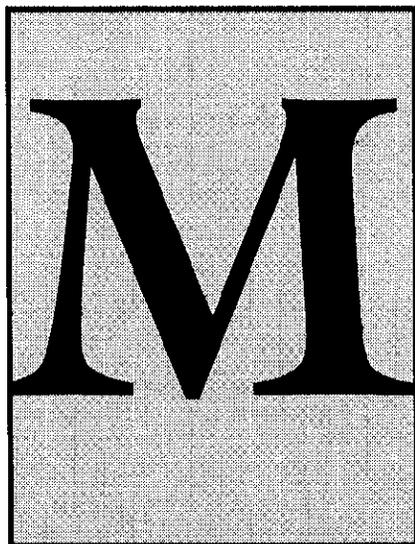
He fumado muchísimo, hasta hace unos 20 años fumé de dos a tres cajetillas al día. Comencé a fumar desde muy chiquilla porque tenía unas amigas mayores que fumaban y me invitaban. Primero fumaba mentolados, atroces, unos que se llamaba Kool y luego Salem y después fumé cigarrillos Chesterfield que eran sin filtro. Cuando fui a París tuve que aprender a fumar cigarrillos negros. Hubo una época en que fumaba cigarrillos Kent y allí dejé de fumar, pero he fumado muchos años, unos 30 años de mi vida.

FUTUROLOGÍA

Me hubiera gustado ser músico, me encanta la música. Y en cuanto al tiempo que hubiera preferido para vivir te digo que acepto absolutamente mi época, mi destino, esto es lo que me ha tocado vivir y no pienso en otras cosas. Ni siquiera tengo añoranza de otras cosas. §

Ana María Gazzolo

BLANCA VARELA: «MÁS ALLÁ DEL DOLOR Y EL PLACER»



ás allá de tendencias, modas, afanes innovadores, la ruta expresiva de Blanca Varela se distingue por el imperturbable apego a la verdad interior que la impulsa. Así ha sido y será. Y aunque esa verdad haya surgido penosa, grave, el lenguaje ha tratado de serle fiel, de recortarse según sus límites, de ajustarse a sus complejas modulaciones. Con el tiempo, ese lenguaje ha llegado a moverse dentro de los linderos precisos de lo que debe ser dicho, ¿para qué más en un universo poético que no es concesivo en lo más mínimo?

La obra de Blanca Varela hasta hoy recogida tiende a la parquedad y a la concentración.



«...su poesía tiende a la parquedad y a la concentración».

Seis libros publicados desde 1959, ninguna prisa y una severa autocrítica. Son sus títulos: *Ese puerto existe*¹, *Luz de día*², *Valses y otras falsas confesiones*³, *Canto villano*⁴, *Ejercicios materiales*⁵ y *El libro de barro*⁶; además, una edición de poesía reunida, bajo el título de *Canto villano*⁷, y dos antologías aparecidas en Lima y en Madrid. En todos ellos habita un ser estremecido por las condiciones de la existencia, no únicamente la suya, y cuyo género es sólo relativamente importante en función del tratamiento de algún tema específico. Casi nada hay en estos versos que se identifique con patrones aceptados de lo femenino. La mirada que sustenta la expresión revela una femineidad que cuestiona, que se hace fuerte en la debilidad, que llama a las cosas por su nombre, que no se esconde sino encara; una femineidad, repito, poco común, poco

reconocida, que no ha dado lugar a un tópico.

Enclavada en la que se ha dado en llamar «generación del 50», su voz es inobjetablemente personal y madura desde su primera entrega conocida; la evolución de su poética ha ido en la dirección de una cada vez mayor concisión, ha buscado el encuentro con un lenguaje de apariencia seca, desnuda, que pudiera revelar una visión descarnada de la existencia, y ha llegado, en su poesía más reciente, a expresarse frecuentemente mediante toques o pinceladas aisladas que componen un cuadro de difícil lectura, cuyo desentrañamiento requiere del lector una inmersión en territorios usualmente no transitados.

Pero en los inicios de su lenguaje poético éste se expandía dando vuelo a la imagen, una

inclinación sin duda emparentada con los usos surrealistas que se difundían en el Perú de los años cuarenta. Sin embargo, la trayectoria poética de Varela no confirma una filiación surrealista, antes bien, con el tiempo la imagen se hace menos azarosa y menos espléndida, sigue siendo imagen, pero escueta, incisiva, al servicio de la idea y del pensamiento y no del propio lenguaje. Tal vez por una necesidad de autorreconocimiento y de uniformidad, decide eliminar trece poemas del primero de sus libros en la edición mexicana de su poesía reunida, diez de ellos formaban «El fuego y sus jardines», título de la primera parte del poemario, y los otros tres aparecían al final. Curiosamente, en la mayoría de ellos las imágenes de influencia surrealista se extienden autogenerándose, y su eliminación reduce la huella de este «ismo». Uno de esos casos es «La ciudad», poema que abría *Ese puerto existe*:

«La ciudad oprimida por los pájaros,
por su corazón de campana ardiente,
por su corazón agitado como peces sobre
espejos de oro,
respira como un árbol frente a la tempestad,
como un niño que arroja piedras para detener
al viento,
con su boca de isla abandonada,
con su boca de doncella enardecida por el sol.»

Su viaje a París, en 1949, la puso en contacto con el pensamiento existencialista, el cual echaba sus raíces en la realidad de la Europa de la posguerra. El existencialismo se alimentaba en cierta forma de la vida cotidiana, de sus situaciones extremas, y era fácil embeberse de él viviendo en una ciudad que había conocido los límites de la supervivencia. En la poesía de Varela se irán acentuando la honda reflexión existencial y los sentimientos de desencanto y náusea, rasgos que, aunque asociados a este ámbito, invaden, sin embargo, toda su producción pues se hallan identificados con una manera personal de ver el mundo. Cuando diez años después publique su primer libro en México, Octavio Paz recordará en el prólogo las preocupaciones y los sentimientos de esos años vividos en común con otros artistas latinoamericanos y en sus palabras puede también advertirse cierta consonancia

con el existencialismo, debido a la inevitable huella dejada por los tiempos: «No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, en el poder del signo. El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el desierto, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el claxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender a la vida. La poesía era un acto de legítima defensa. Escribir: arrancar chispas a la piedra, provocar la lluvia, ahuyentar a los fantasmas del miedo, el poder y la mentira». Para Octavio Paz, la poesía de Blanca Varela era un signo de su tiempo, el cual no hacía más que nombrar: «Después de la guerra no salimos al Paraíso o al Infierno: estamos en el Túnel. La poesía anterior a la guerra se propuso perforarlo o hacerlo estallar; la nueva pretende explorarlo, como se explora un continente desierto, una enfermedad, una prisión. La rebelión, el humor y otros ingredientes son menos explosivos pero más lúcidos».

La poesía, para Varela, es en sí misma la búsqueda de un fin que se sabe imposible, es a la vez esa búsqueda con su carga de imperfecciones y el fin que no se alcanza. La poesía no sirve para volcarlo todo indiscriminadamente, sino para llenarse de lo oculto y arañar lo verdadero. La sinceridad de sus postulados poéticos se manifiesta en el tono áspero, seco, punzante y a la vez duro que aplica a sus composiciones; sus versos están desprovistos de elementos engañosos y de paliativos. La poeta practica una escritura contenida, retraída, encerrada en su propio secreto, observación que no se basa únicamente en los poemas breves o en la versificación entre cortada y brusca presente en todos sus libros. Desde su primera obra ha empleado también la prosa poética, o cierta condición de narratividad contrastante con la condensación semántica de sus otros poemas, pero incluso en estas composiciones es posible hallar un movimiento de retracción cuando decide mantener ocultos los elementos que podrían revelar un misterio o cuando rehúsa identificar al sujeto poético. La contención no existe sólo en la apariencia física del poema, sino que mora en la esencia misma de la entidad creadora; dicha estética austera tiene su asidero

en un «rigor ético», como advierte Roberto Paoli. No es posible entender los poemas de Blanca Varela sin considerar su profunda relación con el silencio, con el enorme peso que puede llegar a tener lo no dicho.

En *Ese puerto existe* encontramos, desde el primer momento, términos que contradicen el aire de paz que podría asociarse al paisaje marino y a los años infantiles, a los que hace constante referencia. Allí están los vocablos desestabilizadores («espanto», «destruyo»), las variantes de «sombra» («oscuro», «negro», «noche», «turbio», «pozo»), el enfrentamiento con el tiempo; están la desolación y el abandono y la que será incorregible tendencia a ir más allá de las apariencias. Se halla, sobre todo, su singular mundo interior aflorando gracias a un proceso de descubrimiento, emprendido desde el inicio, y según el cual no sólo se recuerda la infancia, sino que se la desmantela. Tanto la figura del 'pozo' como la de la 'noche' son recurrentes en la poesía vareliana y se van nutriendo paulatinamente de significados; por otro lado, la acción de escalar o ascender es también frecuente y se halla ligada a la oscuridad y a lo subterráneo, así como aparece, por lo general, enfrentada a su contraparte, la caída, o a la idea de profundidad: «Junto al pozo llegué, / mi ojo pequeño y triste / se hizo hondo, interior. // Estuve junto a mí, / llena de mí, ascendente y profunda» («Fuente»). En los versos que ponen en juego estos elementos es reconocible un proceso de interiorización, de mirar hacia adentro, que se hará más profundo en adelante; el ámbito figurado de esa interiorización es la noche enriquecedora o la oscuridad del pozo.

En varios poemas de este libro Varela adopta un «yo» poético masculino que, más bien, puede ser interpretado como universal. Es posible que haya percibido en la utilización del género femenino un carácter restrictivo, así como, a su vez, indicativo, por restringido, de la persona que se esconde tras el poema. Cuando finalmente irrumpe el «yo femenino» su asunción es paralela a otros actos similares de su ser creador. 'Aceptar', 'asumir', son verbos casi siempre tácitos que subyacen a su actividad creadora y vital, son parte de una



El poeta Sebastián Salazar Bondy con las hermanas Varela: Nelly y Blanca.

actitud que rechaza el engaño, pero que de ningún modo se resigna; no corresponden a actos pasivos, hay rebeldía encubierta e ironía mordaz detrás de ellos. Veamos un caso perteneciente a *Valses y otras falsas confesiones*:

«Acepta la espera que no siempre hay lugar en el caos.

Acepta la puerta cerrada, el muro cada vez más alto, el saltito, la imagen que te saca la lengua. No te trepes sobre los hombros de los fantasmas que es ridículo caerse de trasero with music in your soul.» («Auvers sur-Oisen»)

Existe, además, para el caso de los temas considerados femeninos, un tratamiento intencionalmente áspero y abrupto, con el que tuerce el camino usualmente transitado. El tema de la maternidad, sin ser tan abundantemente tocado en su obra, es un ejemplo de escueta emotividad o de consideraciones violentas: «hay algo que me obliga (...) a llamar 'mi casa' al cubil y 'mis hijos' a los piojos» («Primer baile»). Un poema relacionado con este asunto merece ser citado por entero, se trata de «Casa de cuervos», publicado en su poesía reunida en la sección «Otros poemas» y posteriormente incluido en *Ejercicios materiales*, como todos los de la mencionada sección. El título mismo supone ya un cuestionamiento y desde los versos iniciales es posible entrever que la relación madre-hijo no está planteada precisamente en términos ejemplares:

«porque te alimenté con esta realidad mal cocida
por tantas y tan pobres flores del mal
por este absurdo vuelo a ras de pantano
ego te absolvo de mí
laberinto hijo mío»

Luz de día se inicia con un poema en prosa titulado «Del orden de las cosas», en el cual expresa en cierta forma su arte poética. Esta preocupación volverá a surgir, pero en este caso la ironía se enseñoorea para anotar incluso las posturas externas adecuadas para favorecer la creación y encubrir tras ellas las actitudes auténticas, la verdadera disposición interior que nace de la desesperación; el poema pone

de manifiesto la lucha constante con las palabras, el carácter evanescente de las ideas, sensaciones e intuiciones poéticas, la tremenda dificultad de atraparlas con el lenguaje y el inevitable fracaso que se asocia a esta empresa. Leamos algunos fragmentos:

«Poner en marcha una nebulosa no es difícil, lo hace hasta un niño. El problema está en que no se escape, en que entre nuevamente en el campo al primer pitazo. (...)

Volviendo a la desesperación: una desesperación auténtica no se consigue de la noche a la mañana. Hay quienes necesitan toda una vida para obtenerla. (...)

Recomencemos: estamos acostados bocarriba (en realidad la posición perfecta para crear es la de un ahogado semienterrado en la arena). Llamemos cielo a la nada, esa nada que ya hemos conseguido situar. Pongamos allí la primera mancha. Contemplémosla fijamente. Un pestañeo puede ser fatal. Este es un acto intencional y directo, no cabe la duda. Si logramos hacer girar la mancha convirtiéndola en un punto móvil el contacto estará hecho. Repetimos: desesperación, asunción del fracaso y fe. Este último elemento es nuevo y definitivo.»

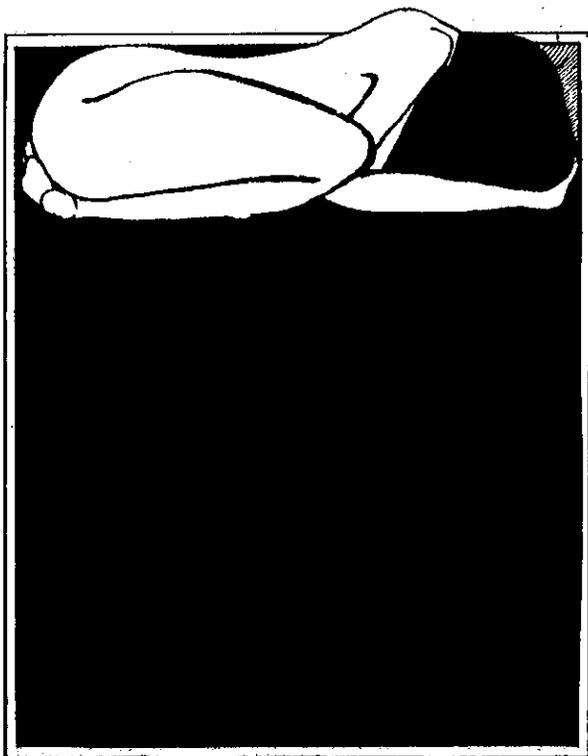
Al tema de la escritura poética se asocian también, en otros momentos de la producción de Varela, el apartamiento de los recursos superficiales y manidos, el cansancio de una lucha de resultado imposible y la facultad del poema-canto de aliviar el peso de la existencia. De su primer libro descarta estos versos: «El golpe del canto que se enciende / como una hoguera posible contra la muerte»; en ellos el 'canto' o el poema son un arma ardiente contra la aniquilación y a favor de la permanencia. Con el repudio de lo superfluo se relacionan, por ejemplo, «A rose is a rose» (*Valses y otras falsas confesiones*), en el que además se rechaza la figura de la flor: «inmóvil devora luz / se abre obscenamente roja / es la detestable perfección / de lo efímero / infesta la poesía / con su arcaico perfume»; y «Ultimo poema de junio» (*Ejercicios materiales*): «Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos? ¿Flores? Preciosismo



*Blanca Varela con el poeta mexicano
Octavio Paz. París, 1949.*

bienvestido, muertodehambre, vaderretro. // Se trata simplemente de heridas congénitas y felizmente mortales». Con la lucha fatal e insuficiente con las palabras se relacionan los siguientes versos: «un poema / como una gran batalla / me arroja en esta arena / sin más enemigo que yo // yo / y el gran aire de las palabras» («Ejercicios», en *Valses...*); «no he llegado / no llegaré jamás / en el centro de todo está el poema / intacto sol / ineludible noche» («Media voz», en *Canto villano*); «palabra escrita palabra borrada / palabra desterrada / voz arrojada del paraíso / catástrofe en el cielo de la página / hinchada de silencios» («Malevitch en su ventana», en *Ejercicios materiales*).

A partir de *Luz de día* se van enriqueciendo algunos elementos de sentido a la vez que se acentúan sus líneas de enlace; es así como a la simple contraposición de la sombra a la luz, y de sus variantes, la noche y el día, se vinculan el sueño y la realidad. El sueño es esclarecedor por la libertad de sus mecanismos, es una forma creativa de ver: «El día queda atrás, / apenas consumido y ya inútil. / Comienza la gran luz, / todas las puertas ceden ante un hombre / dormido»; «la claridad total, / el sueño» («Así sea», en *Luz de día*). Ya en su primer libro el sueño aparecía en una orilla distinta a la de la muerte, ambos vinculados con una preocupación por el paso del tiempo: «¿Qué significará el amanecer para quien no conoce sino la noche y el sueño que sucede al sueño? / Despegar los párpados significa morir, desprenderse de una estrella» («Primer baile»). En la poética vareliana introducirse en las tinieblas es penetrar el camino de la autenticidad, la cual no es favorecida por la luz del día que acoge las apariencias, no las esencias; la búsqueda interior a través de túneles y pozos simbólicos grafica el difícil acceso a la verdad. Lo verdadero habita en la oscuridad y, por extensión, en lo arduo, en lo oculto, en lo profundo; la mentira, en cambio, se exhibe en la claridad del día. La noche recoge y obliga a interiorizar, de ella nace una forma de vida; el día deslumbra, dispersa y engaña, da lugar a una forma de muerte: «El mundo será esa claridad que nos pierde» («Antes del día», en *Luz...*); «miente la nube / la luz miente



/ los ojos / los engañados de siempre / no se cansan de tanta fábula» («Ejercicios», en *Valses y...*); «vieja artífice / ve lo que has hecho de la mentira / otro día» («Noche», en *Canto villano*); «me has engañado como el sol a sus criaturas»; «nada que la luz no atravesase y oculte / nada que no sea la antigua y sagrada inexactitud» («Malevitch en su ventana», en *Ejercicios...*); «la verdad desaparece con la luz» («Supuestos», en *Ejercicios...*); «Llegar a eso. Al inexplicable balcón sobre la noche silenciosa y desvelada. Retroceder hacia la luz es volver a la muerte» («Lentos círculos...», en *El libro de barro*). También la poesía se manifiesta en ese espacio interior sombrío, otra razón para huir de su ropaje superficial y falsamente luminoso, otra razón para rendirse al silencio.

Es en la sombra donde aguarda la verdadera luz y donde tiene lugar el nacimiento a la vida, escalar las paredes de un pozo es ir en pos de esa luz de la conciencia: «Hacer la luz aunque cueste la noche» («Antes del día»); «Asciendo y caigo al fondo de mi alma / que reverdece, agónica de luz, imantada de luz» («Vals», en *Luz...*); «El vuelo enterrado. El agujero del cielo, el firmamento del pozo y la raíz de siete brazos luminosos» («En una mano...», en *El libro...*). Frente a este manejo temático que invierte los términos y sus significados usuales (oscuridad = luz interior = verdad; luminosidad = oscuridad interior = engaño), la muerte no tiene un rol dramático, no se la teme ni se la cree una salida, pues más allá de ella no se advierte nada: «Y voy hacia la muerte que no existe, / que se llama horizonte en mi pecho» («Destiempo», en *Ese puerto...*); «Porque tú gusano, ave, simio, viajero, lo único que no sabes es morir ni creer en la muerte» («Auvers-sur-Oise», en *Valses...*); «el que asciende de mar a río / de río a cielo / de cielo a luz / de luz a nada» («Camino a Babel», VII, en *Canto...*). Es en los poemarios más recientes de Varela, sobre todo en *Ejercicios materiales*, que las referencias a la muerte se hacen más recurrentes e involucran consideraciones sobre la vida en las que predomina también una visión de desolación y desencanto; en «Ternera acosada por tábanos» emplea la imagen de un tierno animal perseguido que alude a la vida como algo no



Grupo de amigos entre los que se encuentran Fernando de Szyszlo, Blanca Varela y Sebastián Salazar Bondy.

cumplido, traicionado en sus posibilidades, algo que no puede ser lo que es: «era la tierra ajena y la carne de nadie»; «qué agua amarga en la boca / de aquel intolerable mediodía / en que más rápida más lenta / más antigua y oscura que la muerte / a mi lado / coronada de moscas / pasó la vida». La muerte se prepara en la vida, esta comprobación nace de la lucidez y el afán de no engañarse que distinguen el discurso vareliano: «soy la isla que avanza sostenida por la muerte / o una ciudad ferozmente cercada por la vida» («Escena final»); «la carne que sustento y alimenta / al gusano postrero / que buscará en las aguas más profundas / dónde sembrar / la yema de su hielo» («Clarooscuro»).

El libro de barro, tal vez una de las colecciones poéticas más herméticas de Varela, contiene referencias más veladas a este tema, pero en el trasfondo la muerte, como parte de una cadena interminable, se enlaza con la vida en una sucesión que caracteriza a la especie; de hecho el poemario se abre y se cierra con alusiones a la articulación vida-muerte y a la relación simbólica del mar con ésta, la

estructura del poemario refleja el diseño circular de los ciclos vitales. Pero uno de los poemas vincula los textos poéticos a la muerte, son como emanaciones que la desafían, que instauran en ella misma la semilla de la eternidad: «Poemas. Objetos de la muerte. Eterna inmortalidad de la muerte. Algo así como un goteo nocturno y afiebrado. Poesía. Orina. Sangre».

El mundo que este libro de poemas en prosa encierra tiene que ver con la senda de la estirpe humana sobre la tierra, con la huella de lo primitivo y su proyección, con la implacable soledad de la existencia. La voz que habla no dice 'nosotros' sino para marcar la desunión, habla de otros, antes, y de sí misma, algunas veces; el tono es impersonal y hosco, el punto de vista, de quien impone distancia. Entre el espacio en el que habita esa voz y el de su invisible oyente se percibe la amplitud del cosmos. En el 'libro de barro' se inscribe la vida humana, desde el origen, el barro modela la casa y guarda la memoria del hombre. La entidad a la cual se dirige esa voz tiene antecedentes en la producción anterior de

Blanca Varela, un dios con minúscula que incluso pueda crearse a imagen del hombre, pero en sus dos últimos libros la mención es más frecuente. En «Vals del Angelus» (*Valses y...*) el tono se eleva hasta la increpación cuando se dirige a Dios, sin nombrarlo, para echarle en cara su responsabilidad en los males de este mundo y, como consecuencia, en el desconcierto humano, representado por la propia poeta y su desamparo; en el último verso invierte los términos de un principio básico del Génesis, es Dios quien termina por parecerse a ese despojo atroz en que ha convertido al hombre:

«Formidable pelele frente al tablero de control;
grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes
en la inmensa marmita celeste.

Ve lo que has hecho de mí.

Aquí estoy por tu mano en esta ineludible
cámara de tortura, guiándome con sangre y
con gemidos, ciega por obra y gracia de tu
divina baba. (...)

Tu imagen en el espejo de la feria me habla de
una terrible semejanza.»

En *El libro de barro* la divinidad es una figura que declina, pero aún aquella que habita el espacio celeste al que constantemente mira el hombre; la frecuencia de imágenes o de entidades que irradian desde lo alto en relación con esa voz humana que permanece abajo es notoria en el poemario. El tercer poema del libro incide en la decadencia pero también en el alcance de su poder aún vigente, el cual se concentra en el símbolo de la mano ya anteriormente registrado en la obra vareliana:

«La mano de dios es más grande que él mismo.
Su tacto enorme tañe los astros hasta el
gemido.

El silencio rasgado en la oscuridad es la
presencia de su carne menguante.

Resplandor difunto siempre allí. Siempre
llegando. Revelación: balbuceo celeste.

Día cerrado es él. Dueño de su mano, más
grande que él.»

En *Ejercicios materiales* el tratamiento de la imagen divina subraya la irreverencia, la idea del maltrato y la irónica visión de un ser desgastado y perseguido. En el poema que da título al libro, la divinidad es un verdugo del hombre (el «matarife») y éste, sometido y condicionado, nada puede hacer: «que así vamos y estamos / que así somos / en la mano de dios». En «Ideas elevadas», en cambio, la divinidad es equiparada a una mosca y la elevación mística a estar en lo alto de una escalera; el estatuto irónico y la ambigüedad ponen su sello en este texto que habla de una divinidad como objeto descartable: «tenemos la lengua dura los devoradores de dios / de ese dios que crece cada noche / con nuestros pelos y uñas / de ese dios aplastable / perecible / digeri ».

En la poesía de Blanca Varela la configuración del yo poético y del tú es algo compleja, tiende a su no manifestación, a la ambigüedad, a la apertura; lo menos frecuente en ella es el discurso que una mujer que ama dirige a su objeto amoroso, en cambio asoma un ser, muchas veces no definido sexualmente, que inquiere, que comprueba, que desenmascara y cuyo juicio es implacable. Este ser habla de un hombre contemporáneo que vive sin esperanza, que no tiene otra salida que repetir los mismos actos cada día, corroblando su inutilidad, y que no se abre hacia el futuro pues al final de la vida sólo está la nada: «no creo en nada de esta historia / y sin embargo cada mañana / invento el absurdo fulgor que me despierta» («Es más veloz el tiempo», en *Valses...*); «digamos que ganaste la carrera / y que el premio / era otra carrera / que no bebiste el vino de la victoria / sino tu propia sal / que jamás escuchaste vítores / sino ladridos de perros / y que tu sombra / tu propia sombra / fue tu única / y desleal competidora» («Curriculum vitae»); «harta de timo y de milagros / de ensayar el trapecio hasta la parálisis / de la iniciación de cada día / de haberte tragado el sapo con la sopa / el sapo de la náusea pura / y el sapo de la náusea práctica / et alors. / ya no te queda nada...» («Camino a Babel», en *Canto...*). Algunas veces ese ser adquiere la forma de un animal (son



Apunte de Carlos Ostolaza en base a una foto de Pestana.

por otro lado muchas las menciones a animales de todo tipo y el nombre genérico 'bestia' es recurrente) y su aparición se relaciona con un cuestionamiento del propio yo. A través de esta identificación se pone el acento sobre la vida, de manera amplia, y sobre la degradación y el deterioro de las condiciones de la existencia humana: «tú eres el perro tú eres la flor que ladra / (...) tú eres el desollado can de cada noche / sueña contigo misma y basta» («Secreto de familia», en *Valses...*); «yo soy aquella / que vestida de humana / oculta el rabo / entre la seda fría» («Claroscuro»); «soy un animal que no se resigna a morir» («Escena final», en *Ejercicios...*).

La voz poética de Blanca Varela se impone a quien la lee, lúcida, fuerte, sin ambages; penetra el hueso de la vida, atraviesa la carne desgarrada, desecha la piel, la suavidad y la apariencia; padece las arduas luchas de la especie, no propone un mundo ilusorio ni una puerta abierta que no sea la de la muerte. Habla

desde el auténtico meollo de sí misma, asumiendo la voz de la estirpe humana. Con ella no queda sino «aprender a caminar sobre la viga podrida» («Sin fecha», en *Ejercicios...*).§

NOTAS

(1) México: Universidad Veracruzana, 1959; 99 pp. Prólogo de Octavio Paz.

(2) Lima: Ediciones La Rama Florida, 1963; 55 pp.

(3) Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1972; 89 pp.

(4) Lima: Ediciones Arybalo, 1978; 50 pp.

(5) Lima: Jaime Campodónico Editor, 1993; 50 pp.

(6) Madrid: Ediciones del Tapir, 1993; 29 pp.

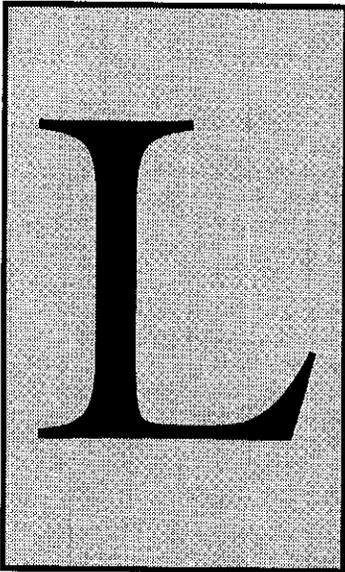
(7) México: Fondo de Cultura Económica, 1986; 171 pp. Prólogo de Roberto Paoli. §

Esther Castañeda Vielakamen y Elizabeth Toguchi Kayo

BLANCA VARELA

Y SU TRADICIÓN

POÉTICA



a tradición poética establece epígonos, fundadores y representantes con mayor o menor grado de singularidad. Pero cuando se piensa en la mujer que escribe poesía, unos la sitúan en el limbo lírico, en un espacio ajeno pero controlado y limitado, otros apenas reparan en su existencia e incluso a las propias escritoras se les ha dado por sentirse innovadoras o pioneras de una temática, de una generación o un estilo literario, que con ellas se inicia una cadena, sin imaginar que no son más que eslabones con sus diferencias, pero eslabones al fin. Como afirma Bonnie Frederick¹: «Cada generación de escritoras se cree la primera: trabajan como si no tuvieran antecedentes y tienen que forjarse una identidad creativa a partir de cero».

«Pero el olvido del presente no quiere decir que no hubiera escritoras en el pasado. Al contrario, las nuevas investigaciones históricas de las últimas décadas están revelándonos que la mujer siempre ha escrito, ha participado en la vida intelectual y artística, a pesar de los grandes obstáculos que le imponía la sociedad en la que vivía».

Ciertamente la historia las ha invisibilizado alimentando miopías y cegueras, el resultado –nada sorprendente– es una galopante deformación y desinformación que nos conduce por caminos perversamente sesgados.

En una entrevista a Blanca Varela², una de las voces más importantes de la poesía peruana, ella declara respecto a sus influencias: «En mi familia por otra parte, hay muchos que han escrito. Mi madre y mi abuela escribían vales, una bisabuela era *hermana* del escritor costumbrista José Arnaldo Márquez».

Nuestra curiosidad aflora y muchas son las interrogantes que plantea con esta afirmación: ¿a quiénes se estaba refiriendo la poeta? Como nos interesa recobrar y reconstruir la historia de la literatura producida por mujeres en el Perú, este trabajo se centrará en la bisabuela Manuela Antonia Márquez García (1844–1890) poeta y compositora musical, quien va a la cabeza y representa a la primera generación; Delia Castro Márquez (1874–1939) poeta y humorista de acendrada vena humorística y polémica, pertenece a la segunda generación; le sigue Esmeralda González Castro (1902) conocida por el seudónimo de Serafina Quinteras, notable compositora de música criolla, poeta y periodista de temas festivos y costumbristas, corresponde a la tercera generación, y por último, la propia Blanca Varela González como integrante de esta cuarta generación poética y familiar. Nos acercamos a ellas, a sus lazos de sangre y poéticos como perno que une lo individual a lo colectivo, y que es ejemplo de tradición y permanencia, de memoria, de afirmación individual y de grupo. Al mismo tiempo surge la pregunta: ¿qué tienen en común o de particular sus propuestas? Luego,

de la lectura de los textos descubrimos que el imaginario poético nos revela sorpresas. La cobertura temática es extremadamente rica, detectándose una amplia variedad de preocupaciones en el registro de estas escritoras. Al analizar los textos encontramos un tema común que las podía unir, el tema del amor o «discurso amoroso»³ será el hilo conductor que seguiremos y comentaremos en poemas de estas cuatro escritoras que descienden de una misma familia por línea materna.

Estableceremos una ascendencia literaria que no tiene el propósito de uniformarlas ni enfrentarlas sino más bien leer sus diferencias y semejanzas, sus marcas transgresoras o no al canon. El amor es el tema que nos acerca a este particular caso de herencia poética y familiar que tiene sus inicios en los albores republicanos y sigue hasta nuestros días.

En este siglo, más que en épocas precedentes, la mujer busca consciente y consistentemente una voz propia, en la expresión de sensaciones, de un estado de ánimo, entre los cuales está el amor, rigiendo el mundo de las emociones.⁴ Su enunciación con voz de mujer escrita por mujeres se contrapone en este colectivo familiar al hecho de que buena parte de la poesía amorosa sea escrita por hombres pero enunciada con voz femenina.

A) Manuela Antonia Márquez (1844-1890)

A pesar de las ideas liberales en nuestro país las primeras décadas republicanas acentúan la definición y diferencia entre las esferas pública/privada reiterando la oposición del hombre en el espacio público y la mujer en el espacio privado.⁵

Recordemos al respecto a la primera pieza teatral titulada *Los patriotas en Lima en la noche feliz* de Manuel de Santiago Concha⁶ escenificada en el nuevo sistema de gobierno

el 1º de agosto de 1821 en donde la preocupación de los personajes masculinos son los lineamientos políticos que esperan de la nueva república mientras que los personajes femeninos orientan sus intereses hacia los sentimientos de «el amor y los celos». El romanticismo era el rostro del liberalismo, sin embargo, la vigencia de un conservadurismo sitúa la imagen de la mujer detrás de los visillos costumbristas o bajo la saya y el manto, en ambos casos, la reclusa al ámbito doméstico, es decir al hogar considerado el reino que preservaba la honra y la virtud.

La segunda mitad del siglo XIX auspicia una nueva representación de la imagen de la femineidad como producto de la modernidad.⁷ Colabora en esta tarea la reproducción de novelas de folletín que *El Comercio*, *El Nacional* y otras publicaciones de la época venían ofreciendo. Aurora Dupín, más conocida como George Sand, y Cecilia Böhl de Faber, que usaba el seudónimo de Fernán Caballero, eran leídas y discutidas entre la minoría intelectual limeña;⁸ este marco es el que rodea la figura de Manuela Antonia Márquez.

Manuela Antonia Márquez⁹ nace en Lima en 1844 y muere en 1890; hija de José Ambrosio Márquez y Jerónima Cecilia García de Saavedra, tuvo en sus hermanos José Arnaldo y Luis Enrique el apoyo para conseguir una sólida formación musical y poética, apoyo que podemos considerar como natural en un hogar donde se ama el arte y en el que la educación es un valor que se respeta, pues a través de él los individuos se vuelven más humanos. Estudió en el Colegio Belén y colaboró con su hermano José Arnaldo en la edición de la revista *Cosmorama* (1867), es decir, su interés por la literatura en lugar de provocar disputas o celos machistas unió y fortaleció el amor y respeto entre los hermanos, es tratada sobre todo con equidad, lo que da brillo particular al intercambio afectivo familiar. Como sabemos la diferencia de sexo entre hermanos puede dar lugar a una relación compleja, en este caso, el cariño fraternal alcanza una incondicionalidad que



alienta en todo sentido a Manuela Antonia. Lastimosamente para nosotras nos han llegado muy pocos textos de ella los cuales fueron publicados antes y después de su matrimonio con el español Juan Castro y Osete, cantante, actor, poeta, periodista y empresario, que llega al Perú con una compañía teatral y decide radicar aquí. Con él como pareja, Manuela Antonia sólo ve subrayada la vocación que siempre la había rodeado, la escritura, la música y los espectáculos eran parte de su familia y podemos arriesgarnos a decir que el arte fue en su hogar el pan de cada día.

Su primer poema data de 1867, década romántica en el que la voz del sujeto lírico cifra su característica e identidad en la expresión de los sentimientos, es el yo de ella o de un él, emociones contenidas o desbordadas, únicas vías de relación con el mundo (proyecto romántico); a nivel formal prefiere los sonetos, siendo los cuartetos sus estrofas preferidas, la rima perfecta o consonantada acompaña los decasílabos y endecasílabos que revelan variedad y libertad formal.

Los poemas que hemos recogido subrayan la intimidad, otros las circunstancias y una poesía cívico-militar. Entre su producción destaca el poema «Amor»,¹⁰ que reproducimos a continuación:

«¡Cuánto tiempo sin verte, bien mío!/
 ¡Son tan largas mis horas sin ti;/ Tan amargo,
 tan hondo mi hastío/Desde la última vez que
 te vi!/ Ya no escucho los dulces sonidos/ De tu
 voz que vibró enamorada,/ Ni la luz de tus ojos
 queridos/ Ilumina mi oscura morada.// ¡Ay!
 mil veces ahogando del alma/ El dolor
 incesante y profundo,/ Busqué ansiosa un
 momento de calma/ En los vanos placeres del
 mundo.// Nadie entonces al ver como brilla/
 Adornada de flores mi frente/ Percibiera en la
 tersa mejilla/ De una lágrima el surco reciente./
 / Ni al mirar la sonrisa graciosa/ En el rostro
 apacible y sereno,/ Que era preso de angustia
 horrorosa/ Y que hervía un volcán en mi seno./
 / Que no hay gozo en el mundo que baste/ A
 alejarte siquiera un momento/ De los ojos que
 un tiempo tu amaste/ Y que fueron tu dicha y

contento.// Otras veces, mi orgullo ofendido/
 Al mirar tu desdén, me obligaba/ A escuchar
 con benévolo oído/ Al que tierno su amor me
 brindaba.// ¡Mas en vano! que no halla cabida/
 En esta alma una nueva pasión;/ Que hasta mi
 último instante de vida/ Reinarás en mi fiel
 corazón!// ¡Vuelve, vuelve a mis brazos ! anuda
 / Para siempre la rota cadena;/ Ve que aun mi
 congoja es más cruda/ Que del réprobo triste
 la pena!// Haz, Señor, que en su amor, mi
 consuelo/ Y mi dicha, me vuelva el infiel,/ Que
 aun el gozo y la gloria del cielo/ No
 comprendo, ¡oh Dios mío ! sin él...!»// Así
 llorando exclamaba/ La desdichada María,/ Y
 el ingrato a quien llamaba/ A sus ruegos no
 volvía.// Ni volvió jamás: que en brazos/ De
 otra beldad hechicera,/ Rompió sus antiguos
 lazos,/ Borró su pasión primera.»

El poema está compuesto por doce cuartetos, los diez primeros remiten a una voz poética que perfila a una *sujeto* que enuncia las figuras de: *ausencia del amado - ansias de olvidar - y su entrega*. Son pues tres las instancias generadas por el sentimiento amoroso.

La primera la hallamos en las dos primeras estrofas, que subrayan el *dolor de la ausencia* «Cuánto tiempo», «largas mis horas». Para lograr un mayor efecto que explicita el goce que el objeto amado opera en ella a través de los «dulces sonidos/ De tu voz» o de la «luz de tus ojos queridos».

La segunda instancia, del tercero al octavo cuarteto, la *sujeto* (María) se retira de la pasividad amorosa y sedentaria para iniciar una dinámica que va de adentro hacia afuera. En el camino se desecha la angustia, el dolor, procurando alcanzar la calma y el placer. Esto será posible transfigurándose, adoptando una máscara, un «rostro apacible y sereno» que oculta la «angustia horrorosa», etc. Pero el amor para la que espera al ausente es fuerte y en el último verso de la octava estrofa así lo acepta, dice: «Reinarás en mi fiel corazón» con el que ingresamos en el circuito del sentimiento que sólo anticipa la *entrega*.

La claudicación de ella -tercera



Serafina Quinteras, seudónimo de Esmeralda González Castro (1902), madre de Blanca Varela.

instancia— crece en intensidad en las dos últimas estrofas. En una de ellas dice: «¡Vuelve a mis brazos!», en la siguiente, en una suerte de invocación que comienza con «Haz señor» y que alcanza el clímax en una declaración tan ardiente que bordea lo profano «el gozo y la gloria del cielo/ No comprendo ¡Oh Dios mío sin él!».

Estos diez cuartetos configuran la voz focalizada en la *sujeto*: María, en tanto que los dos cuartetos finales, establecen la voz y la actitud de otra hablante, esta segunda

enunciación es la que enmarca a la primera, ofreciéndonos la información complementaria y definitiva.

«María» (*voz 1*) es dibujada como el sujeto que se entrega, disminuyéndose y anulándose. El objeto amado es considerado un «bien» no importa que connote desdén —indiferencia— volubilidad. La *voz 2* o segunda hablante parte de un conocimiento, que le permite definir a «María» como «desdichada» y al sujeto amado como «ingrato». Las dos voces en el poema son dos visiones sobre un suceso: la historia de un amor correspondido y luego traicionado, y parecen erigirse en un diálogo que en realidad no se produce pero sí logra y provoca un efecto dramático. Una de las voces, la de María, se ha construido como sujeto en esta capacidad de entregarse a una relación de servidumbre amorosa. La expresión de su fidelidad contrasta con la infidelidad del amado. Pasividad y sufrimiento también son presentados como aspectos de esta historia de amor. Resumiendo: su identidad reside en el dominio del amor y el sufrimiento causados por el desdén, engaño y alejamiento del amado.

B) Delia Castro Márquez (1874-1939)

«Entre los humoristas peruanos más chispeantes y francos, y que mejor manejaron el idioma, se cuenta Delia Castro de González, nacida en Lima el 8 de Setiembre de 1874. Fue hija del celebrado escritor y actor español don Juan Castro Osete (...) y de la poetisa y compositora doña Manuela Antonia Márquez».¹¹

Delia Castro Márquez,¹² a diferencia de la vida y experiencia de su madre no tiene una temprana iniciación laboral y artística, pues ésta aparece en plena madurez. El hecho que divide su vida y la labor literaria es su matrimonio (1889), cuando se casa —bastante joven— con el escritor, periodista y diplomático ecuatoriano Nicolás Augusto González, miembro fundador del *Círculo Literario*, hombre conocido y apreciado por todos,

decimos que su matrimonio crea un biombo de silencio y que podríamos usar para dividir trabajo y vida de la siguiente manera: Inicios poéticos, viajes, y *Sin rumbo*, único libro, publicado en 1921, cuando tenía 47 años. Delia crece entre las turbulencias de la guerra, inestabilidad económica y política del país. En el campo literario, en los últimos tres lustros se conjuga en poesía el *realismo zumbón* herencia costumbrista cuya vigencia persistía sobre todo en las publicaciones periódicas, el *romanticismo* exaltando la angustia del individuo, su libertad y derecho de amar, y el temprano *modernismo* con su respeto por la forma, musicalidad, ritmo y la sensualidad en imágenes y metáforas desconcertantes, acentuando lo decorativo –epidérmico–. Para Delia era cosa común escuchar y oír debates, preguntas, respuestas, ataques y defensas en versos. De esta etapa de travesuras e ingenio restan algunas anécdotas y unas coplillas que tienen el valor de hablarnos del desenfado de una niña de 10 años ingresando de puntitas en el mundo de estos adultos risueños y severos. Luego el período doméstico, los hijos, el marido diplomático, los viajes, el alejamiento de Lima. Su hogar es una frontera en la que se dedica a la crianza de sus hijos, pese a esto, en 1908 se anima junto con su hija mayor Juana Haydée a editar en Guatemala el diario *El Grito del Pueblo*, en el que vuelve a su pasión por la comunicación. Diario que volvió a publicar en el Perú en 1928. A su regreso a Lima en 1914, recibe la noticia de la muerte de su hija Juana Haydée y luego la de su esposo. De allí en adelante tiene que bregar por la familia.

Sin rumbo (1921) es una especie de balance de su pasado al que suma nuevos poemas, comprende dos partes, en realidad son dos libros de poesía, dada la vocación de saldar cuentas de uno y la homogeneidad del otro. «Sin rumbo» –que es también el nombre del libro– contiene 29 poemas, las fechas al pie de cada texto van desde 1908 hasta 1921, en tanto que «Gotas de Amor» consta de catorce textos.

En la primera parte el material es heterogéneo, podríamos –*grosso modo*– agrupar los poemas en los dominios público/privado.

Hay poemas dedicados a personajes de la política nacional e internacional como «Wilson», «Homenaje al Dr. José Pardo con motivo de su triunfo electoral», «Para la corona fúnebre de la Sra. Joaquina Cabrera de Estrada», etc. El tema que en esos años llamaba la atención a hombres y mujeres era la confianza en el progreso, en la modernización y modernidad de América y del Perú. Mujer de gran temperamento admiraba a personalidades fuertes y contradictorias como el dictador Ezequiel Martínez Estrada o al joven José Pardo, que encarnaba el fin del desorden, la ley inevitable del progreso. El dominio privado aparece en poemas que dedica a su hija Esmeralda y al pequeño Salvadorcito: «Misiva Celestial», «Noche Buena», «A la Noche Buena», «Solos». *Gotas de Amor*, en cambio, es un libro más homogéneo que *Sin rumbo* pues el amor es el eje generador de sentidos.

En cuanto a la literatura y periodismo no era frecuente que las mujeres se ganaran la vida a través de su escritura, aún cuando ya desde el siglo XIX se venían creando posibilidades económicas para las mujeres. Las periodistas no ganaban enormes sueldos pero sí mucho más que las obreras y otras trabajadoras. Era un trabajo atractivo y Delia entra en él escribiendo guiones, artículos, poemas, que lamentablemente no han sido recopilados por la dificultad de carecer de identificación.

De *Sin rumbo* hemos elegido «Tus besos», que a continuación transcribimos:

I) «Yo no sé qué esconden tus besos, bien mío,/ que así me electrizan, que así me enajenan,/ contesta si en ellos envuelves hechizos/ o son de tu alma las notas serenas.// II) Yo no encuentro en tus besos, de amor un idilio;/ son hojas de rosa, que en su centro llevan,/ todos los ideales que miré perdidos/ bajo el edificio de tantas tristezas.// III) Son gazas azules que se han desprendido/ de la azul esfera, para que con ellas,/ le des a mi pecho el calor que ansío/ y enjugues el llanto que mis ojos quema.// IV) Son tórtolas blancas que



huyeron del nido/ y a tu amante boca llegaron ligeras/ para que dejaras en los labios míos,/ todos los arrullos que en el pico encierran.// V) Son gotas sagradas de fresco rocío;/ acordes lejanos de músicas bellas;/ son rayos de luna, susurros, suspiros,/ que bajan del cielo en forma de quejas.// VI) Son chispas eléctricas, de fuego bendito,/ que al alma conmueven, que al alma despiertan;/ son ángeles rubios, que sueñan dormidos/ y que entre sus labios, las sonrisas juegan.// VII) Yo encuentro en tus besos, un mundo divino,/ un mundo de auroras, un mundo de estrellas;/ yo no sé, qué esconden tus besos bien mío,/ que así me electrizan, que así me enajenan». (p. 21).

El poema apunta a una comunicación basada en un diálogo. La voz lírica se dirige a un interlocutor caracterizado como el objeto amado y denominado «bien mío», el discurso alterna constataciones e interrogantes con indicios de euforia emocional. La debilidad anunciada en el primer verso y enunciada sin pudor en el segundo «así me electrizan», «así me enajenan» –se refiere a los besos del amado– y empieza más bien a proyectar cierta fuerza; extraída de esa claudicación o vasallaje amoroso.

El poema contiene siete cuartetos de rima asonante encadenada, destacando la relación entre la primera y última estrofa, el esquema alude a un circuito de sentido que se cierra y completa. Acerquémonos ahora al texto, el primer cuarteto se divide en dos secuencias, en un primer momento la voz poética (ella/él) asume y declara su debilidad vinculada a una carencia de *sabiduría*, incompetencia en la determinación de la fuente de *poder* que los besos del objeto del deseo ejercen, y cuya consecuencia ya lo decíamos: *anula*, *congela* y *sujeta* a la voz amorosa. La segunda secuencia (vv 3-4) es una *apelación* al tú (Oyente=Objeto deseado) conminándolo a responder: «*Contesta* si en ellos envuelves hechizos/o son de tu alma las notas serenas». La apelación es retórica pues desde la segunda hasta la sexta estrofa la voz poética responde. La palanca que abre paso a la lluvia de símiles y metáforas es el verso «Yo encuentro en tus

besos, de amor un idilio» (5 v) que establece las notas de afirmación positiva y de beneficio en los *besos* del objeto amado. Lo que sigue es una serie de símiles correspondientes a cada estrofa; así los besos se comparan con «hojas de rosa» (2 E), «gazas azules» (3 E), «tórtolas blancas» (4 E), «gotas sagradas de fresco rocío», «rayos de luna» (5 E) y «chispas eléctricas» (6 E). La sensualidad ha abandonado la tibieza romántica, tomando la sensorialidad propuesta por los modernistas, la afición por la naturaleza: flora, fauna, fenómenos atmosféricos. Con los que expresa, no sólo la imagen de la naturaleza sino una imagen de las relaciones del ser humano, su mundo emocional y el ámbito natural y cósmico. En el último cuarteto (7 E) se torna a la respuesta inicial: «Yo encuentro en tus besos, un mundo divino,/ un mundo de auroras, un mundo de estrellas», reafirma los signos positivos aludidos que connota descartándose las fuerzas malignas, lo oculto vinculado más bien a la actitud romántica.

Concluye con dos versos: «yo no sé, qué esconden tus besos bien mío,/ que así me electrizan, que así me enajenan». Con los que se reitera y establece el amor en la voz poética; «electrizar» y «enajenar» nos hablan del poder que ejerce el objeto del deseo que aparece designado por su «amante boca» y «tus besos». A pesar de tan escasas referencias el objeto del deseo es sugerido fuerte, sensual, impredecible y por tanto se puede acumular y extender infinitamente el juego de imágenes y símiles.

Si bien el primer verso denomina al objeto deseado «bien mío» jugando con la ambigüedad de la virtud y la propiedad, subrayando siempre al otro/-a como poseedor/-a del poder.

C) Esmeralda González Castro (1902)

Ella hereda el coraje y el ingenio para desenvolverse en un medio masculino, pues tanto el periodismo como el circuito que rodea la producción de poesía festiva eran en las primeras décadas de este siglo un coto difícil de trasponer. Ambos ámbitos de corte

patriarcal deben ser abordados con sutileza y esa es la manera como Esmeralda González elige hacerlo.

Ella –más conocida como Serafina Quinteras– se moverá en el periodismo como pez en el agua. Autora de guiones para radionovelas, biografías y relatos costumbristas, hace de la narración otro medio para criticar a la sociedad. En el campo de la poesía es punzante a la vez que muestra humor fino y reflexivo.¹³

¿Cómo logra ingresar, ser aceptada, triunfar en un circuito competitivo? Serafina adopta los códigos implícitos en una poesía que ha recibido diversos nombres como criollista, sencillista, satírico-costumbrista. Con un lenguaje decorativo, que nos hace recordar con su musicalidad y colorido al lenguaje modernista, crea una voz con la que expresa un punto de vista en el que está el humor, una crítica ácida en unos casos, en otros simplemente la sátira no oculta del todo, la ironía y el escepticismo.

Nace en Lima en 1902, hija del ecuatoriano Nicolás Augusto González y de Delia Castro Márquez. Periodista, autora de radionovelas, comenzó a escribir en 1939. Se inició en *El Comercio* con el poema «Romances de cartón». Colaboró en el *Cascabel*, *La Crónica*, *Sudcate*, *A grito pelao*, en *Ideas* de México y el *Imparcial* de Guatemala.

En 1943, urgida por sus propias circunstancias y atraída por el premio pecuniario, presentó cuatro poemas a un concurso literario organizado por el diario *La Crónica*, obtuvo el primer lugar con «Sueño de Carnaval» y tres menciones honrosas. Muchas de sus obras están dispersas, pues el trabajo inmediato, acelerado y constante de hacer libretos y artículos no le dio tregua para organizar su archivo personal. Con su prima Emma Castro ha escrito música criolla, ambas firmaban con el nombre de «Las hermanas Quinteras», Esmeralda usó también el seudónimo de «Pancha Remolina».



Barranco, 1988. Foto de Herman Schwarz.

Entre sus obras publicadas tenemos: *Callejón* (comedia costumbrista en 3 actos, 1940), *Así hablaba zarapastro* (poesía festiva, 1951, 2a. ed., 1966, Argentina), *De la misma laya* (antología de costumbristas y humoristas 1957 y 1990), *Cancionero 40 años después* (Canciones criollas 1989), y *Cajón de sastre* (poesías, libretos festivos, 1990).¹⁴ Tiene inéditas la biografía de *La Mariscala* y la novela *El Torrente*.

La oralidad que emana de sus textos es un rasgo de ese perfil que su tradición familiar venía construyendo desde el siglo pasado, una especie de voz o tesitura vocal de un sujeto poético más o menos uniforme en uno u otro medio de comunicación, el periodismo para Delia Castro, periodismo y radiofonía para Serafina.

Por ejemplo, con «Pancha Remolina» ha trabajado Serafina la oralidad negra costeña, esta búsqueda por acercarse a una oralidad popular hace que mantenga su vigencia como modo expresivo propio de

ciertos sectores de las mayorías populares. Se acerca pues a su modo a ese otro continente, a menudo invisible para la cultura oficial y letrada. Del libro *Cancionero 40 años después*, en el que agrupa cuatro décadas de poesía destinada a ser letra de canciones, elegimos «El Amor en un hilo»:

«Te quiero así con todos tus defectos./
Así como eres te prefiero yo;/ y si hoy está tu
pantalón con flecos/ yo podría coserte el
pantalón.// Y aunque me digan por la jarana/
eres indiferente en el amor,/ prendería mi aguja
en tu guitarra/ y te remendaría el corazón.//
Nosotras las mujeres comprendemos/ que a
hombres así no se debía amar;/ ipero a pesar
de este convencimiento/ es en la vida a los que
amamos más!// Te quiero así, con pisco y con
guitarra;/ liso, atrevido, faite y trompeador;/
porque a pesar de todos tus defectos/ así como
eres te prefiero yo.// Y si por «chuzos» tienes
castañuelas/ que te repiqueteen al andar/
clavaré mis pestañas en tus suelas,/ a ver si te
las puedo estaquillar».

El poema es una declaración de amor, un himno al amor, los cinco cuartetos siguen un movimiento ascendente. A la declaración de la primera estrofa, las dos siguientes fungen de obstáculo-impedimento y dan pie a una mayor intensidad en la «entrega».

Convicción, fortaleza, seguridad en el amor es lo que la sujeto propone y siente, al punto que el lenguaje avasalla y crea otra realidad imaginaria, interior.

El poema oscila entre lo descriptivo y lo sentencioso. *Descriptivo* en cuanto configura al objeto deseado: apariencia y comportamiento. *Sentencioso* al referirse a ella, *alsaber*, «las mujeres comprendemos/ que a hombres así no se debía amar», pero son a ellos «en la vida a los que amamos más».

Ella es presentada en actividades como: coser-clavar; y en actitudes de amar-comprender. Ambas se orientan al objeto amado.

Él, en cambio, es descrito: inactivo en relación a ella, es decir: indiferente, en tanto que sus actividades sociales son numerosas: jaranero – guitarrista – trompeador – bebedor. Es fácil advertir el ámbito público-social en el que él se desenvuelve y el radio privado en donde se maneja ella: coser-clavar, realizando tareas que se llevan a cabo al interior del hogar.

En resumen, la mujer da amor y comprensión; es descarnada la imagen de pantalón roto y de zapatos desclavados, ella coserá, estaquillará. La aguja viene a ser la prolongación de sus manos, de sus brazos; las estaquillas-pestañas no son más que la prolongación de ojos que quieren seguir acompañando.

D) Blanca Varela González (1926)

Lo que nos interesa en este recuento poético y familiar es explicarnos a la voz poética que emerge ahora de la poesía de Blanca Varela, y lo que observamos y aceptamos es la

coherencia de una sujeto como algo evidente en sí misma como su propia causa y no como algo necesariamente producido, provocado por el entorno familiar. La poeta nace en Lima el 10 de agosto de 1926. Hija de Esmeralda González y Alberto Varela. A los 16 años ingresa a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para seguir estudios de Letras, los que culmina en 1947. Dos años más tarde se casa con el pintor Fernando de Szyszlo e inmediatamente emprenden un largo viaje por Europa.

Su primer libro ha sido vinculado a la vanguardia surrealista: *Ese puerto existe*, 1959, publicado cuando tenía 33 años. Los siguientes poemarios apuntan a la construcción de una escritura difícil de rotular, algunos recurren al existencialismo, concretismo o cierto exteriorismo ortodoxo. Nosotras creemos que su singularidad se basa en una lucidez y en un rigor que pugna por eludir la fácil confesión personal, con frases coloquiales pero elegidas por su dureza y eficacia y que expresan escepticismo, dulzura, ironía, rebasando incluso su género para volverse conmovedora, amplia, humana, universal.

Su obra comprende: *Ese puerto existe* (1951), *Luz de día* (1963), *Valses y otras falsas confesiones* (1972), *Canto Villano* (1978), *Canto Villano; poesía reunida: 1949-1983* (1986), *Ejercicios materiales* (1993) y *El libro de barro* (1993). De su libro *Valses y otras falsas confesiones* elegimos el poema «Vals del Ángelus», que transcribimos:

« Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo, la de la/ última sala, junto a las letrinas, la de la herida negra como un ojo/ bajo el seno izquierdo.// Ve lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías, la que/ se traga sus lágrimas y engorda, la que debe abortar en cada luna, la que sangra todos los días del año.// Así te he visto, vertiendo plomo derretido en las orejas inocentes,/ castrando bueyes, arrastrando tu azucena, tu immaculado miembro,/ en la sangre de los mataderos. Disfrazado de mago o proxeneta en/ la plaza de la Bastilla –Jules te llamabas ese



Con su nieta Camila de Szyszlo, en 1988.

día y tus besos/ hedían a fósforo y cebolla. De general en Bolivia, de tanquista en/ Vietnam, de eunuco en la puerta de los burdeles de la plaza México.// Formidable pelele frente al tablero de control; grand chef de la desgracia revolviendo catástrofes en la inmensa marmita celeste.// Ve lo que has hecho de mí.// Aquí estoy por tu mano en esta ineludible cámara de tortura,/ guiándome con sangre y con gemidos, ciega por obra y gracia de tu/ divina baba.// Mira mi piel de santa envejecida al paso de tu aliento, mira el/ tambor estéril de mi vientre que sólo conoce el ritmo de la angustia, el/ golpe sordo de tu vientre que hace silbar al prisionero, al feto, a/ la mentira».

Prosa poética dividida en siete apartados, tres de los cuales empiezan con el estribillo «Ve lo que has hecho de mí» que apunta a las intenciones de la sujeto que sin pudor apela al interlocutor (objeto de deseo) mostrando su infortunio, tratando más que conmover, impresionar. Por lo tanto, la apelación varía a una suerte de interpelación puesto que lo que realmente quiere es que el objeto del deseo se sienta culpable, la frase «Ve lo que has hecho de mí» está refiriéndonos no

a una situación probable, potencial, sino a un acto consumado.

En los primeros dos apartados rige la frase señalada e introduce cuatro imágenes asociándolas a dos roles estereotipos de la mujer: la santa y la madre.

De la «Santa», virgen o deidad se dice:

- a) la «más pobre del museo»
- b) «la de la última sala»
- d) «la de la herida negra»

De la «madre», enumera:

- a) la «que devora a sus crías»
- b) «la que se traga sus lágrimas y engorda»
- c) «la que debe abortar en cada luna»
- d) «la que sangra todos los días del año»

Los dos apartados siguientes describen al objeto del deseo; él será descrito en sus acciones. «Así te he visto» es la frase introductoria y luego se acumulan una serie de imágenes:

- a) «vertiendo plomo derretido»
- b) «castrando bueyes»

c) «arrastrando tu azucena, tu inmaculado miembro»

Y concluye este bloque con un intento de identificación de él «Disfrazado de mago o proxeneta». Así inicia las identificaciones que van desde el nombre propio «Jules» hasta «general», «tanquista», «eunuco», «pelele», «chef de la desgracia».

El quinto apartado sólo es una frase, el estribillo: «Ve lo que has hecho de mí» no sólo reitera el *leit motiv* sino la actitud de inexorabilidad que sólo conduce en las dos últimas estrofas a redescribirla, puntualizando el ahora y el aquí. «Aquí estoy por tu mano en» siguiendo especificaciones; y el principio de la última estrofa; «Mira mi piel de santa envejecida», «mira el tambor estéril de mi vientre», etc.

* **

A.- Hemos obtenido un muestrario más o menos problematizado de aspectos relacionados con el discurso de los sentimientos, aunque los textos son heterogéneos, parten desde una *sujeto* que se identifica y reconoce como mujer. Lejos estamos de una monotonía monocorde cuando leemos los discursos de estas cuatro poetas plurales, complejas, variadas, personales, como toda escritura, como cada mujer, como cada ser humano, como cada poeta.

B.- La figura femenina es el centro simbólico y funciona como eje armonizador de estos discursos. La imagen femenina del amor se organiza a partir de polaridades antagónicas que se construyen mediante un vocabulario reducido «Amor», «Tus besos», «Amor en un hilo», acorde con las convenciones retóricas de cada época. En otras palabras, no existe una gran distancia de la escritora Márquez, Castro, González, del sistema retórico predominante en la tradición literaria republicana, llámese costumbrismo, romanticismo, modernismo.

C.- Advertimos en el discurso amoroso una actitud de baja autoestima por parte de las voces femeninas como condición necesaria para iniciar el diálogo o monólogo. Es en el monólogo en el que la retórica de la humildad construye una máscara en la que el dolor amoroso, el triunfo y el goce total del poder masculino se identifican. La voz poética se dirige en tono apasionado a *Él*, objeto del deseo que es idealizado, y en tanto el objeto del deseo crece, el «yo poético» se empequeñece. En «Amor», «Tus besos», «Amor en un hilo» y «Vals del 'Angelus'» la ausencia del amado se reitera en forma de carencia, en la pregunta de la hablante lírica que es como un espacio abierto y en blanco que se somete, que se abre a la penetración del amor, del deseo, de la respuesta que equivale a la voluntad masculina. La particularidad del «Vals del 'Angelus'» de Blanca Varela es que ella trabaja una explícita temperatura erótica y opta, a diferencia de las demás, por presentar el continente femenino y los lugares íntimos del cuerpo.

D.- Como en una reacción en cadena, de generación en generación, como signadas por una herencia poética, estas cuatro escritoras: Manuela Antonia Márquez García, Delia Castro Márquez, Esmeralda González Castro y Blanca Varela González, cubren un siglo y medio de trabajo con la palabra. Tal vez podemos hablar de dos períodos en su tradición familiar:

1.- *Primero de la iniciación.*— Representado por Manuela Antonia Márquez y caracterizado por acusar el influjo de tendencias poéticas vigentes como el costumbrismo-romántico.

2.- *Período de plenitud lírica y profesional.*— Que se refiere al dominio del instrumental modernista en Delia Castro y del criollismo en Esmeralda González y la responsabilidad con que asumen ambas su quehacer literario. Delia y Esmeralda escriben sistemáticamente sobre diversos temas, especialmente esta última. Con Blanca Varela advertimos un cambio que se basa en su «concepción de la poesía» que

cuestiona más bien su tradición familiar inmediata. Blanca une la plenitud lírica y el profesionalismo de otra manera, construyendo su «libertad», a la que se suma la fidelidad consigo misma y con el dominio de la palabra lo que le da un profesionalismo de nuevo cuño que la sitúa en el canon literario y en el circuito lírico más importante de la poesía hispanoamericana contemporánea.

Describir el «modo femenino» de escribir o la «lírica femenina» tradicional es el paso imprescindible para iniciar la reconstrucción o recuperación imaginaria de lo que pudieran ser las visiones alternativas, las escrituras diferentes de las mujeres. §

NOTAS:

(1) Frederick Bonnie *La pluma y la aguja, las escritoras del '80*. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1993, p. 9.

(2) Blanca Varela «Confesiones de Blanca Varela» [Entrevista de Jorge Coaguila]. En: Suplemento *Domingo de La República*. Lima: 22 de mayo de 1994, p. 35.

(3) Cf. sobre discurso amoroso Julia Kristeva *Historia de amor*. México: Siglo XXI Editores, 1993; Roland Barthes *Fragments de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI Editores, 1982; Anne Tristan *La alcoba de Barba azul. El amor entre la realidad y el mito*. Barcelona: Gedisa, 1980; Denis de Rougemont *El amor y occidente*. Barcelona: Kairos, 1986.

(4) Ciplijauskaité Biruté «Los diferentes lenguajes de amor» En: *Revista monográfica Hispanic Women Poets*. Vol. VI. Texas: 1990, pp. 113 y ss.

(5) George Simmel *Cultura femenina*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

(6) Manuel de Santiago Concha «Los patriotas de Lima en la noche feliz» Drama en dos actos. En: Varios *El teatro de la independencia*. Lima: Comisión Nacional Sesquicentenario de la Independencia del Perú. Tomo XXV, volumen 2, 1971, pp. 9-49. Vid. Guillermo Ugarte Chamorro «Estudio preliminar» En: Varios *El teatro de la independencia*. Lima: Comisión

Nacional Sesquicentenario de la Independencia del Perú. Tomo XXV, volumen 1, 1971, LXXIII pp.

(7) Francesca Denegri *El abanico y la cigarrera*. Lima: Centro Flora Tristán, 1996, pp. 50 y ss.

(8) Vid. Carolina Freyre de Jaimes Revista *La Patria* de Lima, los años 1872-1879.

(9) Vid. Alberto Tauro del Pino *Enciclopedia Ilustrada del Perú. Diccionario enciclopédico del Perú ilustrado*. Tomo II. Lima: Mejía Baca Editor, p. 317. Vid. Elvira García y García *La mujer peruana a través de los siglos*. Tomo II. Lima: Imprenta Americana, 1924, pp. 62-63.

(10) «Amor» publicado en el semanario *El Correo del Perú* en el número extraordinario de 1872.

(11) Serafina Quinteras *De la misma laya. Antología de costumbristas y humoristas peruanos*. Lima: 1990, 241 pp.

(12) Vid. Alberto Tauro del Pino *Op. cit.* Tomo I, pp. 300-301. Vid. Elvira García y García *Op. cit.* Tomo II, pp. 128-130.

(13) Vid. Julio Ortega *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: Cedepe, 1986.

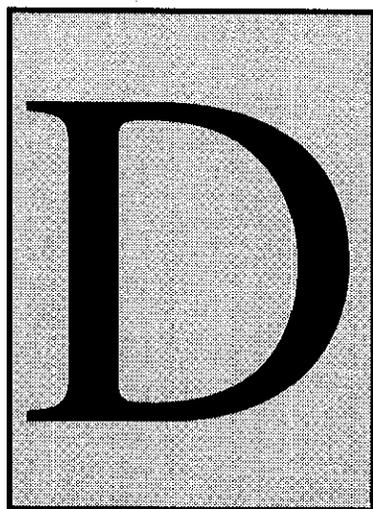
(14) Cecilia Barcellos *Antología poética. Peruanas del siglo XX*. Lima: Ediciones Gap, 1995, pp. 8-9. §



Apunte de Blanca Varela elaborado por el artista nacional Luis Herrera Carnero.

Rocío Silva Santisteban

EL DETERIORO DEL CUERPO EN *EJERCICIOS MATERIALES*



entro de la literatura, el cuerpo lejos de reducirse a un elemento fortuito de verosimilitud, expresa ampliamente las problemáticas del individuo frente a lo colectivo: es la única forma que tiene el ser para aprehender el mundo. Contemplar nuestra carne es contemplar el espacio de otra inscripción distinta del espíritu pero inscripción al fin, porque la materia no sólo es la limitación de nuestra expansión en el universo sino también nuestro altar y nuestro templo. Lugar de la adoración y de la profanación, espacio de los significantes y de los sentidos, *soma* y *sema*, centro desde donde se expande el espíritu o donde se concentra, el cuerpo es una de las puertas del entendimiento.

Como lo dice la propia Blanca Varela:

y allí te encuentras
sola y perdida en tu alma
sin más obstáculo que tu cuerpo
sin más puerta que tu cuerpo...¹.

Es por eso que invitados por la poeta, abrimos esa puerta de la percepción² para introducirnos en el mar de conocimientos y de símbolos para lo literario que es el cuerpo, en este caso concreto, el tema corporal en la poesía varelina. Blanca Varela en el transcurso de toda su obra toca, señala, apunta y reflexiona sobre el ser encarnado, aunque con mayor frecuencia e intensidad en su libro *Ejercicios materiales*, título que ya indica su disposición. Pero —es preciso resaltar— el ahínco en el tema corporal se traduce en un interés por el deterioro de la materia.

El cuerpo como lugar que nos define — que define nuestras esencias— emerge poco a poco de los lineamientos de una conciencia de sí, porque el cuerpo no es sólo el signo de un mal o buen uso, sino sobre todo el signo donde nace la conciencia del YO y del OTRO. En la poesía de Blanca Varela esta conciencia es el resultado de un reconocimiento largo y doloroso: el reconocimiento de ese cadáver en potencia que somos. Si los ejercicios ignacianos son “un intento de comunicación con la dimensión trascendente que escapa a los condicionamientos del tiempo y del espacio”³, esta réplica en versión tangible y casi fisiológica es justamente todo lo contrario: una manera de predisponernos al escarnio de nuestra carne en permanente estado de descomposición. He aquí uno de los elementos centrales de la temática varelina: la temporalidad corporal como esencia del ser.

Desde los neoplatónicos, con Plotino a la cabeza, los filósofos y pensadores se han acercado al tema del cuerpo del hombre desde la perspectiva de su degradación: el transcurso de nuestro ser es un camino por la maduración y deterioro de nuestro cuerpo. Es este filósofo griego quien presenta un despegue de la tradicional concepción de la antigüedad clásica —exaltación del cuerpo gracioso y perfecto—

para retomar algunos aportes de los primeros movimientos gnósticos y darle al cuerpo una amplitud teórica decisiva; las referencias anteriores, estetizantes, se trasladan a otro centro: el cuerpo no es sólo motivo de exaltación narcisista, el cuerpo es también el depósito momentáneo del alma inmortal.

Es a partir de las propuestas plotinianas que el alma humana, en tanto parte integrante del absoluto de Alma Universal, se despoja de su aparente alejamiento y se concentra no sólo en la animación del cuerpo que habita, sino que también se impregna de tal forma de él que llega a «apririonarse» en el cuerpo. Pero este aprisionamiento no se debe tanto a la audacia del alma sino a la curiosidad, a la necesidad de adentrarse en el conocimiento de ese cuerpo.

Y esa penetración no está excluida de peligros. Varela es además audaz y marca las distancias: el yo poético se interna en esos mapas de cicatrices para buscar la ruta del tiempo. Contrariando a Descartes, quien sostenía que él no podía separar a su personalidad de su cuerpo como al capitán del barco y que «él y su cuerpo eran uno solo e indivisible», Varela vive esa «ínfima y rebelde herida de tiempo que soy» en su última constatación: la disociación con el cuerpo. Se separa de lo corpóreo y lo rechaza:

«Pienso en esa flor que se enciende en mi cuerpo. La hermosa, la violenta flor del ridículo. Pétalo de carne y hueso. ¿Pétalos?, ¿Flores? Preciosismo bienvestido, muertodehambre, vaderretro.

Se trata simplemente de heridas congénitas y felizmente mortales (...)

Pies, absurdas criaturas sin ojos. No se parecen sino a otros pies. Y además estas manos y estos dientes, para mostrarlos estúpidamente sin haber aprendido nada de ellos.

Y encima de todo y todas las cosas, sobre tu propia cabeza, la aterciopelada corona del escarnio (...)

¿Adónde te conducen? ¿A la vida o a la muerte? ¿Al único sueño? El dolor es una maravillosa cerradura(...)



En Lima, con funcionarios mexicanos del Fondo de Cultura Económica, 1975.

Y así, la flor que fue grande y violenta se deshoja y el otoño es una torpe caricia que mutila el rostro más amado.

Fuera, fuera ojos, nariz y boca. Y en polvo te conviertes y, a veces, en imprudente y oscuro recuerdo...»⁴

¿Es acaso la violenta flor del ridículo, el pudor para emprender un discurso sobre la putrefacción de nosotros mismos? Ahí están las puertas que ineludiblemente dan a otras puertas y a otras y a otras. Para hablar del cuerpo no basta penetrar en él, se hace también necesario rechazarlo, hacer patente su escarnio, su abyección, su temporalidad, su efímera certeza.

Ya lo advertía Plotino, a quien se inquiete demasiado por ese cuerpo que lo aprisiona le puede suceder lo que a Narciso y ahogarse en las aguas: «quien se vincula a los cuerpos bellos y no se aleja de ellos, se hundirá en las simas tenebrosas, en las profundidades oscuras y hostiles al Intelecto».

Blanca Varela se aparta de los cuerpos bellos, su poesía que es pureza concentrada también

se deja seducir por el horror: el menoscabo de lo material. Podríamos repetir las palabras de Cioran al comentario de la obra de Guido Ceronetti: «La maldición de arrastrar un cadáver es el tema mismo de este libro»⁵. A pesar de que no admite retratar esos secretos fisiológicos que repugnan, todos los versos de *Ejercicios materiales* se debaten entre lo grotesco y el desgarramiento. Es en la soledad de la escritura que las miradas al espejo de esas aguas la poeta se devuelve adolorida.

Como lo sostiene Eric Aulliez y Michel Feher «el alma narcisista hundiéndose en la materia, hace crecer la oscuridad, o decretar la luz y por ello mismo, queda asociada al Mal (...) El Alma narcisista enamorada de su cuerpo, quiere unirse con él...»⁶ En el caso de Blanca Varela, el alma narcisista no desea regodearse en lo puramente especular, sino que se proyecta hacia lo especulativo, buscando debajo de ese amasijo de sangre y venas una singularidad luminosa.

Plotino remarca que el hombre bien inspirado por su deseo de unidad, el que no confunde el espejismo de los reflejos con el



Con sus hijos Lorenzo y Vicente. Lima, 1964.

ardor de su fuente luminosa, no eleva su alma a la manera platónica (hacia el cielo) sino que se «consagra a la exploración de su propio espacio físico», es decir, que se adentra en el universo que empieza en su piel, hacia el interior, explotando su vida interior, en el fondo de la cual encuentra no sólo la «Inteligencia radiante» sino también esa fuente de luz que iluminará su razonamiento en este proceso de descubrimiento de una belleza interior:

«Hablando. Soy el dios de un cielo vacío como un huevo vacío. Mi piel al revés del cascarón donde la vida ardía.

Anótalo en tu libro. Yeso, oro, viejos ocres, luz vertical. Absurdo fuera no festejar este tesoro.»⁷

Dejemos atrás las indagaciones de Plotino y entremos a esa dimensión absolutamente diferente de la significación del cuerpo que la cultura de occidente retoma con el siglo XIX,

con las investigaciones de Nietzsche, Maine de Biran, Freud, después de siglos de ascético desdén. Las corrientes universalistas que postergaban lo sensible por lo inteligible, desdeñaron al cuerpo (lo incognoscible) como punto de partida de reflexiones y estudios, interpretando mal la tesis y propuestas dualistas de Descartes.

Con la teoría freudiana del inconsciente y las investigaciones en torno a la psicología, el cuerpo recobra una nueva notoriedad pero esta vez desde lo patológico. Se profundizó en las investigaciones en torno a la relación entre el cuerpo y consciencia y se vio que ambos no sólo están y funcionan estrechamente unidos, sino que están también interconectados íntimamente con su entorno, con su cultura, con su capacidad de observación del mundo y de interrelación con los otros cuerpos-seres.

Las comprobaciones empíricas de principios

Fútbol

A Vicente y Lorenzo

**Juega con la tierra
como con una pelota**

**báilala
estréllala
reviéntala**

no es sino eso la tierra

**tú en el jardín
mi guardavalla mi espantapájaros
mi atila mi niño**

**la tierra entre tus pies
gira como nunca
prodigiosamente bella**

Blanca Varela

de siglo, se fueron derivando naturalmente en análisis conceptuales del problema, que otra vez pasó al primer plano de las meditaciones filosóficas siendo la escuela existencialista francesa la que le concedió especial importancia.

Pero no sólo con Sartre, el tema del ser (y su revestimiento corporal) saltan a la primera fila de las reflexiones, ya desde Heidegger que plantea la necesidad obvia de que la existencia sea encarnada, puesto que es *ser-en-el-mundo* y específicamente *especializada* porque el espacio es condición para que se realicen las posibilidades de la existencia. «Nuestro siglo ha barrido con la línea divisoria entre cuerpo y espíritu» gritaba exaltado el célebre filósofo francés Merleau-Ponty.

Es en estas concepciones sartrianas que Blanca Varela se nutre de las ideas sobre lo corporal y la existencia. Las teorías psicológicas sobre el *esquema corporal* y la *imagen del cuerpo*, son resumidas por la postura existencialista en el *cuerpo vivido*.

Es decir, no sólo es importante la vida del hombre entre los hombres, ni la personalidad del individuo en tanto tal, sino la exigencia de la intervención del cuerpo en el desarrollo de la existencia del ser. Esto es, del cuerpo subjetivamente experimentado.

Esto plantea la cuestión de si el cuerpo, en su calidad de hecho objetivo que es a la vez vivido, implica un factor determinante de nuestro obrar, o si constituye una situación, en el sentido que le da Sartre a este concepto, dentro del cual cabe un proceso de libre elección. Como todo lo que le atañe al hombre, también la circunstancia de que es un ser corpóreo conduce al problema de la libertad. Es también en este concepto, en esta propuesta, descansan las obsesiones y las constantes en relación con la temática del cuerpo de la poesía vareliana.

Varela reconoce que precisamente en esa transitoriedad radica la libertad del hombre, la ilusión por la trascendencia es sólo la cárcel

de la sinrazón:

«Tal vez, tal vez la estancada eternidad que algún alma inocente confunde con su propio excremento.

Malolientes razones a la boca del túnel.
Y a la salida.

A la postre tantas razones como cuellos existen.

Defenderse del incendio con un hacha. Del demonio con un hacha, de dios con un hacha. Del espíritu y de la carne con un hacha.»⁸

El cuerpo fenece, lo que permanece es apenas una eternidad estancada que algún alma inocente confunde con sus desechos. Hay que defenderse de lo eterno pero también de lo efímero. Cortar con un hacha lo que apabulla para permitirse fluir sin mayores ambiciones: para Varela lo perenne es apenas un consuelo de tontos.

Las corrientes existencialistas, que Varela conoce y asume, acentúan la importancia de la capacidad de autodeterminación que toda persona experimenta. Dentro del plano de la *existencia* vista por la filosofía sartriana, el cuerpo es cuerpo vivido a la par que corporeidad objetiva, cuerpo con el que actuamos y que vivenciamos en la multiplicidad de las situaciones vitales, y que a tal punto es parte integrante de nuestra conducta que resulta inseparable de la personalidad y aun del propio sentimiento de identidad.

En relación con esto, la temática vareliana insiste en una reflexión sobre el deterioro del cuerpo y su influencia de nuestro ser, en nuestra forma de ver el mundo, en nuestra capacidad de obrar, en nuestra sensibilidad y nuestras metas creativas. El cuerpo no es sólo un lugar, es El Lugar de la reflexión pero también del menoscabo, del daño y del quebranto. Sólo a partir del reconocimiento del deterioro de la carne se procura la trascendencia, pero no por esa victoria pírrica sobre la mortalidad sino en la búsqueda de ese lugar donde los miembros amputados retoñan: el conocimiento es el grado cero del propio ser, el lugar que se abandona porque



Apunte de Carlos Ostolaza. Lima, 1996.

ya está nombrado.§

NOTAS

(1) Blanca Varela *Ejercicios materiales*. Lima: Jaime Campodónico Editor, 1993, p. 19.

(2) «Cuando las puertas de la percepción se despejen, el hombre verá las cosas como son en la realidad, infinitas». William Blake *Antología bilingüe*. Madrid: Alianza de Bolsillo, 1987.

(3) Juan Dejo *Apostillas a los Ejercicios Espirituales de San Ignacio de Loyola*. [inédito].

(4) Blanca Varela *Op cit.* p. 7.

(5) E. M. Cioran *Ejercicios de admiración y otros textos*. Barcelona: Tusquets, 1992, p. 180.

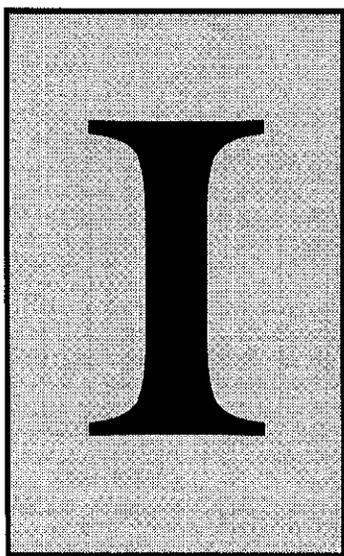
(6) Eric Aulliez [y] Michelle Feher «Las reflexiones del alma». En: *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Tomo II. Madrid: Taurus, 1991, p. 62.

(7) Blanca Varela *El libro de barro*. Madrid: Ediciones del Tapir, 1993, p. 12.

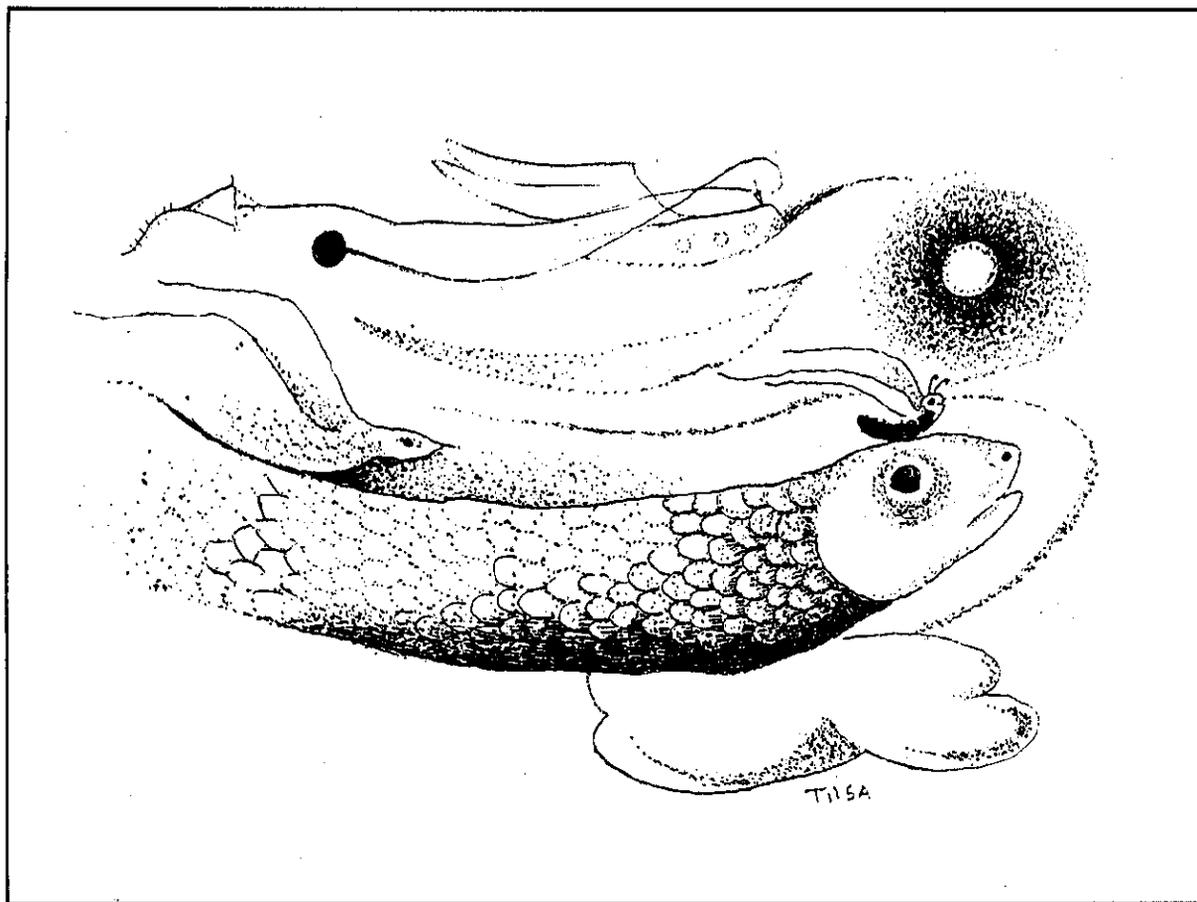
(8) Blanca Varela *Ejercicios materiales*, p. 22.§

Mihaela Radulescu

TILSA TSUCHIYA, UNA MANERA DE VER



mágenes-mundo. Visiones bellas e inquietantes surgidas del deseo de llenar el vacío. Formas que trascienden la realidad de una manera absoluta y extraña, figuras simbólicas en el espacio de una génesis. Emociones que nacen de la contemplación estética y de la afinidad espiritual. Dibujos, pinturas, esculturas, un universo de arquetipos que aluden al contacto entre la vida y la muerte, a la fertilidad, al eterno retorno, a la creación.



PUNTO DE PARTIDA

Aunque Tilsa Tsuchiya cree un mundo que sólo le pertenece a ella, un mundo privado, hecho de asociaciones atractivas y enigmáticas, la experiencia de su descubrimiento está abierta.

El punto de partida podría ser la sensibilidad por aquel drama esencialmente simbólico, propio de la condición humana, puesto por Freud a la base del deseo y sus dilataciones: la castración. La mirada perseguiría las imágenes-fetiché, compensadoras o reflexivas, acompañándolas con un tentativo discurso psicoanalítico, donde lo vacío y lo lleno adquirirían evidentes connotaciones existenciales.

Podría ser también el pensamiento

mágico latente, a partir de cuyos trazos la mirada conjugaría las imágenes de Tilsa en un universo primordial con características identificadoras, para distanciarlo del entorno y acceder a una lectura estético-valórica del presente y del pasado. Se abriría así un horizonte de posibilidades: evocar el inconsciente colectivo, confrontar mitos, penetrar la esencia del sentir del hombre en el mundo, sus dudas, creencias, temores y visiones.

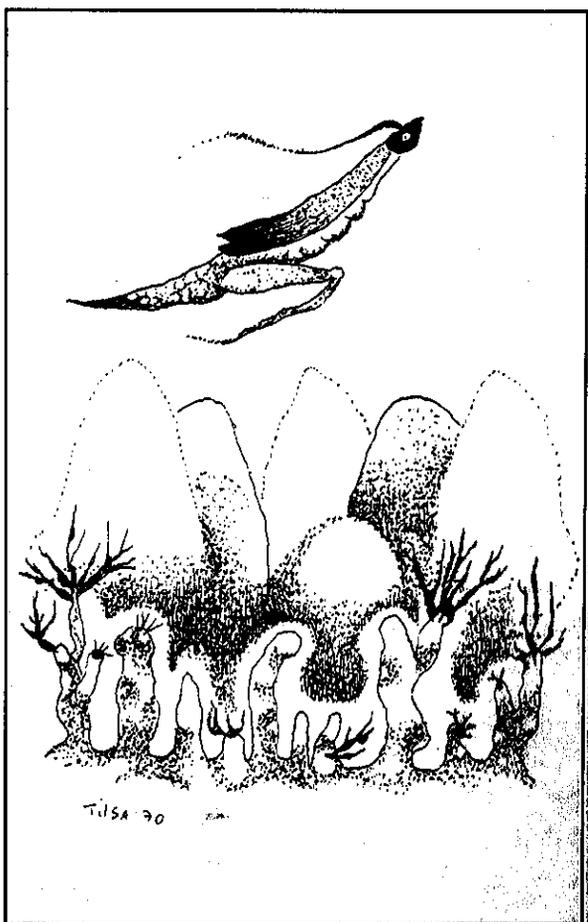
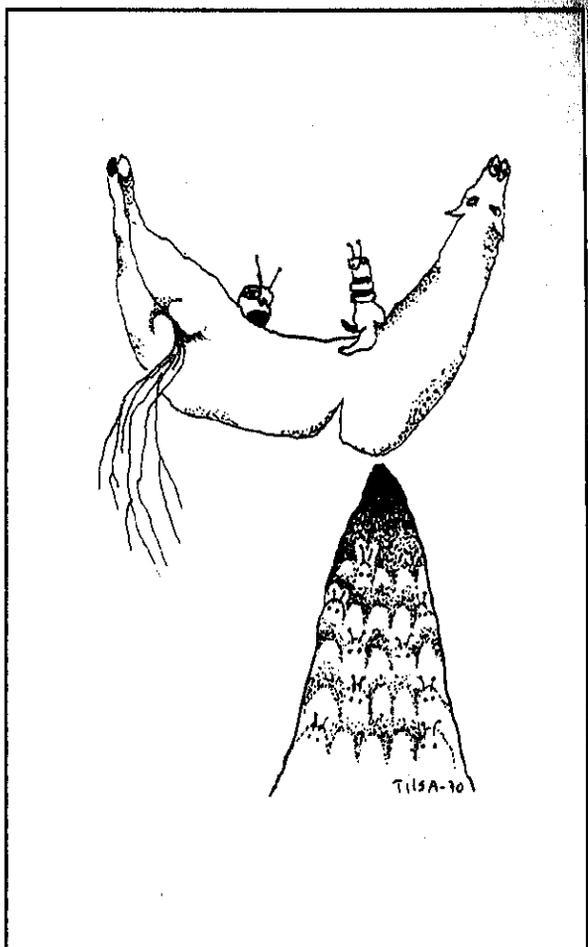
Podría ser además la interpretación del momento cultural y, por consiguiente, de las huellas que el arte y las vivencias han dejado en su obra. Se confrontarían voces y opiniones, incluyendo las de Tilsa, que harían revivir una época, viejas contradicciones, un destino. No faltarían referencias a la

tradición del arte figurativo en tiempos de experimentos abstractos o a las influencias diferenciadas del surrealismo en las generaciones ulteriores.

Por otro lado, podría ser simplemente el puro placer de la contemplación de estos extraños fragmentos de mundo, con sus personajes contruidos por transposición, desplazamiento o alteración, donde lo indiferenciado crea extrañeza y los inciertos contornos y colores de lo maravilloso fascinan.

El acercamiento a la obra de Tilsa comienza por el impulso de profundizar y extender los sentidos captados o las sensaciones experimentadas. Su vitalidad autónoma, apoyada en el trazado y el tono que la hace única e irrepetible, plantea una lectura múltiple, abierta, en la cual cada uno valora el encuentro, también único e irrepetible, con la obra y el pensamiento artístico que la generó.

Mi encuentro con Tilsa comienza por la seducción de la mirada, intensificada por la acción simbólica de sus figuras y paisajes. Entonces, mi percepción de la obra de Tilsa traza un encuentro particular: del poder de fascinación a la configuración de un universo simbólico donde la forma formante, concepto sobre el cual volveré más adelante, crea tensiones y sentidos que funcionan como sugerencias emocionales. Sólo después me interesan las circunstancias de la obra: las acotaciones de la crítica, la biografía de la artista, su lugar en la historia del arte peruano.

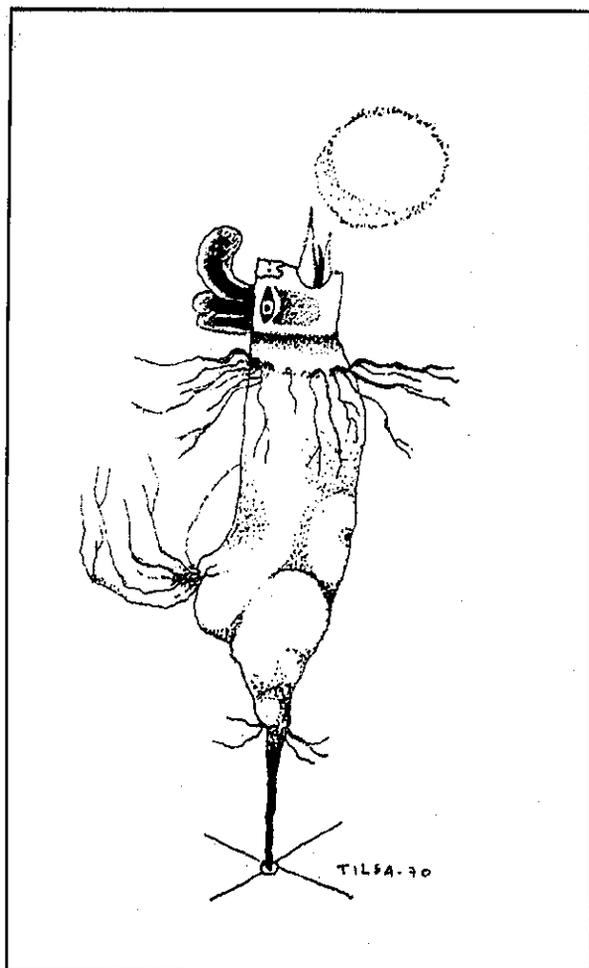


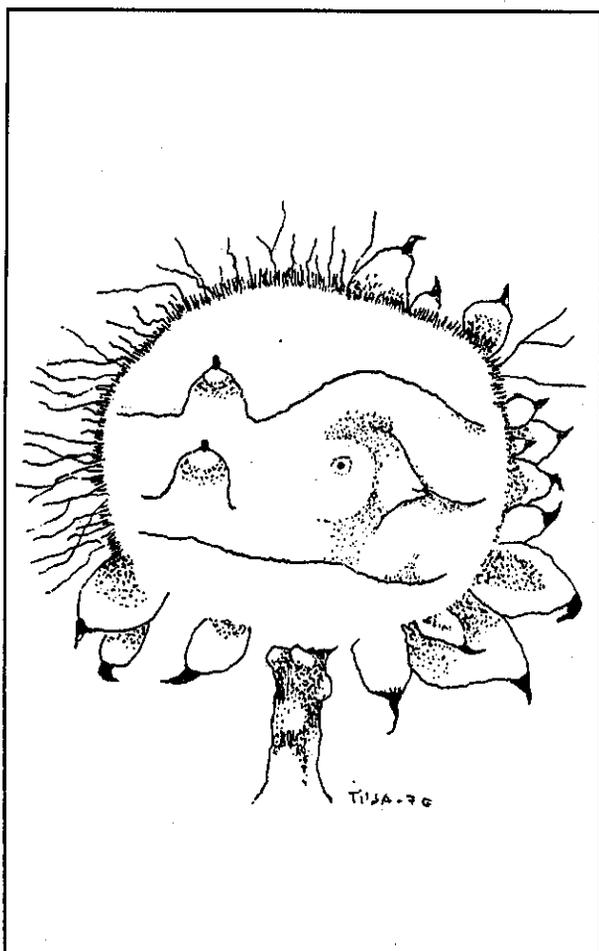
LA FASCINACIÓN

Es un lugar común afirmar que la obra de Tilsa, especialmente sus pinturas, tiene un especial poder de seducción. Sus imágenes retienen la mirada, la capturan. Se trata de belleza, de magia, de posibles sentidos ocultos que remueven emociones antiguas. Aunque esté de acuerdo, no me satisfacen estas generalidades. Quisiera comprender algo más, diferenciando recursos y modalidades de seducción, sin deducir por ello que se trate de alguna estrategia preconcebida. Al contrario, creo que son recursos de personalidad, que no excluyen el reconocimiento y su uso consecutivo, pero que no fueron objeto previo de estudio. Mencionaré en un orden cualquiera algunos de los recursos que encontré particularmente seductores.

HAY UNA REGULARIDAD OBSESIVA EN EL PAISAJE

El paisaje en las pinturas de Tilsa es trabajado generalmente por superposición de planos, con elementos recurrentes: picos de montañas, árboles, nubes, árboles, luz irradiada, figuras. La particularidad de su tratamiento es su carácter repetitivo. Los picos de montañas comparten todos el mismo simbolismo fálico, son lisos y generalmente turgentes. Las diferencias no los individualizan, sino completan su imagen arquetipal: en «Machu Picchu» cada uno de los dos picos incluye tres formas de picos sobrepuestos, que resaltan sólo por el valor del contacto de la luz con los obstáculos; en «Canto de guerra santa» hay tres planos de picos,





asume, las líneas curvas, la composición vertical. Las formas fusionan rasgos vegetales, animales y humanos, casi siempre desde un punto de vista antropomórfico («Dibujo a tinta con acuarela», 1982). El universo representado resulta insólito; sorprende y atrapa por las transposiciones operadas.

EL EROTISMO FUNCIONA COMO VISIÓN DEL MUNDO

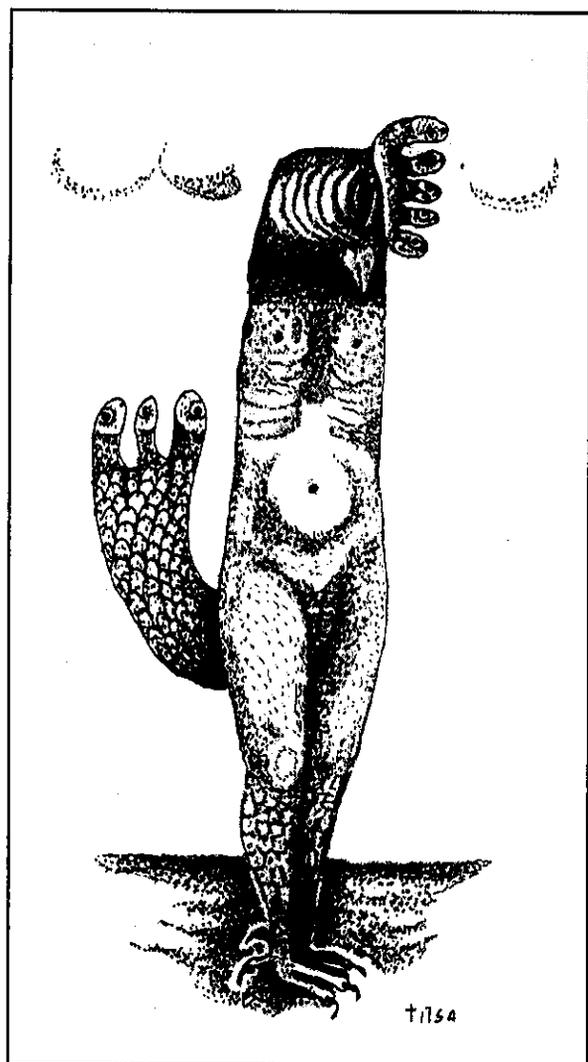
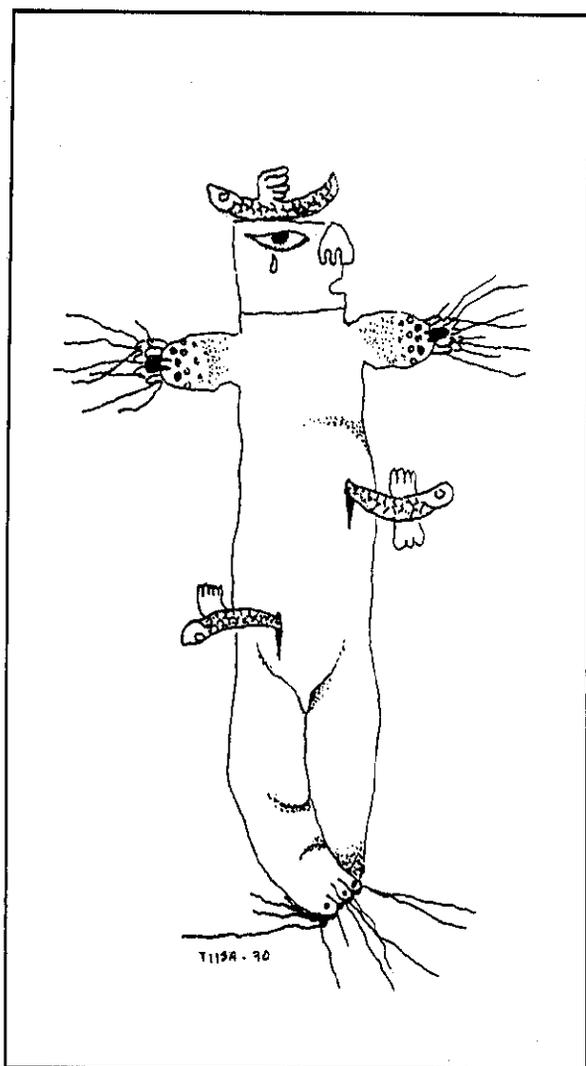
Las fusiones, inserciones, yuxtaposiciones y tensiones que se generan a partir de las representaciones de lo masculino y lo femenino definen una dominante erótica, relacionada con la génesis y la fecundidad. Los vínculos a veces son redundantes, como en «Tristán e Isolda» o en «Dibujo» de 1972.



No pretendo nombrar todas las fuentes de seducción; continuando, se podría ver en la ambigüedad de las identidades, así como en la construcción similar de los personajes que participan en varias imágenes o en la belleza formal de la pintura, otras fuentes, no menos importantes. Junto con el reconocimiento de los elementos de referencia y la apelación ejercida por el tratamiento de la luz y de la materia, la seducción contribuye al establecimiento de un contacto duradero, prolongado en el recuerdo y en espacio interior de cada uno por la lectura interpretativa del universo de Tilsa.

EL UNIVERSO SIMBÓLICO

Se puede ingresar en el universo simbólico de la obra de Tilsa siguiendo la huella de las primeras impresiones,



obstáculos —el aire, el agua, la tierra— la perspectiva se achata, acude a la superposición. El mundo aún no está ordenado, las separaciones aún no resuelven la tensión de lo binario. Por ratos, la atmósfera es azulada y purpúrea a la vez, solar y lunar al mismo tiempo. La zona central de irradiación es blanca, solar, en contacto con lo absoluto; la propagación de la luz debilita su intensidad, la introduce en una segunda zona, con una cromática compleja en la cual domina el verde como signo de la fusión («Obertura en blanco», «Canto de guerra santa»). El verde es además un color que se asocia a la luna, el color que preside a la formación de los organismos pero también su descomposición reabsorbe las formas y vuelve

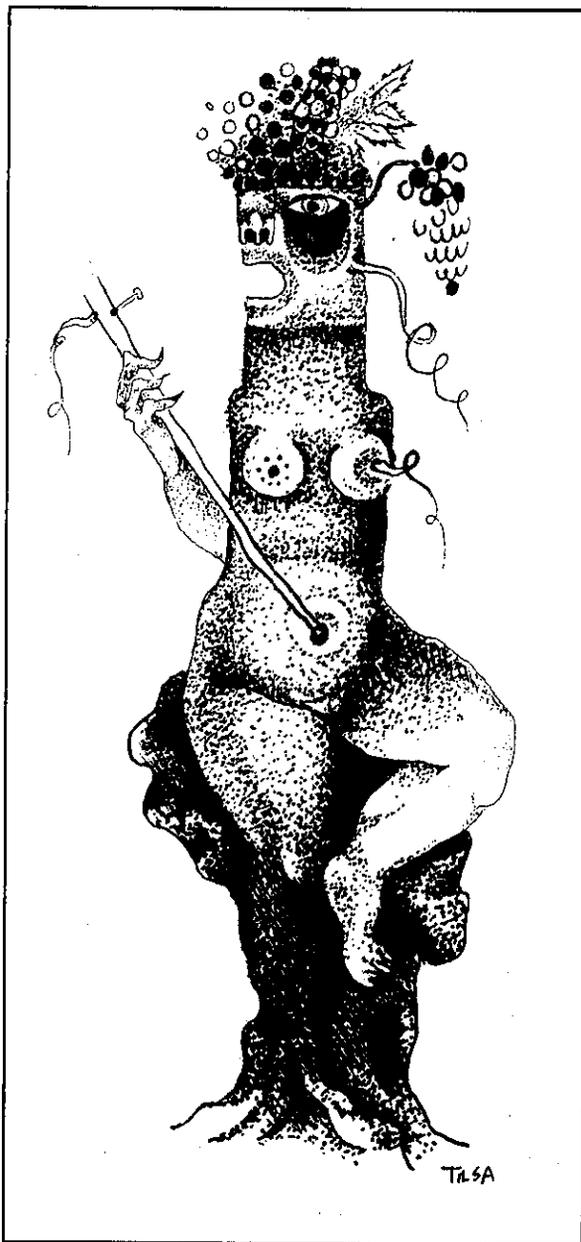
a crearlas. El sol y la luna coexisten en algunas imágenes, a veces antropomorfizadas («Mito de la laguna»). La luna es pálida, maternal, ocultante, inconsciente. El sol es el agente de la transformación; dorado o rojo, es fuerza o sublimación, asociadas a la libido y a la fecundidad. En este sentido se relaciona con el fuego, mediador entre las fuerzas en desaparición y las fuerzas de creación.

Hay pinturas y dibujos donde el simbolismo numérico interfiere el simbolismo cromático: la manifestación de un tercer elemento, latente, viene a modificar la situación binaria para darle un equilibrio dinámico, en el cual predomina la influencia del espíritu

sobre la materia, de lo activo sobre lo pasivo (tres picos, tres senos, tres figuras, tres receptáculos, etc.).

El cromatismo prepara para una primera percepción del paisaje, macrosigno que se despliega en formas que hablan de afinidades, de analogías que determinan su adopción por las tensiones del espíritu. Un desierto que se levanta, una llanura helada, cumbres de montaña, el mar, las nubes del cielo: son estados en que domina la expresión cósmica, sostenidos por un sentimiento general de fecundidad, producido en el punto de convergencia entre el cielo y la tierra («Óleo», 1975). Su elevación genera una contradicción dinámica con las formas fluidas, curvas del espacio que la contiene («Puma azul»). La misma contradicción redonda en la presencia del árbol y de las nubes. El árbol es proliferación, expansión de la vida en la materia, es vínculo entre los tres mundos, atónico, terrestre y celeste («Mercader de sueños»). Sus raíces comparten con las serpientes la fuerza primordial, su tronco es sinónimo de elevación y penetración, su copa participa del espacio del vuelo. La nube es sustento, en un régimen intermedio entre lo formal y lo informal.

En este espacio simbólico están los cuerpos, cuerpos de mujer y cuerpos de hombre, durmiendo, esperando, volando; etapas de la trascendencia del crecimiento, metáforas axiomáticas del ser. Cuerpos alterados para significar, reducidos a una expresión condensada: fertilidad, fuerza, germen, deseo. Senos, colas, lenguas, cabelleras, toda una propagación de tópicos de la

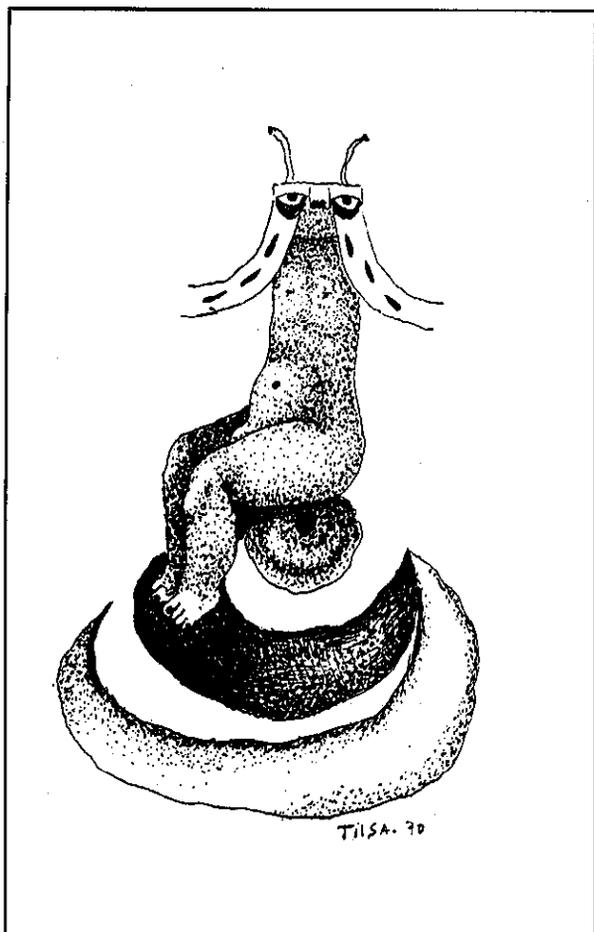


TILSA

la música erótica y funeraria. Es una forma de ligamiento y agresividad, constructiva y destructiva a la vez.

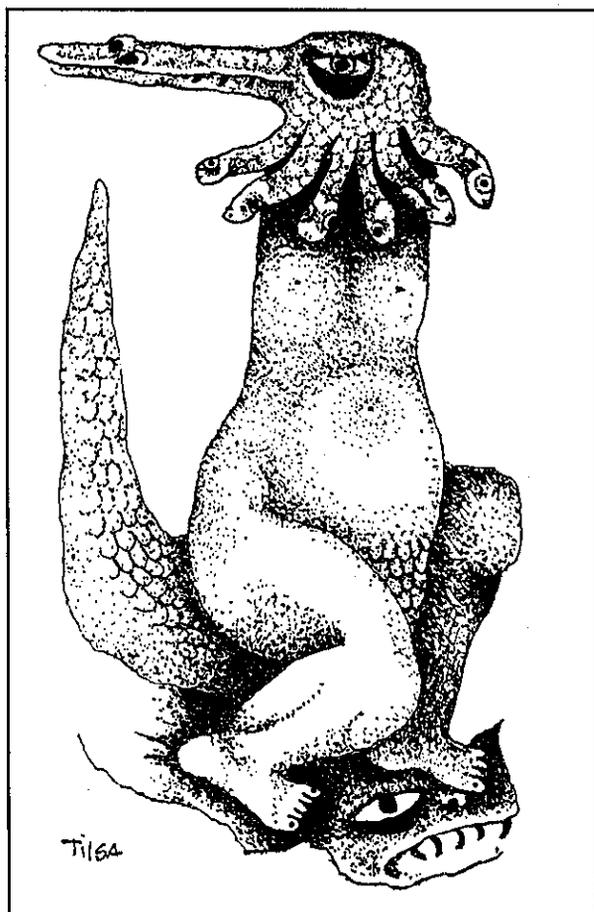
El universo simbólico de Tilsa comienza en el tiempo con la conquista de la luz en los bodegones de sus inicios y llega en los últimos años de su vida a la lectura de los mitos del espacio peruano. Una lectura siempre personal, en la que, detrás del pretexto de acción y personajes, late el simbolismo de la creación.

Tal vez uno de los ejemplos más ilustrativos de esta voluntad latente de expresión sea el conjunto de ilustraciones realizadas exclusivamente para *Noé delirante* (1971), poemario del escritor peruano Aruro Corcuera, donde, más allá de las representaciones



manifestación energética, revelan el ímpetu de la vida inagotable en crecimiento y propagación. Llama la atención la falta de brazos o la muy eventual insinuación tentativa de alas; el sacrificio o la mutilación corporal desplaza la fuerza hacia la unidad espiritual, impidiendo toda dispersión. Es la contrapartida de la formación del hijo en el seno materno.

Asociado al cuerpo humano, vegetal o animal, el pez/ serpiente/ pájaro fálico insiste en la asociación muerte-fecundidad. Esta forma curva, que recuerda las espadas orientales, se clava en los cuerpos o se posa sobre ellos, ingresa en cavidades o asume la identidad de la flauta. No es una forma exclusivamente masculina; se contagia de otros motivos: la luna, el cuerno, la larva,





TILSA - 90

gráficas de los seres creados por el poeta, toman forma concreta los recursos del universo simbólico personal. Estamos ante la forma formante, propuesta de sentido que se apoya exclusivamente en los rasgos formales de la expresión y que, en este caso, completa la representación referencial de los poemas de Corcuera con una visión convergente, génesis también, pero poseedora de una naturaleza completamente diferente al carácter lúdico del poemario.

Emergen de este modo las formas simbólicas de Tilsa, en un registro grave, de tensiones que el dibujo, independiente del color, acrecenta: la antropomorfización de lo vegetal y lo animal; la confusión de rasgos y estados, propia de los inicios; la indefinición de las formas; la reiteración de la cavidad

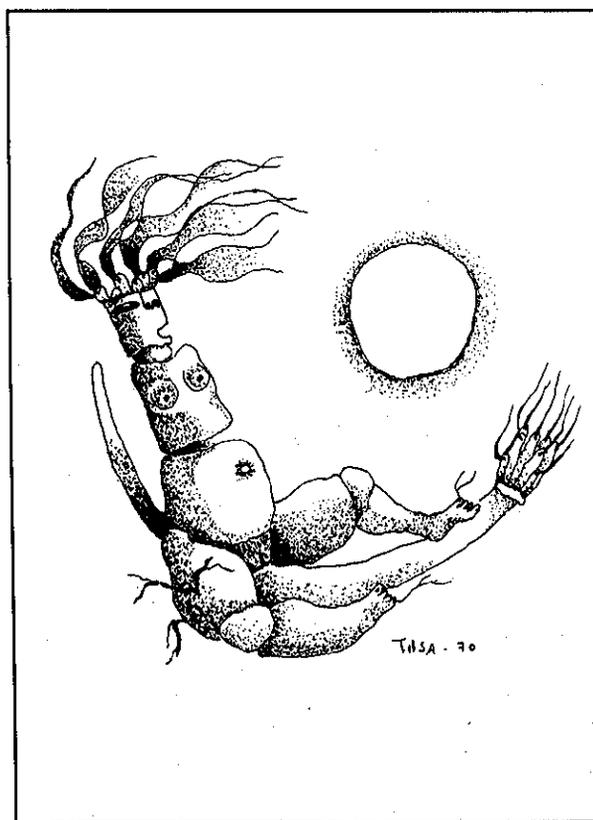
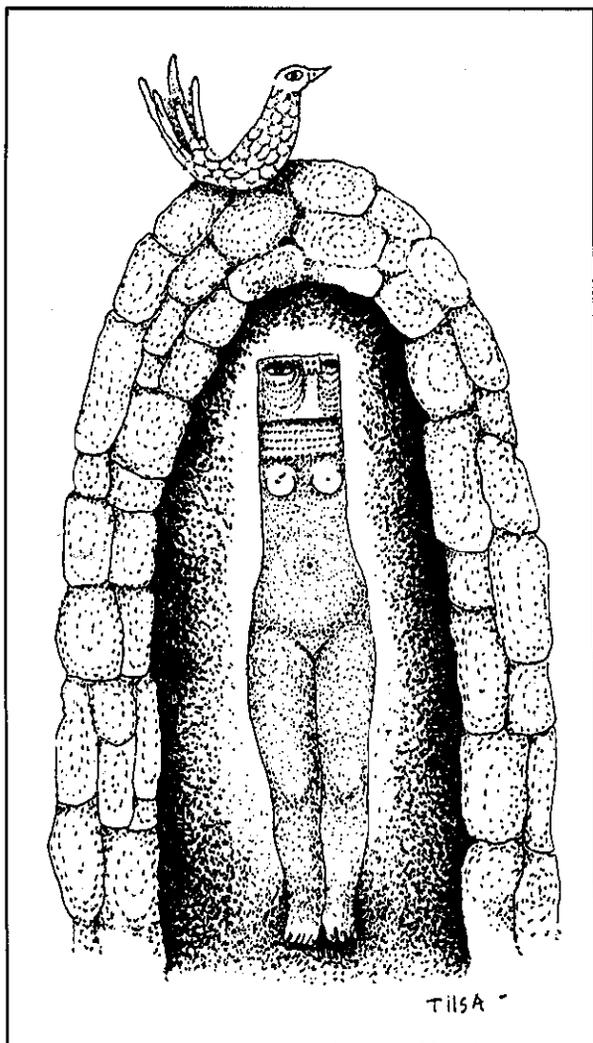
—cueva, boca, huevo, crisálida— asociada a menudo con lo oscuro; la insistencia en las formas curvas, circulares, semicirculares, espirales, a través de figuras, aureolas, irradiaciones, esferas de fuerza, asociadas alternativamente a lo luminoso y lo oscuro; la inserción constante de la forma fálica; las formas blandas, pesadas atribuidas a las alas de mariposa o a las nubes; las manchas indefinidas de oscuridad o líquido primordial; el envolvimiento maternal; la fecundidad a la cual responde la frecuente aparición de los senos, casi siempre propensa a transferencias formales (manos, cabezas de serpientes, hojas, espinas) a través de las cuales se extiende a los demás estados de existencia representados, el vacío (personajes suspendidos en el vacío, el impulso ascendente, el vuelo tocando soportes,

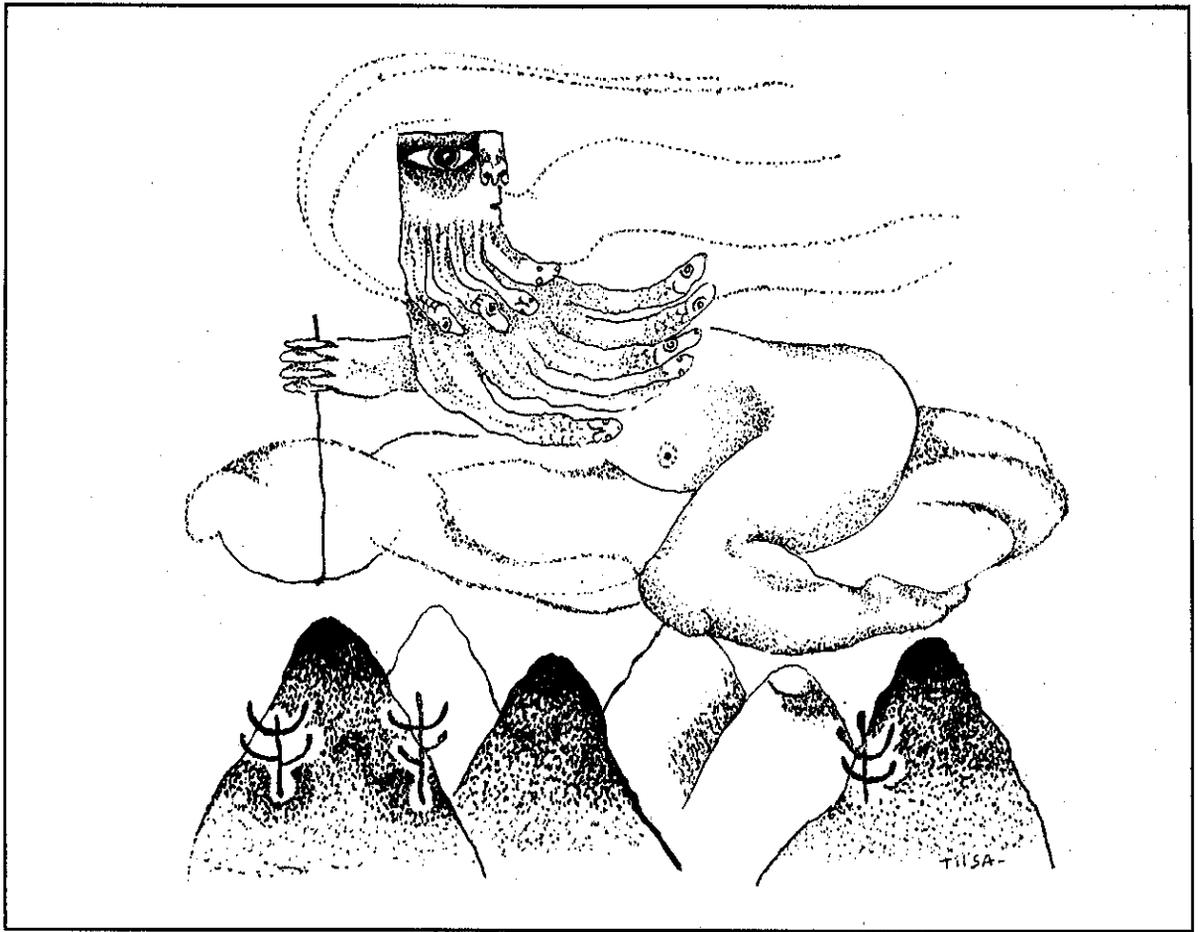
hacia abajo, clavándose en el agua, las alas inacabadas, los cuerpos fragmentados); la tensión masculino-femenina; la coexistencia sol-luna; la recurrencia del árbol; el círculo vital del eterno retorno; la obsesión ternaria.

LAS ACOTACIONES CRÍTICAS

La configuración del universo artístico de Tilsa lleva a menudo ante la atribución de varios significados para un mismo significante. Su manera de representar no puede ser entendida como una designación referencial; su proceder es áquel de crear nudos o complejos semánticos en torno a ciertas expresiones. Pero el sentido, en una pintura, no es el rasgo principal. Lo esencial es evocar formas que tengan el poder de gobernar la imagen y establecer diálogos, orientar el encuentro. En esta perspectiva, las imágenes de Tilsa impactan con la visión de profundidades secretas y casi mágicas, de las cuales nuestro espíritu no es ajeno. Hay algo melancólico y armónico en este desafío de la visión que responde a pulsiones emotivas. Tal vez ésta sea la razón por la cual la crítica ha abordado su obra casi siempre desde este ángulo: la emoción creadora y su resultado, un mundo mágico.

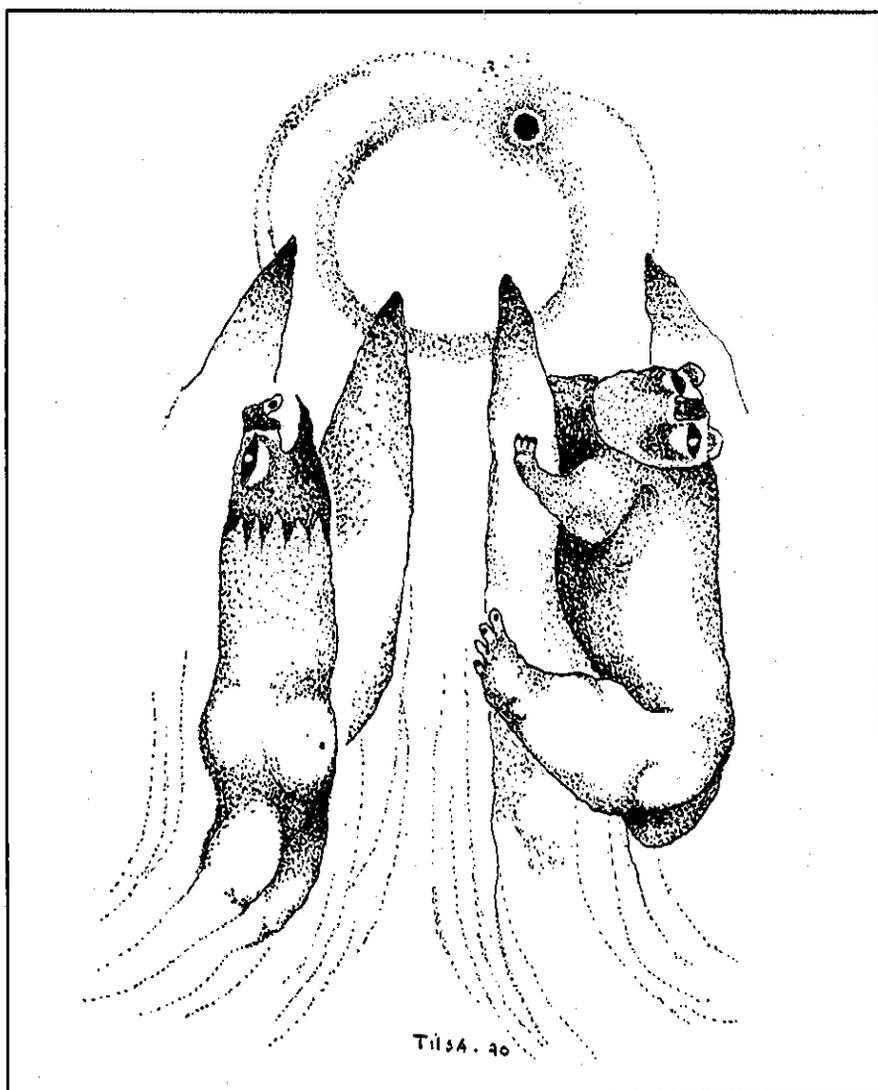
Convendría recordar algunas acotaciones. Augusto Ortiz de Zavallos relacionaba la personalidad de Tilsa, sencilla, humilde, magnífica y temerosa, sumergida en el placer de pintar, desde su universo interior, para ella misma, con la magia del mundo creado: un mundo en que no se narra sino se sugiere, un mundo imaginario en que cada cuadro





quiere ser lugar o momento, en el cual los motivos y los personajes regresan una y otra vez, un mundo que gira en torno a las versiones de la iniciación, por fin, un mundo con una temática algo literaria y expresionista. Carlos Rodríguez Saavedra se remite al descubrimiento de la realidad invisible, cuyos inicios ubica en la pintura de bodegones, graves y translúcidos y cuyo desarrollo traza el escenario mítico del nacimiento del mundo, cuando la vida emerge, buscando su forma, para volver luego a la objetivación figurativa con la figura sólida, particular, del semihumano ceñudo. Se trataría de una evasión de la realidad –con la imaginación en busca de un espacio insólito para reinventar el mundo y a sus habitantes– y de su reposición a través del símbolo, la metáfora, la alegoría. Para Mario

Razzeto, detrás de la tímida sonrisa de Tilsa había todo un mundo de recuerdos y cultura, un destino dedicado al arte, unido a un ensimismamiento y reserva que por ratos la hacían parecer un caracol desconfiado. Los arenales de Supe, donde nació, su familia medio japonesa medio peruana sus años de formación, configurarían un mosaico de vivencias a partir de las cuales se prolongarían formas y energías hacia su obra artística. Eduardo Moll se interesa específicamente por el encuentro de Tilsa con el surrealismo y los caminos que la llevaron hacia él: después de un academicismo escolástico y un incipiente constructivismo, llegar al surrealismo significaría el afán de acceder al complejo mundo del subconsciente, tratado estéticamente, en función de mitos, leyendas y situaciones psicológicas.

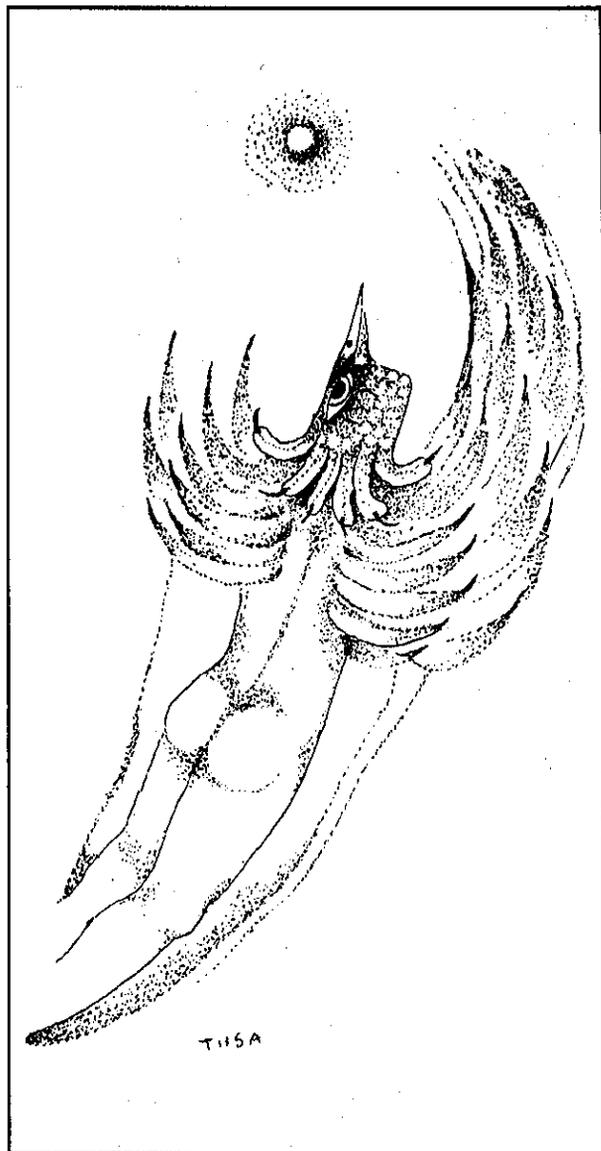


TILSA, UN DESTINO

No podría terminarse esta breve mirada sobre la obra de Tilsa sin evocarla a ella como persona, en cuyo imaginario surgió un mundo secreto que compartió con nosotros. Nació en Supe, en 1936, hija de un médico japonés, a quien amó y admiró mucho, y de una peruana procedente de una familia de Huaraz. Fueron varios hermanos, dos mujeres y cinco varones, con los cuales volvía cada verano a Supe, desde Lima. Siempre quiso ser pintora. Así llegó a estudiar en la Escuela de Bellas Artes de Lima, con Quispez Asín y Ricardo Grau, en una promoción con varios

futuros artistas renombrados: Chávez, Cajahuaringa, Basurco, Galdós Rivas. Nunca dudó de su vocación o de su valor. Fue una alumna muy apreciada que se transformó rápidamente en una pintora reconocida. Su viaje y estancia en París completaron su formación, estética y técnicamente. Fue prácticamente una inmersión en un universo de ideas y estilos, donde la tradición de lo figurativo y las técnicas del surrealismo se habían dado encuentro en propuestas nuevas, marcadas por el uso de la deformación como fuente de distanciamiento/extrañamiento del universo representado y por la forma aproximativa del ser humano, que asume

a menudo apariencia primitiva, conectada subterráneamente con el sentimiento existencial del artista: Miró, Masson, Matta, Alechinsky, Appel, Jorn, son algunos de los nombres que ilustraban esta tendencia, cada uno por su propio camino. Tilsa había iniciado su carrera con paisajes y sobre todo con bodegones que se destacan por un colorido suave y etéreo que ilumina con una especie de luz astral todas estas cacerolas, legumbres, pescados, sartenes. A los bodegones se les juntan personajes del barrio chino, floristas, frutereros, niños. Las búsquedas expresivas la llevan paulatinamente hacia un espacio de formas geométricas purificadas de materia, donde los colores se fragmentan, mientras que la luz asimila objetos y paisajes. Al regresar de París, donde el contacto con el arte y el pensamiento oriental parece haber tenido sobre ella igual influencia que el conjunto de las formas europeas, su obra da a conocer un universo simbólico definido, enraizado en su psicología privada, que ejerce fuerza de fascinación a nivel perceptivo y emotivo. Se dirige luego hacia mitos andinos y otras leyendas de lugar, tratando de captar en imagen el pensamiento mágico que los alimenta. No quería ser considerada surrealista y de hecho no lo es, en el sentido conceptual del término, aunque sí valore sus técnicas expresivas.



HABLA TILSA

«Concibo el arte como una manifestación de la belleza, de la belleza del amor, de la belleza de la verdad, de la belleza de la justicia. ¿Puede haber algo más bello que un acto de justicia? Dentro de la belleza incluyo los más bellos sentimientos humanos.» (Catálogo de la *Retrospectiva Tilsa*, Sala de Arte Petroperú, Lima:1984).§

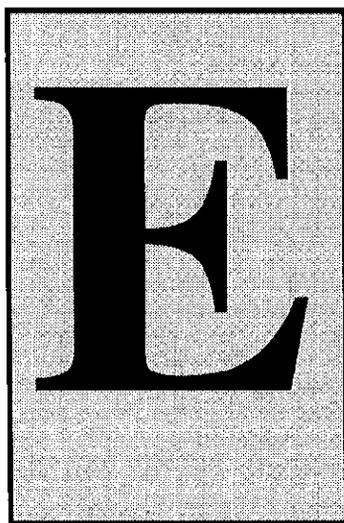
Luis Antonio Meza

LA SINFÓNICA

EN TRES

MOVIMIENTOS

(TERCERA PARTE)



En las dos entregas (movimientos) anteriores de este informe nos hemos ocupado, de manera casi simétrica, y en secciones que abarcaron veinticinco años, cada una, del primer medio siglo de existencia de la Orquesta Sinfónica Nacional. En ambos casos, hicimos apreciaciones de tipo general, aunque con mayor énfasis histórico en la inicial, anotando también a los artistas más destacados, nacionales y extranjeros que han actuado con el conjunto. No es ese el procedimiento que vamos a seguir en esta parte, tercera y final, en la que nos dedicaremos, más bien, a las circunstancias y condiciones actuales (segundo semestre de 1996) en que desarrolla su actividad el conjunto instrumental del Estado; mantenemos, sí, la posición intencionalmente acriticista que asumimos desde un inicio y que, suponemos, resulta fácilmente comprensible.

La razón de esa modificación en el contenido, es muy simple: en el lapso transcurrido del segundo medio siglo de la OSN —lo que, prácticamente, coincide con la presente década— la situación se ha mantenido estanca en lo artístico y operativo, pero, en cambio, se ha agudizado la crisis que arrastra desde hace muchos lustros; por lo demás, son años en los que no ha ocurrido nada de particular importancia, como no sea el hecho mismo de su supervivencia —lo que, desde luego, tiene aspectos muy meritorios—; tampoco hay grandes nombres que mencionar y, aparte del reiterado errabundear en busca de locales y escenarios, algo morigerado, en los últimos tiempos, no hay mayores cambios que recordar. Intentemos un resumen objetivo de las circunstancias que condicionan la situación, penosa, evidentemente, en todos sus extremos, como se verá.

Sin duda, resulta conveniente empezar por el elemento humano, los profesores que la integran:

La OSN cuenta en estos momentos con 49 plazas, de las cuales 30 son nombradas y las restantes contratadas, en sus distintas modalidades; desde luego, una y otra vinculación legal tiene tratamientos diferentes en cuanto régimen de jubilación, pero son similares en sueldo y obligaciones.

Ahora bien, no existen vacantes para plazas tan importantes como las de primer «concertino», «capo de violas», primer percussionista, arpa, etc.; de otro lado, la cantidad aproximada de músicos requerida para poder abordar con alguna propiedad (aunque al margen de exigencias técnicas) las páginas más representativas del repertorio sinfónico, llega a no menos de 92; tal vez 86, con cierta restricción.

También debe considerarse que algunas de esas plazas —tales las mencionadas en el párrafo anterior— tienen exigencias especiales y no son susceptibles de ser adecuadamente cubiertas con los recursos humanos existentes en el medio; es decir, que para cubrirlas satisfactoriamente se debe, necesariamente, recurrir a

elementos del extranjero.

Desde luego, el punto siguiente, e íntimamente relacionado al anterior, es el de los sueldos, que oscilan entre un máximo de mil trescientos nuevos soles —aproximados y sin descuentos— percibidos por el director (de paso, el titular es, desde hace seis años, el maestro José Carlos Santos, en su segunda gestión como tal) y un mínimo cercano a los setecientos nuevos soles —en las mismas condiciones— para los instrumentistas de fila. (El gobierno acaba de decretar un alza salarial de 16 por ciento, aproximado, no efectivo aún al momento de escribirse estas líneas).

Según se puede apreciar, son ingresos sumamente bajos, aunque, en rigor, resultan comparables a las condiciones de pauperismo que padecen todos los trabajadores estatales en nuestro país; y es este equiparamiento el que impide remediar las cosas, ya que el ordenamiento legal vigente no contempla excepciones para especialidades tan complejas como es la profesión musical en sus diversos matices.

Algunas comparaciones con lo que sucede en países similares al nuestro nos ilustrarán mejor sobre este punto. El salario promedio en Chile es de unos mil dólares (aproximadamente dos mil seiscientos nuevos soles), cifra que, según se puede constatar, es incomparable con nuestra realidad y que adquiere mayor peso si se considera que es promedio de vigencia internacional.

No es de extrañar, entonces, que los profesores sinfónicos deban recurrir a todo tipo de fuentes para elevar sus ingresos, algo legítimo, pero que frecuentemente les conduce a trabajos de ínfimo nivel que perjudican su técnica (no siempre sólida) y autoestima.

En contraste, no es aceptable que con el pretexto de las bajas remuneraciones se susciten ocasionales brotes de indisciplina, provocados por unos pocos elementos, lo que perjudica la imagen del conjunto, desmoralizan a sus colegas y atentan contra los resultados de un trabajo eminentemente artístico y que, como pocos, requiere



El maestro José Carlos Santos, actual director de la Orquesta Sinfónica Nacional, en pleno concierto didáctico dirigido a un público juvenil.

«concertación» y buena «armonía».

La siguiente cuestión también surge por sí sola: es la del equipamiento; vale decir, la del instrumental que utiliza dicho personal.

Por cierto que, como sucede en casi todos los conjuntos similares, la gran mayoría de los instrumentos, especialmente los de tamaño menor –violines y flautas, por ejemplo– o los que tienen ciertas características especiales (instrumentos de marca, verbigracia), pertenecen a los propios ejecutantes. Pero también, como es usual, ciertos instrumentos, por su alto costo o grandes dimensiones (los timbales, por ejemplo) o por ser muy característicos (tal el «Glockenspiel»), suelen ser proporcionados por el conjunto.

Según estimados, la OSN requiere entre setecientos y ochocientos mil dólares para completar su instrumental; al respecto, el gobierno ha destinado una partida por un monto de cuatrocientos mil dólares para adquisición de una miscelánea instrumental,

lo que puede contribuir a paliar en notable medida la situación.

No es materia de esta nota el tratamiento, seguridad y mantenimiento que se da al equipamiento sonoro propiedad del conjunto; tema espinoso, sobre el cual sólo adelantamos que es muy deficiente en lo que atañe a aquellos tres alcances.

Sin alejarnos mucho de lo referente al personal, tenemos ahora el importante detalle de los artistas invitados –directores y solistas–, que, como se sabe, suelen ser muchas veces el principal aliciente de las temporadas.

El primer escollo en este punto es el del elevado costo que cobran los músicos de renombre. Carente de un presupuesto suficiente, la Orquesta se ve librada a lo que puede conseguir por caminos menos ortodoxos y definidos, como el de los músicos enviados por sus gobiernos; algo que aquí y en todas partes suele dar lugar a manejos y favoritismos que pocas veces recaen sobre los mejores.



Se comprenderá que esta deficiencia aleja al aficionado de cierto nivel, cansado de escuchar siempre a un mismo circuito de ejecutantes, con el matiz insuficiente de invitados de menor relieve y algunas inclusiones algo forzadas.

En un nivel muy distinto, mas que no se puede ignorar, está el caso de los practicantes e instrumentistas eventuales, a los que el conjunto ha de recurrir, no sólo como parte de su función formativa, sino -y es lo más frecuente-, para completar sus cuadros y poder así abordar determinadas obras, lo que, de otro modo, sería imposible.

Es fácil darse cuenta de los inconvenientes de este sistema, que usualmente se traduce en una merma del nivel artístico y, casi siempre, en la interrupción de los estudios de los convocados, que se enfrentan así, y sin la debida preparación, a una suerte de profesionalismo anticipado y del todo inconveniente. En la actualidad, son entre 25 y 30 esos músicos eventuales, dependiendo de las exigencias de las programaciones y de la disponibilidad de fondos.

Procurando no alejarnos de los aspectos artísticos de la actividad orquestal, tenemos el decisivo de sus temporadas y los lugares en que éstas se llevan a cabo. Nos parece muy importante que, al respecto, y en actitud verdaderamente esforzada y sumamente meritoria, que se mantiene desde muchos años atrás y trasunta un alto grado de responsabilidad profesional, la OSN ha hecho lo posible -y lo ha logrado casi siempre- por mantener sus temporadas habituales; la «oficial», de invierno, y la de verano, más las un tanto aleatorias de primavera y otoño; amén de un número variable de ciclos escolares, conciertos extraordinarios, de difusión y hasta alguna gira; actividades que, ocasionalmente, proporcionan algún ingreso al conjunto y sus integrantes, si bien las condiciones de actuación impuestas por los contratantes o por las jefaturas, no son, a veces, las mejores ni las más respetuosas artísticamente.

Aquella continuidad es, sin duda, saluda-



La Orquesta Sinfónica Nacional en pleno concierto.

ble y positiva, y ha permitido la existencia de un público más o menos constante, dependiendo —en gran medida— de los cambios de escenario, y no muy exigente, que se mantiene fiel al elenco y se conduce de manera tolerante y comprensiva; algo indispensable para mantener alta la moral de los músicos.

Bueno, hemos mencionado el detalle de los escenarios. Para decirlo en pocas palabras, la OSN sigue careciendo de un auditorio propio y adecuado a sus presentaciones y ensayos. Luego de continuar por algún tiempo con sus andanzas en pro de ambos ambientes, ancló, hace unos pocos años, en el Museo de la Nación, en hospedaje que más parece un refugio que una solución. Pero, mal que bien, en ese amplísimo y no muy hospitalario recinto se desenvuelve la Orquesta. Lo malo es que el tratamiento que se le da depende, en

gran e incomprensible medida, del humor variable o preferencias de los, igualmente variables jefes (como se les llama ahora) del Instituto Nacional de Cultura, también refugiados —con todas las prerrogativas de visitante más poderoso que el anfitrión— en el Museo. De allí que muchas veces no se le da comodidad para ensayar, se le adjudica o restringe ambientes sin mayor advertencia e, incluso, se la obliga a limitar la periodicidad o frecuencia tradicionales de sus presentaciones.

En suma, y sin entrar en «exquisiteces» como problemas de acústica, camerinos, lugar para guardar los instrumentos en adecuadas condiciones de seguridad y conservación, etc., las cosas están, en ese sentido, igual o peor que antes. Tratándose de locales, no menos importante es el referido a secretaría y servicios administrativos y de manera muy es-



pecial, el de archivo.

Los dos primeros, deficientes e insuficientes desde hace muchos años, han acentuado sus aspectos negativos, y donde se necesita una media docena de profesionales y otro tanto de personal auxiliar, sólo se le proporciona una secretaria (muy esforzada, es verdad), un administrador, un conserje y tres utileros, pomposamente llamados «técnicos de escena».

En cuanto al archivo, algo fundamental e indispensable para el transcurrir normal de un conjunto del género, la situación es particularmente grave, básicamente por causa de la deficiencia presupuestal. No existen partidas para adquisición de material nuevo; ni siquiera para reponer el que se pierde (este es un asunto muy serio y delicado) o se deteriora.

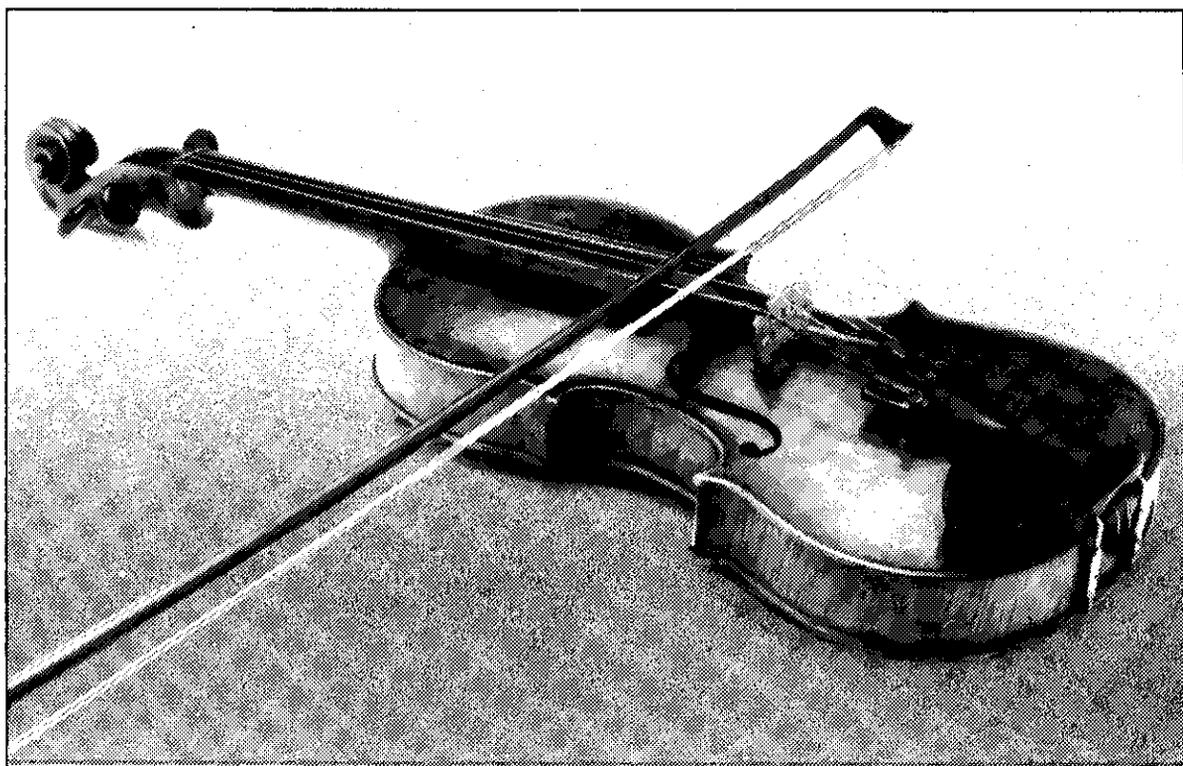
Como se puede suponer, ello determina la casi imposibilidad de renovación o puesta al día del repertorio; de allí la poca frecuencia de estrenos (no olvidamos algunas muy meritorias excepciones), algo particularmente lamentable, tratándose de obras de autores peruanos, que ven así limitados sus ya muy escasos alicientes para componer, sin olvidar que el conjunto deja de cumplir con una de

sus finalidades específicas.

Cabe añadirse que tampoco se cuenta con una partida para el pago de «royalties», lo que es, muchas veces ignorado por los músicos peruanos que, más interesados en difundir sus obras que en ganar algún dinero, suelen renunciar explícitamente a cobrar sus derechos autorales, gesto generoso, pero que no debiera aceptarse y que, en todo caso, no es compartido —ni tendría por qué serlo— por los músicos foráneos ni por las sociedades que manejan tales asuntos.

Para cerrar el detalle del archivo, es imperioso señalar que éste debiera ser manejado por especialistas (en otros países es una profesión de alto nivel) que cuenten con el debido personal de apoyo, desde copistas hasta musicólogos encargados, entre otras cosas, de las explicaciones en los impresos con las programaciones.

Como señalamos en la primera parte, tales impresos tuvieron al inicio discreta presentación y eficaz contenido que, como sucede en todas partes, ofrecía información sobre los autores, obras e intérpretes, sin excluir fotografías y grabados. Todo ello proporcionado por



el propio conjunto, desde luego.

Hace muchos años que tan sana práctica se ha discontinuado, cumpliéndose sólo en forma esporádica y, casi siempre, por publicistas que buscan un negocio en lo que debiera ser un servicio. Por cierto que tal empeño no es algo en sí reprochable, máxime si de otra manera no se podría brindar esa facilidad y que, además, el procedimiento no resulta oneroso para el conjunto; sólo que esos impresos —a veces, muy sofisticados en presentación— carecen de respaldo responsable, suelen ser frívolos y, en veces, de dudoso gusto.

En vista de las anotadas circunstancias, creemos que no es posible referirse a otros aspectos que, si bien, importantes, son accesorios, como las evaluaciones artísticas internas, acremente rechazadas, pese a su vigencia legal, los concursos de solistas, el intercambio de instrumentistas con otros conjuntos, las giras a provincias, las grabaciones, etc., que, como se comprenderá, están prácticamente imposibilitados de ser asumidos con propiedad en las actuales y muy difíciles condiciones.

Llegamos, de este modo, al final del infor-

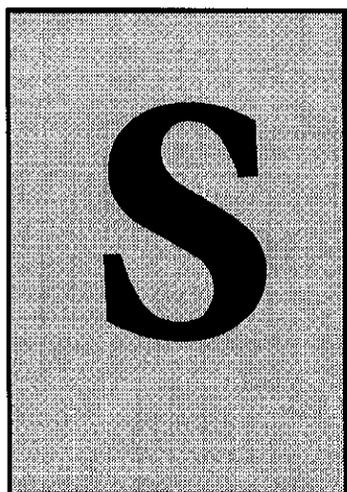
me sobre el que, con frase que puede parecer irónica, se designa como Primer Conjunto Instrumental del país. En realidad, se trata, más bien, de un diagnóstico, severo y preocupante, como lo determina el cuadro que examina, pero también veraz y objetivo en lo posible.

Sin embargo, para finalizar, queremos destacar que no somos pesimistas. Hay, en la Orquesta, una tradición que ya se hace antigua y la mayoría de sus integrantes posee una genuina vocación y un evidente afán de hacer bien las cosas; por otra parte, el público manifiesta lealtad y cariño al conjunto, lo cual justifica un sano, aunque moderado, optimismo sobre su futuro inmediato. Futuro que, no lo olvidemos, se proyecta sobre el siglo inminente, en el que nuevas e inéditas formas de comunicación musical han de hacerse presentes.

La superación de la Sinfónica requiere, claro está, dinero; un presupuesto no desmesurado, mas suficiente, que repose sobre el sólido respaldo legal que le pueda brindar una normatividad concebida con la asesoría de profesionales, al margen de políticas de coyuntura y de presencias oficiosas. §

GAIL SILVERMAN

ICONOGRAFÍA CUSQUEÑA



Según el cronista Acosta [1590, 1979], «los indios del Piru, antes de venir los españoles, ningún género de escritura tuvo, ni por letras ni por caracteres, o cifras o figurillas, como los de la China y los de México...». Con estas palabras, tanto los cronistas del siglo XVI, como los intelectuales de hoy en día han negado la posibilidad de una escritura propia de los Andes.

Hasta hace poco no se había entendido la escritura sino como escritura alfabética, en donde un símbolo significa un sonido, olvidando que había una evolución gradual, empezando con pictografías, pasando por ideografías y llegando a la escritura alfabética.

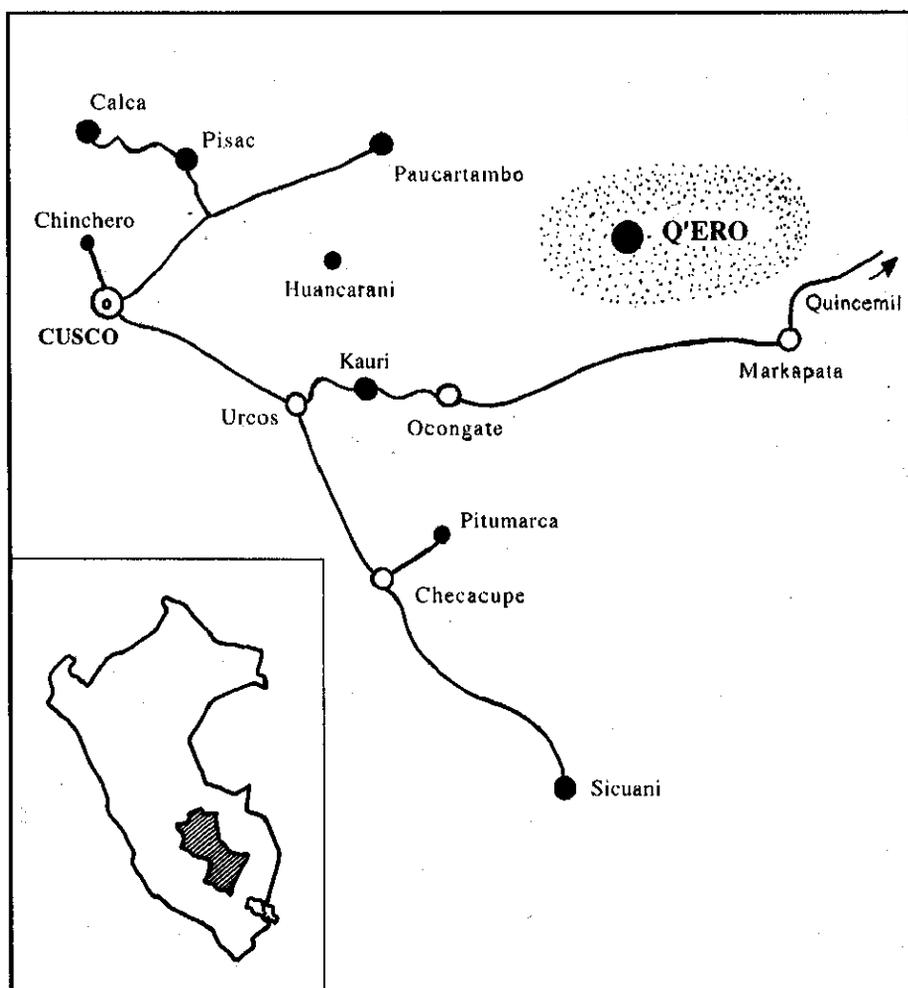


«... buscar cómo los actores sociales perciben su propio tejido a través de su lenguaje»

No olvidemos que tanto la escritura japonesa como el chino mandarín son escrituras ideográficas y no alfabéticas. Pero ahora hay algunos que enfatizan la existencia de la escritura en los Andes, la cual fue plasmada en sus artes. Larco [1946], por ejemplo, ha estudiado los pallares pintados en la cerámica mochica como un tipo de escritura ideográfica. Pulgar Vidal ha estudiado las *quillcas* empezando con los petroglíficos, pasando por los *tocapu* (motivos) incas. Victoria de la Jara [1973], trabajando influenciada por la escuela francesa de la sociología y la semiótica, ha relacionado los *tocapus* como pictógrafos decodificando su significado sin permitir al lector entrar en el «cómo» y el «por qué». Por último, Burns [1981], escribiendo la década pasada, relacionó los *tocapus* con una verdadera escritura alfabética en donde los diez números quechuas se relacionan con diez consonantes y sus motivos correspondientes.

No obstante que estos estudios tratan la iconografía precolombina basada sobre una variedad de soportes materiales y técnicas de fabricación usadas en su creación, carecen, sin embargo, de una metodología rigurosa y de una teoría adecuada de la iconografía.

En vez de estudiar la iconografía precolombina, sin los actores sociales para interpretarla, ¿por qué no estudiamos, en primer lugar, la iconografía contemporánea plasmada en el tejido, la cerámica, la arquitectura pública y ceremonial, y la geometría de la tierra (los surcos, canales de irrigación) etc., para tratar de dar respuestas a tantas preguntas? Preguntas como: ¿Por qué se usa tal soporte material con tal técnica de fabricación?, ¿cuál es la relación con la técnica de fabricación y el motivo resultante?, ¿cuál es el lenguaje usado por los actores sociales cuando hablan de su propio arte? Tal vez así se puede desarrollar



preguntas que son inteligibles desde la perspectiva de la cultura estudiada y no desde la perspectiva del investigador.

Recientemente la antropología andina está empezando a dar respuesta a esas interrogantes. Gertrude de Solari [1982], por ejemplo, ha investigado la iconografía de Taquile (Puno) y Huanta (Ayacucho), preguntando tanto a las tejedoras como a los varones, el significado de su propia iconografía. Prochaska [1988] también ha efectuado una investigación de campo sobre la tradición textil de Taquile. Seibold [1992], por su parte, ha estudiado la textilería de Choquecancha (Cusco), hablando con los *chamanes* y las tejedoras en cuanto al significado de sus motivos.

Mi contribución a esta tarea

consiste en estudiar, desde 1979, la iconografía textil fabricada en la comunidad quechuahablante de *Q'ero* (Cusco), situada en las provincias de Quispicanchis, Paucartambo y Madre de Dios, donde los nativos hablan de sus propios motivos.

Mis largos años de investigación de campo están basados en las siguientes preocupaciones: 1) buscar cómo los actores sociales perciben su propio tejido a través de su lenguaje, y 2) a través de un aprendizaje de su arte textil 3) utilizando un control riguroso de los datos que incluye un método para corroborar sus explicaciones con evidencias no verbales (dibujos). Estas preocupaciones me han permitido entender la importancia entre la técnica de tejer y la iconografía resultante, y probar que la misma

geometría que forman sus motivos compone al mismo tiempo su cosmología, su mito-historia y su manera de clasificar los bienes y personas que integran su mundo. En este breve ensayo presento algunos conceptos que son fundamentales [cf. mi libro *El tejido andino*] para entender el pensamiento andino fijado en el tejido *Q'ero* y, luego, ver cómo los actores sociales leen su propio tejido.

En cuanto a la relación entre *quipus* como sistema de comunicación en general, y las pictografías, habría que decir que el *quipu* siempre tenía como soporte una tela. Oscar Núñez del Prado, el antropólogo cusqueño que descubrió los *Q'eros* en 1955, ha mostrado de una manera muy clara que el *quipu* y el textil *Q'ero* siempre andan juntos. Hasta ahora no se ha estudiado esta relación entre el *quipu* y la bolsa en donde se colocaba el *quipu*. El *quipu* nunca estaba solo, siempre estaba dentro de una bolsa. Y es una bolsa decorada con rayas de colores. Esas rayas de colores son también escritura.

Desde la perspectiva de los actores sociales, los *Q'ero* subrayan la importancia entre la técnica usada para fabricar la iconografía y su función. Tomamos el caso del rombo bipartido, motivo muy común en todo el Cusco. Este rombo dual está tejido de dos maneras diferentes para lo cual se suelen usar dos técnicas completamente distintas en *Q'ero*. El rombo dual, que es el más antiguo, está fabricado con la técnica de *kinsamanta* (de tres) la cual usa dos colores contrastantes como rojo y negro, además del blanco. *Kinsamanta* crea una tela de dos caras que los *Q'ero* llaman *iskay uya* en la que el diseño tejido en la cara delantera de la tela aparece invertido en su parte posterior.

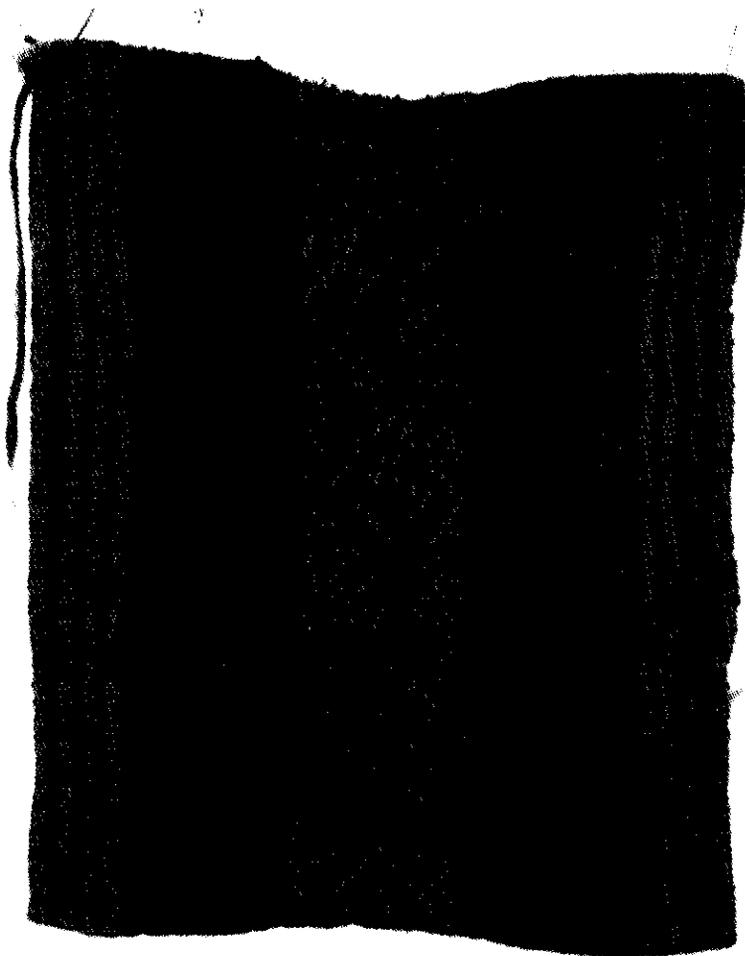
El segundo rombo dual tejido en *Q'ero*, que es el más reciente (después de 1957), aplica la técnica *iskaymanta* (de dos) en la cual sólo se usan dos colores

contrastantes como el rojo y el blanco. Esto da como resultado una tela de una sola cara llamada *hoq uya* donde el motivo no aparece en el reverso. Según las tejedoras *Q'ero*, solo *kinsamanta* tiene valor: «Hoq uyayoq manan valinchu. Iskay uyayoq valin». [«Un tejido de una sola cara no tiene valor. Un tejido de dos caras tiene valor»].

¿Por qué, para los *Q'ero*, un textil tiene valor, pero la de una sola cara carece de sentido? Nuestro entendimiento de la importancia de *iskaymanta* y *kinsamanta*, desde la perspectiva de los nativos, nos permite responder esta pregunta.

En primer lugar, *iskaymanta* está tejida con dos hilos, los cuales representan la lógica binaria. *Iskaymanta* siempre está compuesta, geoméricamente hablando, de líneas rectas, o sea, sin forma. Esta geometría sólo le permite organizar el espacio exterior porque estos dos hilos representan el principio y el fin de un espacio determinado; y un espacio que es siempre exterior porque no tiene forma. *Kinsamanta*, al contrario, está tejida con tres hilos, los cuales significan la lógica trinaría. *Kinsamanta* está siempre compuesto, a través de su geometría, de triángulos o rombos porque su forma es multidimensional, o sea con forma de un triángulo. Esta geometría le permite identificar el espacio interior porque el tercer hilo identifica el centro del triángulo el cual está ubicado dentro de éste. Así, *iskaymanta* funciona para organizar el espacio, mientras que *kinsamanta* funciona para crear la vida.

El texto escondido en los motivos cuidadosamente tejidos con *iskaymanta* y *kinsamanta* no sólo funciona para recordar el espacio, en el primer caso, y, el tiempo, en el segundo, sino que cada motivo formado por ellos, y los elementos gráficos que lo componen tienen niveles múltiples de significado.



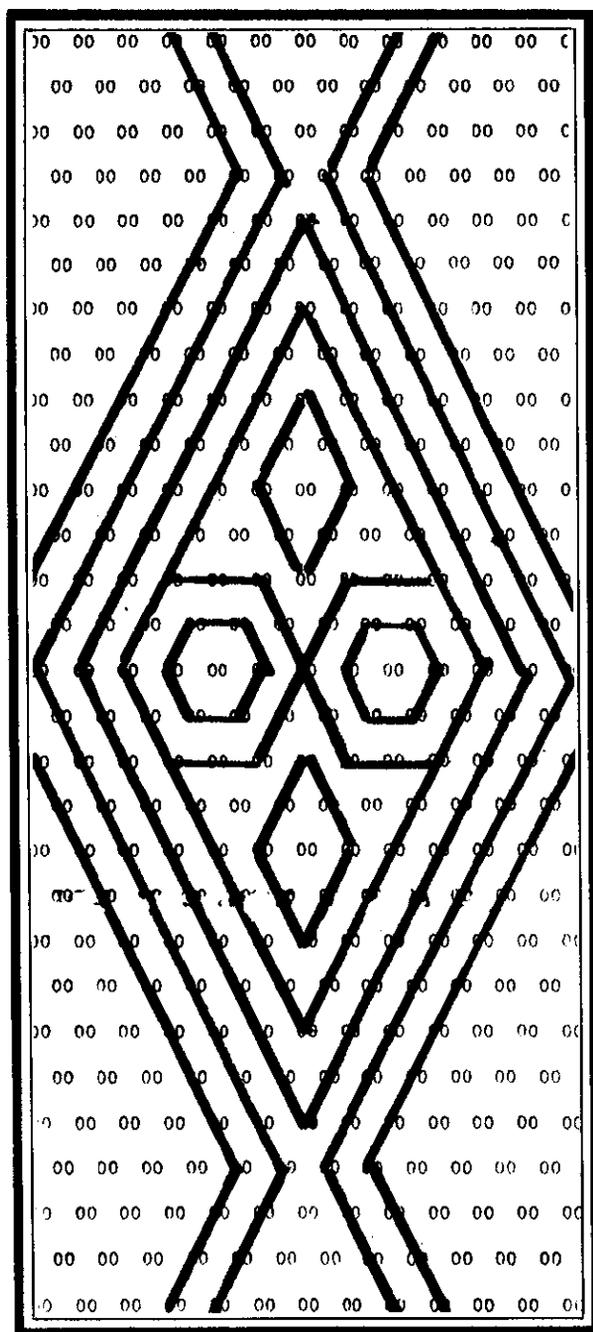
«... el quipu siempre tenía como soporte una tela»

El motivo bipartido de *Q'ero* tejido con *kinsamanta* está llamado por ellos *Hatun Inti*, el sol grande. Toma la forma de un rombo circunscrito dentro de un rectángulo. Está, luego, dividido en dos partes por una línea vertical la cual muestra radiantes líneas a ambos lados con diferencias tanto en sus colores como en sus direcciones. Hay también un motivo secundario ubicado a ambos lados de *Hatun Inti*, compuesto de una serie de triángulos repetidos. Estos cuatro elementos gráficos que forman *Hatun Inti* (o sea el rombo, la línea vertical, las líneas radiantes con colores y direcciones diferentes, y los triángulos) son leídos por los *Q'ero*.

En primer lugar, el rombo es denominado *llaqta* (pueblo) cuando se refiere al espacio; e *inti* (sol) cuando se refiere al tiempo. Pues la línea vertical es denominada *sonqo* (corazón) cuando

quiere hablar del espacio, y *mayu* cuando habla del tiempo estacional. Las líneas radiantes de colores claros se refieren a la luz solar y a los surcos ubicados en una de las mitades del pueblo, mientras que las líneas de colores oscuros significan la sombra y los campos de cultivo están situados en la otra mitad del pueblo. Por último, los triángulos representan las puntas de las montañas, las cuales no solamente delimitan el espacio aldeano, sino que sirven como puertas para que el sol, la luna y las estrellas se muevan entre dos mundos (el mundo presente y el mundo interior).

El motivo bipartido de *Q'ero* tejido con *iskaymanta* está llamado por ellos *Tika Pallay* (Motivo de Flor). Toma la forma de un rombo ubicado adentro de un rectángulo. Asimismo, está dividido en dos partes por una línea vertical. Existen también pequeños rectángulos que



bordean todo el contorno del rombo. Por último, a ambos lados del rombo grande se detectan una serie de rayas de colores diferentes. *Tika Pallay* está leído por los *Q'ero* sólo como referente a conceptos espaciales. El rombo es llamado *chakran*, que quiere decir campo; mientras que la línea vertical es denominada *sonqo*, o sea, corazón. Luego, los pequeños rectángulos toman el nombre de guitarra u órgano, lenguaje metafórico para designar los surcos grabados en la tierra. Finalmente, las rayas de colores diferentes significan los tipos de papa, maíz, suelos, cuerpos de agua y otros bienes que ellos cultivan o tienen para su uso.

Basado sobre la manera en que los nativos leen *Hatun Inti* y *Tika Pallay*, entendemos que cuando se usa *kinsamanta* para fabricar su texto, el motivo se refiere tanto al concepto de espacio como de tiempo; mientras que aquellos motivos tejidos con *iskaymanta* solo pueden fijar conceptos espaciales porque su geometría no permite la identificación de un centro alrededor del cual se mueven cantidades diferentes de luz solar y de sombra.

Así estamos más cerca de entender la iconografía textil *Q'ero* desde la perspectiva de los actores sociales, la cual nos permite también entender que iconografía es escritura.

Finalmente, podemos probar que los cronistas y los intelectuales no tienen la razón cuando dicen que no hay escritura en los Andes. Toda cultura tiene escritura, pero no toda cultura tiene escritura alfabética. Basado sobre nuestro pequeño ejemplo del tejido *Q'ero*, sabemos de una vez por todas que la escritura de los Andes fue pictográfica. Hay muchas diferencias entre las perspectivas del mundo a través de la escritura pictográfica, en comparación con la escritura alfabética. Basta un solo ejemplo de esa diferencia:



Luis Alberto Castillo

EX - LIBRIS

Antonio Cornejo Polar
Escribir en el aire.
Ensayo sobre
heterogeneidad socio-
cultural en las literaturas
andinas.
Lima: Editorial Horizonte,
1994.

El estudioso de la literatura peruana e hispanoamericana se remonta al origen de lo que puede considerarse el carácter de la cultura o identidad peruanas: el ser dual. La oralidad versus la escritura, que remite a la relación dominado-dominante.

Cornejo parte del supuesto «diálogo» entre el cura Valverde y el inca Atahualpa, cuya trascendencia no sólo significó la derrota de un imperio sino la de una cosmogonía, y lo que ello representó (y representa) para la literatura de los países andinos. De igual modo, lo que supone la inserción de la modernidad y su consecuente disgregación en la multiplicidad de identidades y/o voces, manifestación de la heterogeneidad cultural que hoy se vive en Latinoamérica. §

Edith Södergran
Sombra del porvenir.
Lima: Universidad
Católica, 1996.
(Selección y traducción del
sueco de Javier Sologuren).

Edith Södergran (1892-1923) es considerada como uno de los exponentes más altos de la poesía de lengua finlandesa.

En su corta vida publicó los libros *Poemas*, *La lira de setiembre*, *El altar de las rosas*, *Sombras del porvenir* y *El país que no es*.

La presente edición de *Sombra del porvenir* reúne una selección de textos representativos de la calidad de la poesía de la autora finlandesa, en los que celebra a la vida y a la naturaleza, no obstante el avanzado mal que padecía.

«Mi cuerpo es un misterio/
Mientras viva ese objeto frágil/ sentirán
su poder./ Salvaré el universo./ Por eso
corre la sangre de Eros en mis labios/
y el oro de Eros en mis rizos fatigados./
Sólo necesito contemplar/ cansada o
descontenta: la tierra es mía».

O anuncia, asimismo, la certeza de lo ineluctable: «He aquí la ribera de lo eterno,/ aquí pasa mugiendo la corriente/ y la muerte toca entre las matas/ su misma monótona melodía».

Sin ningún adjetivo que la encasille, la de Edith Södergran es únicamente Poesía. §

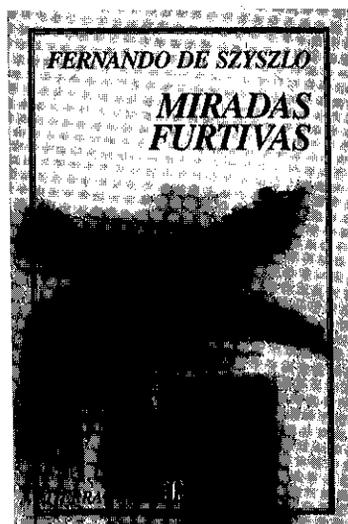
Miguel Ángel Rodríguez Rea
Tras las huellas de un
crítico: Mario Vargas
Llosa.
Lima: Universidad Católica,
1996.

Rastrear los inicios literarios de un escritor de la importancia de Mario Vargas Llosa, nos permite conocer sus preferencias, ideas, gustos o prejuicios de su etapa de formación que, sin duda, sentaron las bases teóricas del futuro autor de *La ciudad y los perros*.

El investigador de la literatura peruana y docente sanmarquino Miguel Ángel Rodríguez Rea comenta los artículos de crítica, entrevistas a escritores y reseñas de libros publicados por Vargas Llosa en diarios y revistas de Perú y España desde 1954 hasta 1959.

Uno de los aspectos que Rodríguez Rea destaca en los textos del periodo seleccionado es la fuerte carga emotiva en los planteamientos, que revelan a un novel escritor bullente de ideas para transformar las formas literarias de la época; y descubre, asimismo, a un autor que tiene una exigencia con su trabajo casi obsesiva.

Tras las huellas de un crítico constituye un trabajo valioso, que nos permite conocer los elementos valorativos iniciales de quien posteriormente será uno de los novelistas peruanos de mayor prestigio internacional. §



Antonio Cisneros

Poesía reunida.

Lima: Editora Perú, 1996.

Entre los sucesos más importantes de 1996, en el ámbito de la poesía peruana, destaca notablemente la aparición de *Poesía reunida* de Antonio Cisneros, volumen que recoge los diez poemarios publicados en el lapso que va de 1961 a 1992: *Destierro* (1961), *David* (1962), *Comentarios reales* (1964), *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), *Agua que no has de beber* (1971), *Como higuera en un campo de golf* (1972), *El libro de Dios y de los húngaros* (1978), *Crónica del Niño Jesús de Chilca* (1981), *Monólogo de la casta Susana* (1986) y *Las inmensas preguntas celestes* (1992).

En la obra poética de Cisneros advertimos hasta cuatro movimientos—hablando en términos musicales—. En el primero ubicamos a *Destierro* y *David*, en los que predominan la búsqueda, el paisaje y los espacios interiores. El segundo movimiento lo constituye *Comentarios reales*, en nuestra opinión el libro cumbre de la obra poética de Cisneros; en el que la historia peruana es concebida y transformada en poesía.

En el tercer movimiento consideramos al periodo que se inicia con *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* y culmina con *Como higuera en un campo de golf*, en el cual se consolida el inconfundible tono cisneriano, que habrá de marcar el estilo de muchos poetas posteriores.

Al cuarto y último movimiento pertenecen los poemarios que van desde *El libro de Dios y de los húngaros* hasta *Las inmensas preguntas celestes*, etapa en la que prevalece el oficio del poeta y en la cual los referentes mundanos de los títulos anteriores son reemplazados por una cierta sacralización.

La importancia de la obra poética de Cisneros en el ámbito del idioma castellano como fuera de él se ha visto plenamente reconocida con la publicación de *Poesía reunida*, iniciativa empresarial que esperamos continúe con la difusión de la obra de otros destacados autores nacionales. §

Fernando de Szyszlo

Miradas furtivas.

Lima: Fondo de Cultura Económica, 1996.

El arte, cualquiera sea su expresión, no tiene fronteras físicas ni temporales. El impulso creador de quien realizó las pinturas rupestres en la cueva de Altamira es el mismo que el de quien pinta un cuadro abstracto; porque las obras artísticas de las culturas de todos los tiempos y de todos los países tienen el mismo origen mágico o religioso.

¿Qué es lo que ha determinado el influjo del arte primitivo en el arte moderno de hace un siglo? Asimismo, nos preguntamos, ¿qué ha hecho que en el mundo industrializado —o desacralizado— el arte cumpla sobre todo una función decorativa, y el artista sea un ser más bien marginal? Acerca de estos y otros temas reflexiona Fernando de Szyszlo.

Bajo el título *Miradas furtivas*, Szyszlo ha reunido una serie de conferencias, artículos, reseñas y entrevistas, cuyos temas van de lo general a lo particular. Es decir, se inicia en los ámbitos de las grandes abstracciones para ir acercándonos a realidades concretas.

En los capítulos iniciales aborda el tema del arte en general, continuará con el arte latinoamericano, el arte peruano, para luego pasar a reflexionar sobre la política cultural. En la sección Personas los referentes se ubican en el entorno más próximo al autor, y aluden a sus opciones individuales como artista plástico.

En la parte final del libro, luego del largo periplo, Szyszlo nos invita a una conversación, franca, amena, cordial; donde el lector percibe que ha alcanzado la empatía con el autor. §

Marco Martos

Leve reino.

(*Obra poética*)
Lima: Peisa, 1996.

Otro de los acontecimientos importantes para la poesía peruana en el año 1996 es la aparición de la obra poética completa de Marco Martos, con el título de *Leve reino*.

Como el mismo poeta lo explica, leve reino alude alegóricamente a la poesía, «con sus reglas secretas y sus poderes ocultos».

La obra poética de Martos comprende *Casa nuestra* (1965), *Cuaderno de quejas y contentamientos* (1969), *Donde no se ama* (1974), *Carpe Diem* (1979), *El silbo de los aires amorosos* (1981), *Cabellera de Berenice* (1990), además de un conjunto de textos inéditos que el autor ha reunido bajo el mismo título del volumen.

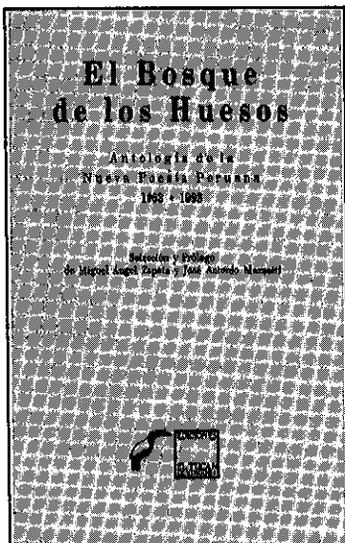
La poesía de Martos se ha caracterizado por su proximidad a la cotidianidad del habitante urbano, especialmente en sus libros iniciales *Casa nuestra* y *Cuaderno de quejas y contentamientos*. Por ejemplo, en el segundo encontramos poemas como «Muestra de arte rupestre» o «Casti connubi», en los que determinadas vivencias del individuo se nos presentan en sus aspectos más sórdidos: «Lo sono stanco. ¿Para esto matrimonio?/ Mis hijos viven en una jaula de locos/ rodeados de extraños, agrupados/ vagamente con el nombre de parientes», o «Cada mañana marido y mujer, sentados y limpios,/ comiendo tostadas, ruido de ratas,/ leyendo los diarios, matando las moscas,/ hablando del clima, cada mañana/ esperan la noche, el hastío sexual», que expresan —como ningún otro poeta peruano lo ha hecho— la enajenación de la condición humana en ciertos sectores sociales.

En los poemarios posteriores se alternan temas como la disformidad social, el amor, la soledad, apelando siempre a una comunicación más o menos directa con el lector. §

José Antonio Mazzotti y Miguel Ángel Zapata [antologadores] *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana 1963-1993.* México: Ediciones El Tucán de Virginia, 1995.

«El bosque de los huesos» es el título de uno de los más bellos poemas de Luis Hernández, perteneciente a su libro *Las constelaciones* (1965), de donde ha sido tomado para dar título a la antología de la poesía peruana 1963-1993, de los profesores peruanos residentes en Estados Unidos Miguel Ángel Zapata y José Antonio Mazzotti.

Treinta y dos son los poetas considerados en esta antología. Sin embargo, una mayor objetividad crítica que trascienda el espíritu de «collera» y de «patería» de los antologadores, no hubiera excluido a otras voces no menos importantes. §



Róger Santiváñez *Cor cordium.* Amherst, Massachussetts: Asalto Al Cielo Editores, 1995.

Militante consecuente de la poesía, Róger Santiváñez (Piura, 1956) fue el más joven de los poetas jóvenes de los 70, y connotado líder de los vates *underground* que irrumpieron en la capital peruana en la década del 80.

Su opción personal ante la sociedad lo ha llevado a ubicarse al margen de los cánones del orden establecido, actitud coherente con su concepción del mundo y de la poesía.

Sin embargo, más allá de cualquier iconoclasia, lo que avala al poeta es su obra. Santiváñez ha publicado anteriormente cuatro libros de poemas: *Antes de la muerte* (1979), *Homenaje para iniciados* (1984), *El chico que se declaraba con la mirada* (1988) y *Symbol* (1994), en los que el tránsito de su escritura ha pasado de un discurso poético formal, connotativo, a un discurso transgresor, que busca enfrentar la concepción de la poesía que tiene el lector.

Así, *Cor cordium*, su último libro, nos propone una lectura límite, desacralizadora de la poesía (¿la Virgen?).

Valoramos la búsqueda de nuevas vías de expresión, pero ejerciendo también el derecho del lector, nuestra opción poética nos remite a *Antes de la muerte*, el mejor poemario de Santiváñez, cuya relectura nos ha complacido. §



Luis Felipe Alarco *Tres autores: José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, Martín Adán.* Lima: Empresa Editora Amauta, 1995.

El filósofo Luis Felipe Alarco escribe esta vez acerca de tres de los escritores peruanos más representativos del siglo que está por terminar: Mariátegui, Arguedas y Martín Adán.

No es un paralelo entre estos tres autores, sino una reflexión en torno al drama existencial de cada uno de ellos.

En el caso de Mariátegui, Alarco destaca el vigor moral de quien se sobrepuso a las adversidades físicas, hasta convertirse en una de las mentes más brillantes, cuya obra de análisis e interpretación de la sociedad peruana es unánimemente reconocida.

De Arguedas esboza la trayectoria vital del hombre andino transplantado a una realidad urbana, sin embargo no es esto lo que lleva al acto final, sino circunstancias vividas en la niñez y en la adolescencia. Alarco se acerca al hombre Arguedas, no para descubrir la intimidad del autor de *Los ríos profundos* sino para entender la dimensión de su tragedia.

En cuanto a Martín Adán, trata acerca de las peculiaridades de un adolescente que oscila entre la formalidad de su ascendencia aristocrática y la iconoclasia de su condición de poeta vanguardista. §



Augusto Ruiz Zevallos
Psiquiatras y locos.
*Entre la modernización
 contra los Andes y el nuevo
 proyecto de modernidad.*
Perú: 1850-1930.
 Lima: Instituto Pasado &
 Presente, 1994.

A mediados del siglo pasado se inicia en el Perú un proceso de modernización, en diversas esferas de la realidad nacional, como en el campo de la medicina, especialmente de la salud mental.

José Casimiro Ulloa es el iniciador, en el país, de un tratamiento innovador de la enfermedad mental, ante los maltratos al que eran sometidos los pacientes sicopáticos. Ulloa luchó por la construcción de un establecimiento especial, inaugurado el 16 de diciembre de 1859, fecha en que el autor de este libro considera clave para la siquiatria peruana.

El libro también presenta algunos casos singulares de personalidades afectadas por la insania mental, como el de Carlos Paz Soldán, quien tuvo activa participación en la difusión de los adelantos técnicos de la época, además de ser figura destacada del periodismo de su tiempo. Situación parecida fue la de la escritora y luchadora por la emancipación de la mujer, Mercedes Cabello de Carbonera; y la del escritor Jorge Miotta. Ruiz Zevallos considera estos tres casos como representativos de lo que él llama rebelión contra la institución psiquiátrica.

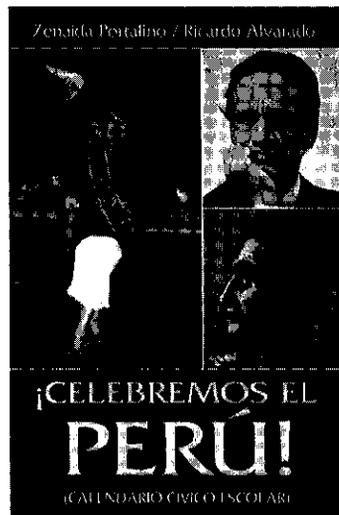
En otros capítulos de su interesante trabajo, el joven historiador analiza la relación entre el suicidio y la modernización; y la que se presentó entre la bohemia de la vanguardia intelectual y artística y el proyecto de modernización de la segunda década de este siglo: Valdelomar, Mariátegui, Yerovi, entre otros.

Zenaida Portalino y
 Ricardo Alvarado
¡Celebremos el Perú!
Calendario cívico-escolar.
 Lima: Derrama Magisterial,
 1996.

Pocas veces un libro destinado a los escolares reúne la calidad gráfica y la calidad pedagógica como en el caso de este volumen, en donde la excelente diagramación de Gilberto Alvarado y la adecuada disposición de las ilustraciones se conjugan en un todo armónico con la buena selección de los textos.

¡Celebremos el Perú! expone las diversas expresiones culturales y los sucesos históricos más representativos, imbricándolos en la mentalidad contemporánea y concibiendo el pasado, presente y futuro no de modo fragmentario sino como proceso continuo de la cultura peruana.

Destacamos, pues, el trabajo de los autores que nos ofrecen un calendario cívico elaborado con rigor pedagógico y al mismo tiempo con rigor estético. §



César Itier
***El teatro quechua en el
 Cusco.***
*Tomo I. Dramas y
 comedias de Nemesio
 Zúñiga Cazorla.*
 Cusco: Centro de Estudios
 Regionales Andinos
 Bartolomé de Las Casas –
 Instituto Francais D'Estudes
 Andines, 1996.

El teatro ha sido el género literario que más acogida tuvo por parte de la población de habla quechua, desde la época del virreinato hasta mediados de este siglo.

Uno de los escritores dramáticos más importantes fue el sacerdote cusqueño Nemesio Zúñiga Cazorla (1895-1964), autor de aproximadamente 30 obras de teatro.

Por su condición de sacerdote, su actividad teatral estuvo orientada sobre todo a la población rural, con una evidente intencionalidad moralizante y catequizadora.

El tomo correspondiente al *Teatro quechua en el Cusco*, de César Itier, contiene la versión quechua del drama *Qurichuspi* (1915), la tragicomedia *Tikahina* (1934) y la comedia *Katacha* (1930), así como la traducción al castellano de las mismas.

Los textos están precedidos de un ensayo acerca del contexto ideológico y literario del Cusco y provincias aledañas de principios de este siglo, un estudio del teatro quechua, en el plano lingüístico, para luego adentrarse en la dramaturgia de Zúñiga Cazorla.

Qué duda cabe, un significativo aporte al conocimiento del teatro peruano y la cultura nacional en su conjunto. §

Camilo Fernández Cozman
Las huellas del aura.
La poética de J.E. Eielson.
 Lima, Berkeley:
 Latinoamericana Editores,
 1996.

El arte poética de Jorge Eduardo Eielson, considerado en el grupo de los poetas peruanos más destacados, es el objeto de estudio de *Las huellas del aura*, del poeta y profesor sanmarquino Camilo Fernández Cozman.

El autor ha centrado su interés en los poemarios *Reinos* y *Habitación en Roma*, que en opinión del autor del presente estudio son los más representativos de JEE.

Para Fernández Cozman, la obra poética de Eielson consta de tres periodos: el 'neosimbolista', al que corresponden *Canción y muerte de Rolando* (1943), *Reinos* (1944), *Antígona* (1945), *Ayax en el infierno* (1945), *Doble diamante* (1947) y *Primera muerte de María* (1949). En el segundo periodo, denominado 'neovanguardista', ubica *Tema y variaciones* (1950), *Habitación en Roma* (1954), *Mutatis mutandis* (1954) y *Noche oscura del cuerpo* (1955). El tercer y último periodo es el posvanguardista, que se inicia con *Ceremonia solitaria* (1964) hasta *Ptyx* (1980). Cada periodo definido—claro está— por determinadas características.

Sin necesidad de apelar a la oscura terminología de cierta corriente de análisis textual, Fernández Cozman nos revela, a través de los cuatro capítulos de su libro, las claves de la poesía de Eielson, cuyo libro *Habitación en Roma*, a decir de CFC—opinión que compartimos plenamente— es ya un clásico en la literatura latinoamericana. §

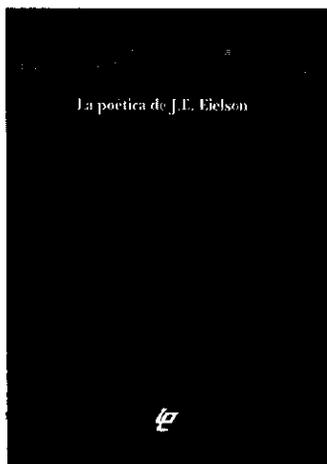


Sara Beatriz Guardia
Mujeres peruanas.
El otro lado de la historia.
 Lima: Librería Editorial
 Minerva, 1995.

La participación de la mujer en la historia peruana ha estado en el mismo nivel que la del varón, sin embargo no ha sido reconocida en las distintas versiones de esa misma historia. Esto es lo que nos dice la autora de esta investigación.

El trabajo comprende todas las épocas de la historia del Perú hasta la década del 60, destacando las figuras de Micaela Bastidas, Francisca Zubiaga de Gamarra, llamada la Mariscala; la monja arequipeña Dominga Gutiérrez, Flora Tristán, y las escritoras de fines del siglo pasado.

Asimismo, el libro resalta el importante papel desempeñado por la mujer peruana en la lucha independentista y en la reivindicación de los derechos de los trabajadores a principios de este siglo. §



Zein Zorrilla
Dos más por Charly.
 Lima: Lluvia Editores, 1996.

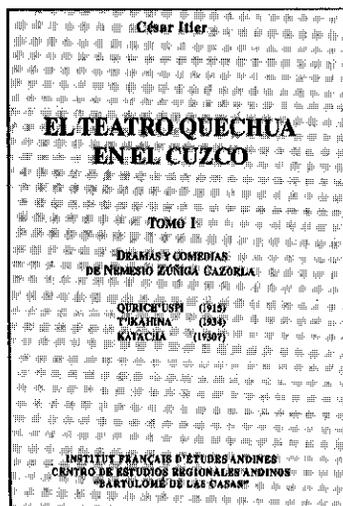
La alienación cultural y el anhelo—frustrado— de ascenso social son los temas subyacentes del entramado narrativo de *Dos más por Charly*, primera novela del escritor huancavelicano Zein Zorrilla.

Charly, como el protagonista de las tragedias griegas, no es sujeto de su destino, sino, instrumento de los demás. En este caso se trata de una familia de pequeños propietarios cusqueños, cuya máxima aspiración de realización social es contar entre sus miembros con un profesional, sobre todo ingeniero, especialidad de gran prestigio en la zona. Postula varias veces a la Universidad de Ingeniería sin lograr ingresar, fracaso que lo llevará a simular el triunfo ante su grupo familiar.

El cambio del castizo 'Carlos' por el anglicista 'Charly' significa una transformación de la mentalidad, que expresa también una personalidad dual del personaje principal, así como evidencia cierto grado de transculturación del inmigrante andino motivada por su contacto con culturas foráneas.

El personaje más complejo y mejor estructurado es el de Celia Illanes, cuya personalidad emprendedora y decidida se opone al carácter débil de «Charly».

En nuestra opinión, el formato de novela le queda excesivamente grande a la «historia» de Charly, que pudo estar mejor tratada en un relato corto. §

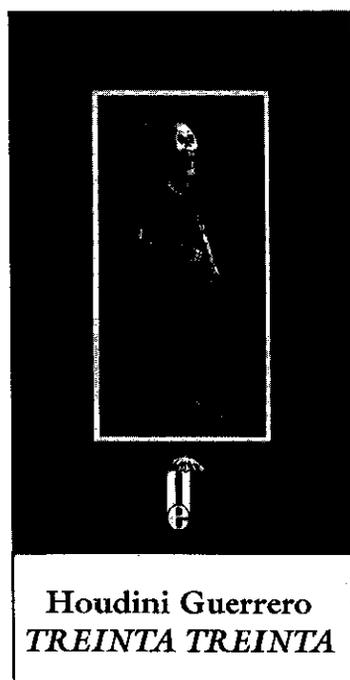


Houdini Guerrero
Treinta treinta.

Lima: Lluvia Editores, 1996.

Este breve volumen de relatos del joven escritor piurano Houdini Guerrero, es como una caja de sorpresas o una broma para el lector. Un título que alude a un tipo de arma de fuego que usaban los bandoleros piuranos de principios de siglo o el ejército de Francisco Villa durante la revolución mexicana: la carabina treinta treinta, y como ilustración de la portada la figura de una calavera.

Dichos signos exteriores del libro nos sugieren violencia y muerte, sin embargo, al abrir las páginas nos encontramos con veinte relatos breves, en los que priman el humor y el tono picaresco, con títulos como «Aquí descansando para no estar ocioso», «Los primeros dichos de Luder» (en alusión a uno de los personajes de Ribeyro), «El que tira la piedra olvida», «El poeta», «Camisa al revés», entre otros que revelan a un escritor poseedor de un buen repertorio de posibilidades narrativas. §



Ricardo Vírhuéz
El periodista

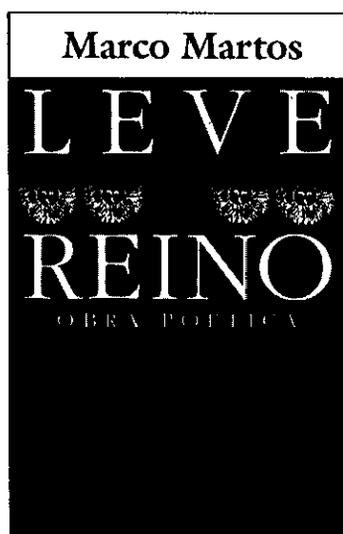
Lima: Arteidea Editores, 1996.

Con esta novela corta, Ricardo Vírhuéz (Lima, 1964) da un paso importante en su breve obra narrativa.

El periodismo es una actividad en la que conviven el bien y el mal, representados en el relato por Arturo Ramírez y Javier Donayre, respectivamente. Honesto, crítico y solidario el primero; estafador, chantajista, adulador, entre otras «virtudes», el segundo.

La sociedad en que habitan ambos personajes premia el triunfo logrado por cualquier medio, y castiga la honestidad de un joven redactor, quien tiene que optar por el desempleo antes de renunciar a sus valores.

La atmósfera de la novela, que se desarrolla en Lima y en Iquitos, está bien lograda. El balance final de la calidad narrativa de *El periodista* nos parece auspicioso para el joven narrador Ricardo Vírhuéz. §



Miguel Garnett
Catequil.

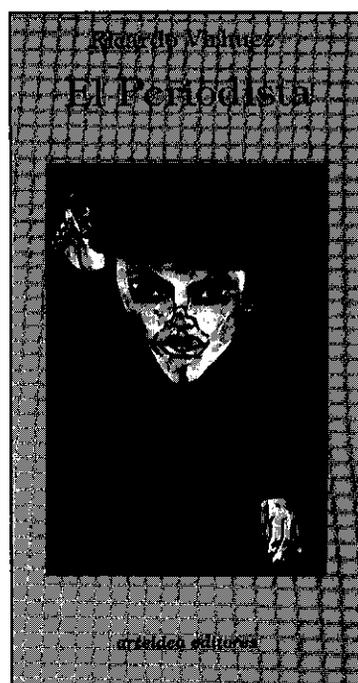
Lima: Lluvia Editores, 1996, 2a. ed.

En la confrontación habida hace algunos años en nuestro país, entre las fuerzas del orden por un lado y la subversión por el otro, en el centro del conflicto quedaron la población y diversas instituciones. Entre éstas se encontraba la Iglesia; sus miembros no podían ser indiferentes a la situación de violencia, cuyas víctimas eran, en la mayoría de los casos, hombres y mujeres sin ninguna participación en los acontecimientos.

Testigo de ese drama, Miguel Garnett (Londres, 1935), sacerdote inglés nacionalizado peruano, en *Catequil* ha descrito un episodio representativo, ambientado en la sierra norte del país.

El padre Alfonso, párroco de la población donde se desarrolla la historia, personifica el papel que le tocó cumplir a la Iglesia, al defender los derechos humanos de la población víctima de la lucha fratricida.

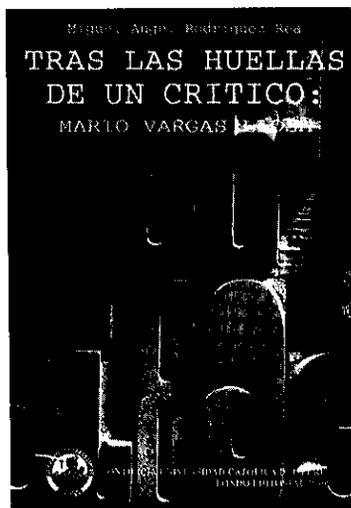
Si bien puede ser considerada sobre todo como novela testimonial más que como propiamente una ficción, la estructura narrativa de *Catequil* logra mantener la expectativa del lector hasta el final del relato. §



Roland Forgues
Arguedas, documentos inéditos.
Lima: Empresa Editora Amauta, 1995.

En su afán por difundir los antecedentes literarios de la obra literaria y ensayística de José María Arguedas (1911-1969), el peruanista francés Roland Forgues ha hurgado entre un bagaje de papeles dejados por el escritor peruano, y ha encontrado un boceto de novela titulado *¡Indio!*, y un ensayo acerca de la condición social del hombre andino.

Escritos cuando Arguedas era un adolescente, los documentos dados a conocer en este volumen no ofrecen mayor aporte a su producción ya conocida. Su valor radica en ser testimonios iniciales de la que será una de las obras más importantes de la literatura latinoamericana de este siglo. §



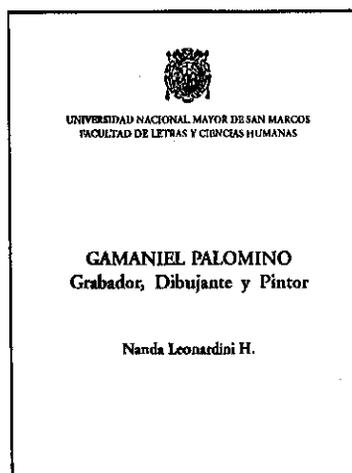
Nanda Leonardini H.
Gamaniel Palomino (Grabador, dibujante y pintor).
Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto de Investigaciones Humanísticas, 1995.

Hombre polifacético, Gamaniel Palomino (1921-1991), además de artista plástico ejerció el periodismo y la docencia; fue discípulo de José Sabogal, aunque sin asumir plenamente sus postulados estéticos.

Acerca de su obra artística opinan: «Con colorido fuerte y dibujo preciso, su arte figurativo rescata a Lima, con sus rincones, calles, plazas, iglesias, casas, personajes y costumbres para introducirlos en las telas y grabados».

Niños lustrabotas, paisajes urbanos, ambiente taurino, entre otros, son los temas más constantes en sus grabados o lienzos, que expresan su identificación con lo popular.

El interesante trabajo de Nanda Leonardini cubre todos los aspectos de la vida y la obra de este notable artista popular: reseña biográfica, comentarios acerca de la pintura de Gamaniel Palomino, selección de sus artículos periodísticos y acerca de él, publicados en diarios y revistas, catálogo de sus obras, cronología y una selecta reproducción de grabados y dibujos del artista. §

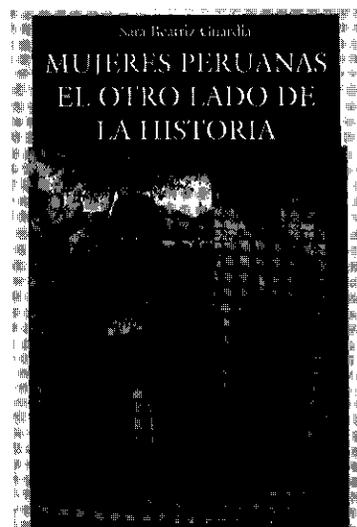


Francis Guibal
Vigencia de Mariátegui.
Lima: Empresa Editora Amauta, 1995.

A estas alturas del siglo XX, cuando el péndulo de la historia se encuentra en la margen derecha, el mundo vive el auge del neoliberalismo, y los profetas de moda son los Fukuyama, Derrida, Habermas, Lyotard, entre otros, ¿qué vigencia tienen los postulados ideológicos de Mariátegui?

Ante esta interrogante, el estudioso francés Francis Guibal nos propone una respuesta al respecto, en su libro titulado precisamente *Vigencia de Mariátegui*, con el cual obtuvo el segundo premio del Concurso Internacional de Ensayo, con motivo de conmemorarse en 1995 el centenario del nacimiento del autor de *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

Las conclusiones a las que llega Guibal son afirmativas, en tanto determinadas circunstancias sociales mantienen las características que motivaron la teoría y praxis mariáteguianas. §



Revista

Imaginario del arte. N° 11.

Lima: invierno de 1996.

Aparte de la literatura, cada entrega de *Imaginario del arte* está dedicada a una disciplina artística. Esta vez le correspondió a la escultura. Entrevistas con Anna Maccagno, Víctor Delfín; testimonios personales de los escultores Susana Rosselló, Joel Piacenza, Sonia Prager, Carlos Runcie Tanaka, Ana Orejuela; y un homenaje de Jorge Bernuy a Marina Núñez del Prado.

En creación literaria hay poemas de Osip Mandelstam (Rusia, 1891-1938), y de los poetas peruanos Kusi Pereda y Xavier Echarri, y un relato de Viviana Mellet.

Por su parte, en la sección de crítica, Luis Chávez establece un paralelismo entre las obras poéticas de Martín Adán y José Lezama Lima, en homenaje al poeta cubano. §

Revista

Análisis Internacional.

N° 12.

Lima: abril de 1996.

Esta publicación del Centro Peruano de Estudios Internacionales incluye en su sección artículos: «Mitos que dañan la relación peruano-ecuatoriana», de Félix Denegri; «Los impases subsistentes: los países garantes como centro de gravedad en la nueva etapa de conversaciones», de Edgardo Mercado Jarrín; «Caducidad de las Convenciones de Lima», de Jorge Morelli Pando; «El proceso de reintegración del Perú en la Comunidad financiera internacional», de Gladys Choy Chong, y «Elementos para una estrategia financiera latinoamericana», por Ignacio Basombrío. §

Revista

Textos de teatro peruano.

N° 3.

Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1995.

Una muy buena contribución al teatro nacional es *Textos de teatro peruano*, publicación oficial de la Dirección de Teatro del Instituto Nacional de Cultura.

Editados por los reconocidos críticos Hugo Salazar del Alcázar (I.M.) y Mary Soto, su contenido responde a un criterio de difusión, recogiendo las opiniones de los más caracterizados exponentes del arte escénico peruano y dejando de lado toda clase de sectarismos.

En sus páginas encontramos un interesante material, en el que destacan: «Rastros de la presencia y la teatralidad», un amplio informe de Miguel Rubio sobre la ópera de Pekín; «La memoria teatral de los 80», de Hugo Salazar, y «Una visión del teatro peruano en la década de los 80», de Luis Peirano.

No menos interesantes son también la entrevista a Osvaldo Cattone y la recopilación de crítica de teatro de Salazar del Alcázar, Mary Soto, Santiago Soberón, Sara Joffré, entre otros.

El número se completa con una remembranza de Julio Ramón Ribeyro, por Hernando Cortez, y el texto íntegro de la obra *Santiago el pajarero*, de JRR. §



Thor Heyerdahl

La navegación marítima en el antiguo Perú.

Lima: Instituto de Estudios Histórico-Marítimos del Perú, 1996. (Edición bilingüe)

En 1947, el biólogo noruego Thor Heyerdahl construyó una nave con las características de las balsas prehispanicas, a la cual llamó Kon Tiki, a bordo de la cual inició una travesía hacia la Polinesia, con el fin de probar la hipótesis de la existencia de actividad marítima de los antepasados del Perú a través del Océano Pacífico.

En la publicación que comentamos Heyerdahl reitera la tesis de que los antiguos habitantes de la costa peruana, en ese entonces la más extensa de América, fueron eximios navegantes y describe las excelentes cualidades de las embarcaciones de totora, apropiadas para las características del litoral.

Heyerdahl se basa en los relatos de los cronistas españoles y en los descubrimientos obtenidos en las excavaciones realizadas por arqueólogos peruanos y extranjeros en la costa del norte peruano, que permiten sostener lo afirmado por el conocido peruanista noruego. §

Revista

Dedo Crítico. N° 2.

Lima: UNMSM, diciembre de 1995.

Publicación editada por los alumnos de Literatura de San Marcos. Leemos artículos de Javier Gálvez («*Madame Bovary* y la lógica del deseo»), Miguel Maguño («El destinatario español en los *Comentarios Reales*: en el placer y el deseo») y Miguel Bances («Adalberto Varallanos: un caso de la narrativa de vanguardia en el Perú»); poemas de Aitana Sánchez, Percy Díaz y José Cabrera; se incluye además una sección de comentarios de libros. §

Goran Tocilovac
Trilogía parisina.
Lima: Peisa, 1996.

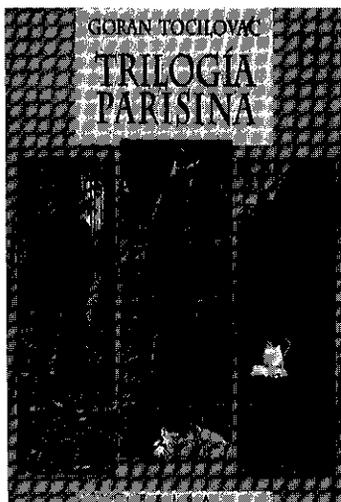
El género policial está ganando cada vez más adeptos entre los narradores, tal es el caso de Goran Tocilovac (Belgrado, 1955), autor de *Trilogía parisina*, quien vivió en nuestro país durante los años setenta y compartió la experiencia universitaria sanmarquina de esa época.

Trilogía parisina está compuesta por *Una noche no*, *Puede ser el tiempo* y *De la desolación*.

El asesinato—o suicidio—del pintor Jorge Dutrey es el punto de partida de la intriga que se desarrolla en el primer componente de la trilogía: *Una noche no*, en mi opinión el segmento mejor construido y escrito de los tres, en donde la tensión narrativa se apoya en un buen manejo del lenguaje.

Aquí el acto amoroso alcanza su mayor plenitud en el acto de la muerte.

En su conjunto, la lectura de *Trilogía parisina* nos lleva por las sinuosidades y entresijos de una historia policial en la cual el lector tendrá todas las variantes para resolver el caso de los sucesivos asesinatos de mujeres, cuyo elemento común es haber tenido en su pasado una relación amorosa con uno de los personajes principales del relato. §



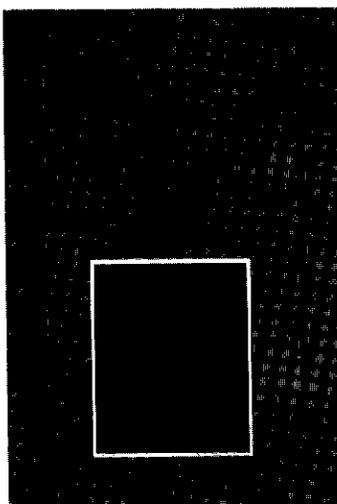
Edgar O'Hara
En una casa prestada.
Lima: Jaime Campodónico
Editor, 1995.

El título del poemario alude a un espacio, pero un espacio que no es propio. Un lugar, un hábitat, una «casa prestada»: conciencia de exilio.

Pero en el orden perfecto y pulcro de esa casa prestada el poeta escribe:

«Jamás / le entusiasmo demasiado / la inmortalidad. // Sin embargo aquellas cosas / que le parecían / trascendentales // fueron dichas // —en público y en privado— // a su debido tiempo» («Lengua materna»).

Porque ésta es la poesía que queda en mi memoria, como el sabor de la cerveza que tomamos, Edgar, en un bar con piso de aserrín, una tarde, cuando el sol despegó las etiquetas de no sé cuántas botellas. §



Revista
La tortuga ecuestre. N° 136.
Lima: julio de 1996.

Este número contiene poemas de Rosa Natalia Carbonel (Piura, 1951), autora del poemario *Para no hacer cosas desagradables* (1977).

«Veinticinco años/ y tu corazón/ es una/ bomba/ de/ tiempo// La lealtad de los hombres/ y el pellejo de una ballena/ nada pueden/ contra/ el/ sol». (*Apuntes para un libro de poemas*). §

Varios
17 Narradoras latinoamericanas.
Lima: Peisa, 1996.

La presente selección reúne relatos escritos por mujeres de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, El Salvador, Guatemala, México, Puerto Rico, Perú, Uruguay y Venezuela.

Orientado sobre todo al lector juvenil, el volumen agrupa a escritoras de reconocida trayectoria como Clarice Lispector, Elena Poniatowska, Cristina Peri Rossi e Isabel Allende, junto a narradoras noveles como Milagros Socorro y Andrea Maturana.

La reunión de los textos trasciende el criterio de género. Narran tanto acontecimientos histórico—sociales como describen experiencias individuales de personajes no únicamente femeninos.

En esta antología nuestro país se encuentra muy bien representado por Viviana Mellet («La otra Mariana») y Mariella Sala («El lenguado»). §

Concurso
Novela corta

Los amigos del Banco Central de Reserva del Perú nos informan que hasta el 7 de febrero de 1997 se recibirán los originales (y 3 copias) para el concurso de novela corta para escritores peruanos no mayores de 45 años. Los trabajos (de 100 a 150 páginas A4) deberán ser inéditos y abordar como tema central asuntos vinculados con la realidad nacional. Premio: cinco mil dólares. §

Galardonado
Concurso de cuento

Víctor Hugo Velázquez Cabrera, integrante de nuestro comité editor, mereció el segundo premio en el concurso nacional de relato *El Cuento de las Mil Palabras 1996*, que organiza anualmente la revista *Caretas*. ¡Felicitaciones! §

Colaboradores

Blanca Varela mereció en mayo último la Medalla Internacional «Gabriela Mistral», otorgada por el gobierno chileno, por su producción poética y su labor editorial.

El maestro **Luis Antonio Meza**, quien dirigió la Orquesta Sinfónica Nacional, nos entrega la tercera y última parte de su informe sobre nuestra primera entidad musical del país.

La antropóloga y poeta **Rosina Valcárcel** es autora de los ensayos *Universitarios y perjuicio étnico* y *Mitos, dominación y resistencia andina*, y de los poemarios *Sendas del bosque*, *Navíos*, *Una mujer canta en medio del caos* y *Loca como las aves*.

Poeta, crítica y traductora, **Ana María Gazzolo** es autora de los poemarios *Contratiempo y distancia*, *Viajes* y *Cabo de tormentas*. Artículos suyos han aparecido en revistas especializadas tanto del país como del extranjero.

Docente en la Facultad de Letras de San Marcos, **Esther Castañeda Vielakamen** es autora del estudio *El vanguardismo literario en el Perú* y de los poemarios *Interiores* y *Carnet*. Con la joven investigadora **Elizabeth Toguchi Kayo** dirige el sello editorial de poesía de mujeres «Magdala».

Escritora, periodista y abogada, **Rocío Silva Santisteban** es autora del libro de relatos *Me perturbas* y de los poemarios *Asuntos circunstanciales*, *Ese oficio no me gusta*, *Mariposa negra* y *Condenado amor*.

La profesora de arte **Mihaela Radulescu** ejerce la docencia en las universidades San Marcos y Católica. Artículos suyos se han publicado en revistas especializadas.

Doctora en Antropología por La Sorbona, la investigadora norteamericana **Gail Silverman** ha publicado *El tejido andino: Un libro de sabiduría*. Trabajos suyos han aparecido en libros colectivos y revistas de su especialidad.

El poeta **Luis Alberto Castillo** es el responsable de la sección «Ex-libris» de nuestra revista.

Los dibujos interiores de **Tilsa Tsuchiya** han sido tomados del poemario *Noé Delirante* de Arturo Corcuera. §