



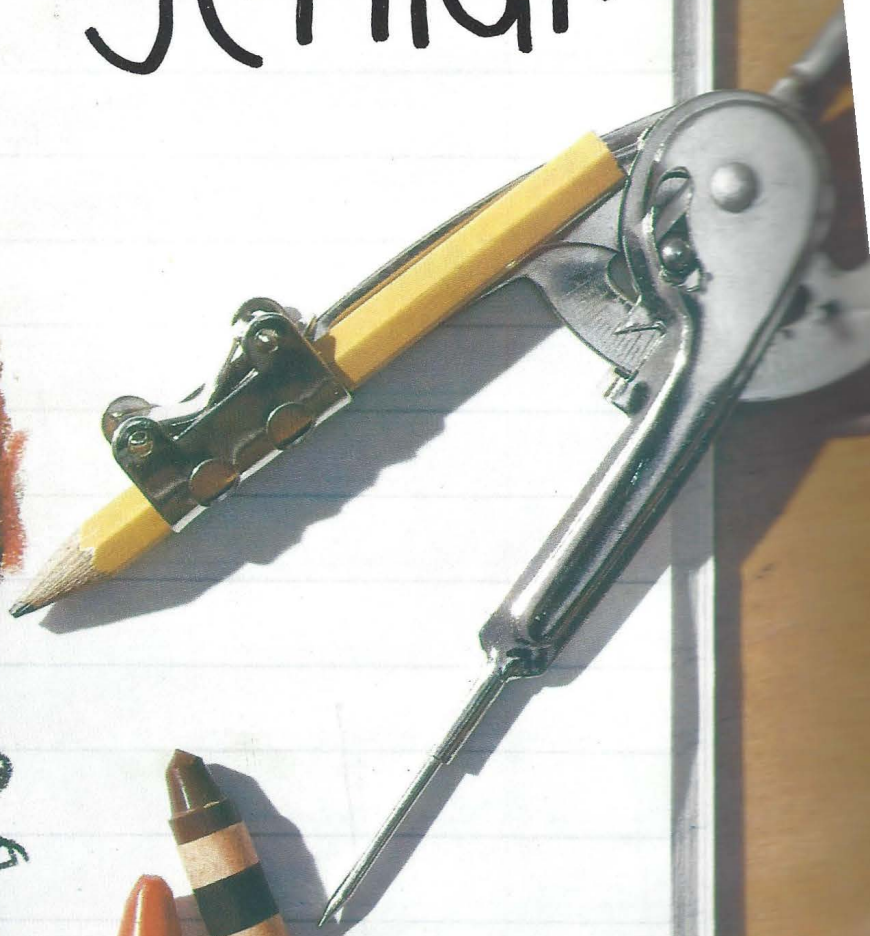
Insular *del arte*

En este
número

• *Literatura y Teatro* •



Siempre
Genial.



Siempre





SUMARIO

DIRECCION GENERAL

Otilia Navarrete

CONSEJO EDITORIAL

Ana Luisa Soriano

Marco Martos

Otilia Navarrete

DIRECCION EJECUTIVA

William Landázuri

DISEÑO

Otilia Navarrete

CORRECCION

Camilo Torres

COLABORADORES

Javier Sologuren

Fernando Samaniego

Enrique Bruce

Alonso Alegría

Ruth Escudero

Alfonso Santistevan

Roberto Angeles

Sara Joffré

Yadi Collazos

Gloria Romero

Selenco Vega

Luis Molina

Alex Apari

Esther Castañeda

Alicia del Aguila

Tanya Moscoso

Mario Bellatin

Carlos Garayar

Hernando Cortés

Rose Cano

Carina Moreno

Manuel Pantigoso

Rosina Valcárcel

Victor Carranza

Miguel Ildefonso

Ana Mas

Correspondencia:

Av. Loma del Pilar 158 (Lima 33)

Telf. 498705

Publicidad: Telf. 952657

Portada: Escena del Teatro Noh

Composición de Textos e Im-

presión: Gama & Asociados

Palermo 189 - Telf. 724599

Balconcillo

PRESENTACION

Otilia Navarrete

TEATRO

Javier Sologuren:

El Noh, poema en escena

Fernando Samaniego:

Teatro Kabuki

Enrique Bruce:

Antígona

Carlos Garayar:

Bertolt Brecht

Camilo Torres:

Antonin Artaud

ENTREVISTA

Otilia Navarrete:

Alonso Alegría

Miguel Ildefonso:

Mario Bellatin

TESTIMONIO

Ruth Escudero:

La dirección teatral

Yadi Collazos:

Teatro peruano actual

ARTE EN EL MUNDO

Gloria Romero:

Brasil

HOMENAJE

Marco Martos:

Luis F. Vidal

Imaginario del arte:

Carlos Oliva

POESIA

Selenco Vega:

Vincent, Habla el abuelo Ignacio

Luis Molina:

Acerca de la exploración del espacio,

Acerca de la destrucción del espacio

Ana Luisa Soriano:

Conventos, Secuencias, Nueve

CUENTO

Alex Apari:

Allá lejos

Esther Castañeda:

La cazadora

Alicia del Aguila:

Regreso

TRADUCCION

Tanya Moscoso:

"El poema es el..... "Rene Char"

TEATRO PERUANO

Alfonso Santistevan:

De Oye a Pataclaún

Roberto Angeles:

Traslación de textos literarios al teatro

Sara Joffré:

El teatro y la crítica

Fragmentos teatrales:

Tragedia del fin de Atawallpa

Un juguete

Estación desamparados

El pueblo que no podía dormir

Tierra sin mal

Agenda teatral

Reseñas

De nuestros autores

NOTAS

ESTA ES UNA PUBLICACION DE EDICIONES IMAGINARIO

Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos, sin mencionar la fuente.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados, son de exclusiva responsabilidad del autor.

COMICOS DE LA LEGUA *

Plantamos teatros y los tiramos
donde paramos y nos hallamos;
fundamos teatro y escenario,
pero nuestro destino es temerario

y nos arrastra y lo barre todo,
los cómicos y del mismo modo
el empresario, músicos y apuntador
a los cinco vientos de alrededor.

Cárnes, aspilleras, carmines, tablas,
rimas, sentimientos, túnicas, faldas,
máscaras, ocasos, llantos y gemir
y epifonemas y de cada día el abrir,
arrancados con nosotros de cuajo y al ras
(dime dónde vamos, dime dónde vas)
desnudos los nervios en nuestra piel
cual de onagro o cebra el rayado aquel;

desnudos y al aire o en caja guardados
(¿cuándo nos engendraron? ¿cuándo seremos
/enterrados?).

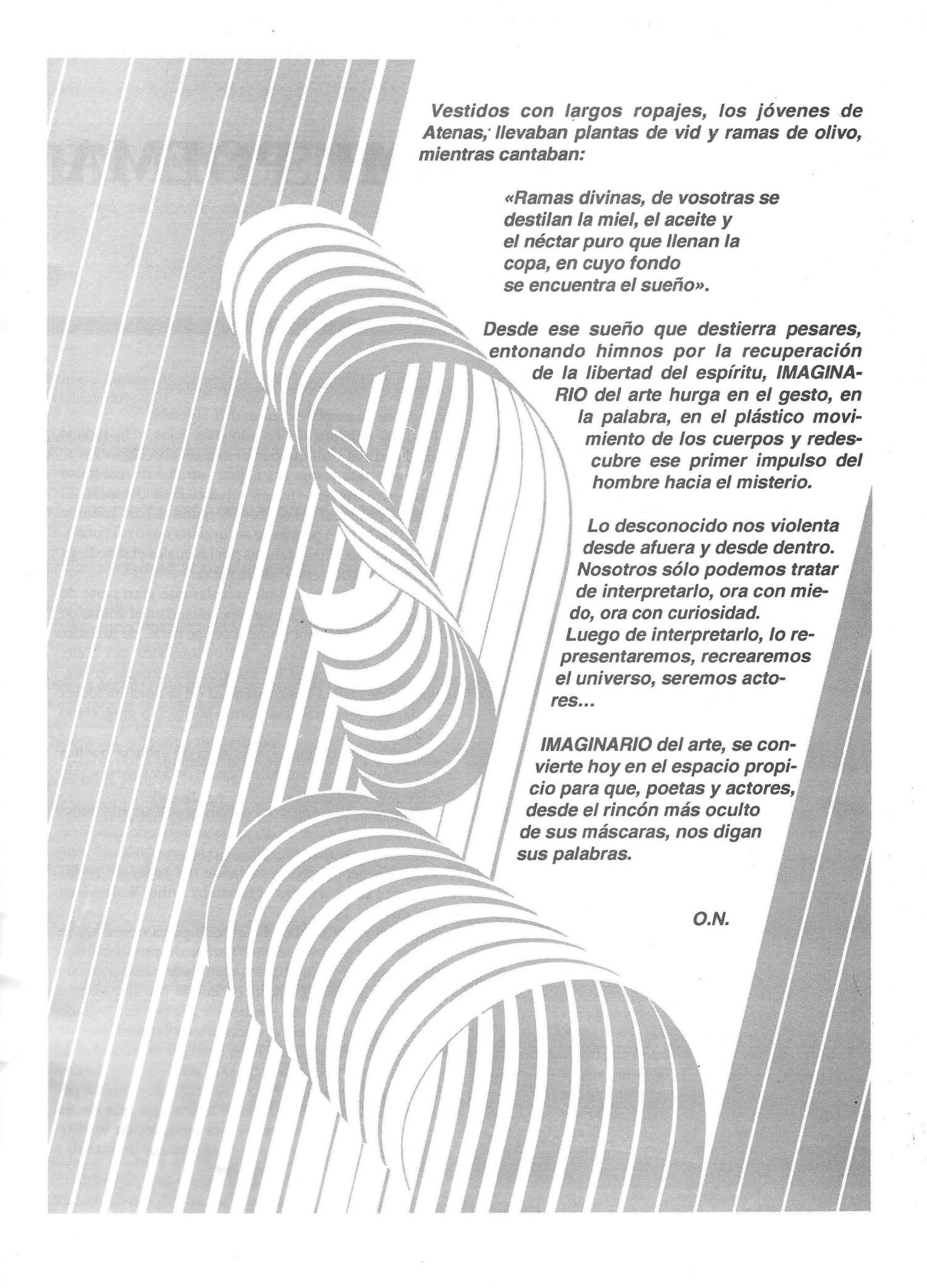
y como cuerdas a más tender
de una lira que entera vibra. Ve

también nuestro corazón: una esponjita
que la calle y el bazar arrastrándose visita
bebiendo la sangre y la hiel
del archiduque y del bandido infiel.

Yorgos Seferis

(Traducción: Antonio Tovar)

* Nota de A. Tovar, traductor de este canto: «He intentado copiar el ritmo y las rimas de este poema, para lo que me he tomado algunas libertades, como poner faldas en vez de mantos, con una rima pobre, o rípios como al ras, aquel e infiel. También he puesto archiduque».



Vestidos con largos ropajes, los jóvenes de Atenas; llevaban plantas de vid y ramas de olivo, mientras cantaban:

«Ramas divinas, de vosotras se destilan la miel, el aceite y el néctar puro que llenan la copa, en cuyo fondo se encuentra el sueño».

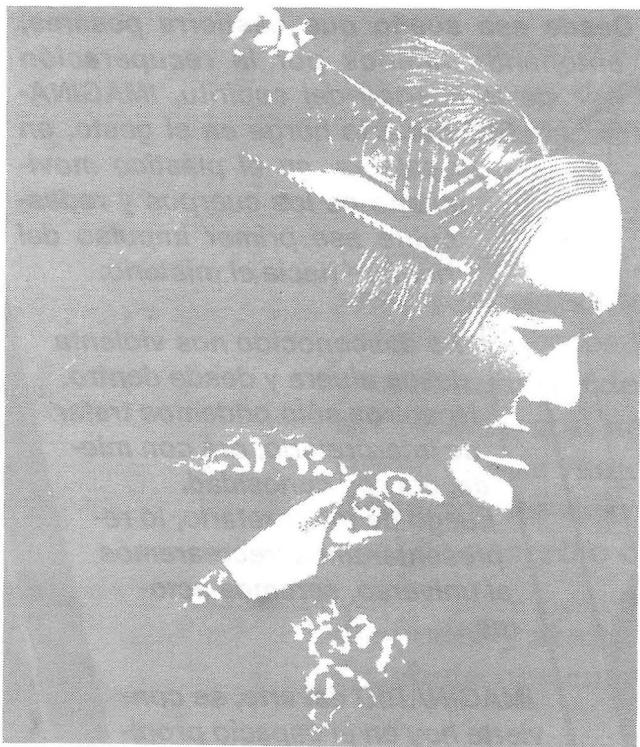
Desde ese sueño que destierra pesares, entonando himnos por la recuperación de la libertad del espíritu, IMAGINARIO del arte hurga en el gesto, en la palabra, en el plástico movimiento de los cuerpos y redescubre ese primer impulso del hombre hacia el misterio.

Lo desconocido nos violenta desde afuera y desde dentro. Nosotros sólo podemos tratar de interpretarlo, ora con miedo, ora con curiosidad. Luego de interpretarlo, lo representaremos, recrearemos el universo, seremos actores...

IMAGINARIO del arte, se convierte hoy en el espacio propicio para que, poetas y actores, desde el rincón más oculto de sus máscaras, nos digan sus palabras.

O.N.

EL NOH, POEMA



Entre las artes escénicas del Japón, se encuentran dos géneros dramáticos, oriundos de ese país, que gozan de enorme prestigio y a la vez ofrecen características opuestas y complementarias: el Noh y el Kabuki. El primero es un teatro aristocrático, simbólico, austero, hermético, refinado; en tanto que el segundo es de raigambre popular, dinámico, colorido, espectacular en sumo grado.

Si deseamos tener una definición descriptiva del Noh, nada mejor que la del japonólogo francés René Sieffert: *«largo poema cantado y mimado con acompañamiento orquestal, generalmente cortado por una o varias danzas que pueden no tener relación con el asunto»*.

El hecho de que en el Noh intervengan escasos actores, se use máscara, participe el coro y la danza y se extraigan sus temas de la cantera legendaria y tradicional, ha llevado a compararlo con la tragedia clásica griega, pese a los dos milenios que separan ambas manifestaciones artísticas y a sus desarrollos divergentes: hacia el realismo cada vez más acusado del teatro helénico y el simbolismo

preñado de sugerencias del drama japonés.

Pero tal paralelo no ha ido más lejos y la radical originalidad del Noh queda sin menoscabo alguno.

En rigor, esta forma dramática —en abierto contraste con las occidentales— no es actuada sino danzada. El personaje principal —el **shite**— es quien danza, mima y canta. El **waki** es el personaje secundaria cuyo rol consiste en explicar las circunstancias por las cuales el shite llega a danzar la danza central de la pieza.

Es preciso, imprescindible, señalar que gran parte de la extrañeza causada por este espectáculo en el ánimo de quien lo contempla por primera vez se debe, de un lado, a la extremada lentitud de las evoluciones del baile, absolutamente carentes de transiciones bruscas o desiguales, y de otro, a la singularidad de la línea melódica seguida, que recuerda la del canto litúrgico o gregoriano occidental.

El Noh es, en definitiva, una obra de esencia poética capaz de suscitar una atmósfera de un poder sugestivo sin posible parangón.

El Noh que presentamos (cuyo autor es Kōparū Zēmo Motoyasu, c. 1474 - c. 1520), tal como sucede con otras de este teatro, es una obra atípica, pues, según lo advierte Donald Keene, *«carece totalmente del papel de waki»*. Pertenece a **The No Plays of Japan** by Arthur Waley. First Tuttle edition, 1976.

Como el lector puede observar, la pieza desenvuelve un argumento mínimo del cual parece desprenderse una clara alegoría. El pájaro blanco bien puede verse como un equivalente de esa *«flor azul»* en la que Novalis, el gran poeta romántico alemán, simbolizó a la poesía. En todo caso, su **yugen** (es decir, el encanto sutil y misterioso que entraña una obra Noh) nos lleva a pensar en el hecho de que este tiene precisamente por símbolo *«un pájaro blanco con una flor en el pico»*. Abundando en estas peregrinas correspondencias, recordemos que una de las puertas de acceso al **yugen** es, por ejemplo, *«la meditación sobre el viaje de los gansos salvajes que avistamos y que se pierden entre las nubes»*. ☛

EN ESCENA

Javier Sologuren

Koparu Zembo-Montoyasu / NIEVE TEMPRANA
(Hatsuyuki)

Personajes:

ROCIO VESPERTINO, servidora.

UNA DAMA, la hija del abad.

DOS DAMAS NOBLES.

EL ALMA DEL PAJARO HATSUYUKI («Nieve Temprana»).

CORO.

Escena: El Gran templo de Izumo.

SERVIDORA

Soy servidora del santuario de Nyoroku, en el Gran Templo de Izumo. Mi nombre es Rocío Vespertino. Debéis saber que el Señor Abad tiene una hija, una dama bella y gentil como pocas. Ella posee un pájaro domesticado que le obsequiaron hace un año y, como era un encantador pájaro blanco, lo llamó Hatsuyuki, Nieve Temprana; y lo ama tiernamente.

No he visto el pájaro hoy. Creo que voy a acercarme a su jaula y mirar.

(Se dirige hacia la jaula)

¡Misericordia! ¡No está el pájaro! ¿Qué le diré a mi señora? Pero tendré que decírselo. Creo que se lo diré ahora. ¡Señora, señora, vuestro amado Nieve Temprana ha desaparecido!

DAMA

¿Qué es lo que dices? ¡Nieve Temprana se ha ido! ¿Cómo puede ser eso? ¿Cómo puede ser que mi lindo pájaro, tan doméstico, haya desaparecido sin dejar rastro? ¡Oh amargura de las nieves que se derriten y desaparecen! Ahora comprendo el significado de un sueño de media noche que últimamente perturbó mi descanso. Presagio fue del destino de Hatsuyuki.

(Rompe a llorar)

CORO

Aunque no haya motivo para esas lágrimas y suspiros, sin embargo, sintió tan súbita pena



que hizo arder el fuego de su corazón;
y todo el tiempo
permanecen sus luengas mangas húmedas.
Se dice que la escritura fue trazada primero
por las patas de los pájaros en la arena,
pero Hatsuyuki no ha dejado testamento alguno.

(Se lamentan)

(CORO) (Canto acompañado de danza)

¡Qué triste recordar
cuando recién dejó la jaula donde fue criado
tan hermoso de forma
y de color blanco como
la nieve!
Lo llamábamos Hatsu-
yuki, «La Primera Nieve
del Año».
Y por donde fuera
nuestra señora, la se-
guía
como su sombra.
Más ahora, ¡ay!, es un
pájaro errante
aunque lejos de la sen-
da oscura del Amor.⁽¹⁾

DAMA

No hay ya nada que
hacer. **(Llora amar-
gamente)**

CORO

Aún hay una esperan-
za. Cesad en vuestro
llanto, Señora,
y abrid vuestro cora-
zón a aquél que se
inclina a escuchar.

Si al Señor Amida se le eleva una plegaria, ¿Quién sabe si
pueda acoger en el Paraíso hasta el alma de un pájaro y
depositarla en el Pedestal del Loto?⁽²⁾

DAMA

Rocío Vespertino, ¿no te aflige saber que Hatsuyuki ha
desaparecido?... Pero no debemos llorar más. Llamemos
a las nobles damas de este lugar y, durante siete días,
sentémonos con ellas a orar a puertas cerradas.

**(Rocío Vespertino va en busca de las DAMAS
NOBLES del lugar)**

DOS DAMAS NOBLES (Al unísono)

Cantamos un rito solemne,
una endecha para los Difuntos;
En esta hora de purificación
hagamos que resuene el gong de Buda.

(Oran)

NAMU AMIDA BUTSU

NAMU NYORAI

¡Alabado sea Amida Buda!

Alabado sea Mida, nuestro Salvador!

**(Las plegarias y el resonar del gong duran cierto
tiempo y forman
parte de la danza
central del drama)**



**CORO (Como una
manchita blanca en
el cielo, aparece el
alma del pájaro)**

¡Mirad! ¡Mirad! ¡Una
nube al centro del cla-
ro cielo!

Mas no es una nube
Con puras y níveas alas
batiendo el aire
¡Viene el pájaro blan-
co!

Vuela hacia nuestra
señora,
se cierne amorosa-
mente,
danza ante ella
EL ALMA DEL PAJARO
Atraído por el mérito
de vuestros cánticos y
plegarias.

CORO

De inmediato renació en el Paraíso.
Por el lago de las Ocho Virtudes se pasea:
con el Fénix transcurre su recreo.
Se alberga en la séptuple cima de los árboles del Cielo.
Nada lo lastimará
por siempre jamás.

Ahora tal como las adornadas palomas
que soltamos desde las almenas en los días sagrados,
aletea un momento;
aletea un momento y luego desaparece,
no sabemos dónde. *♪*

⁽¹⁾ «Wakare no tori», el pájaro que anuncia a los amantes la llegada del día.

⁽²⁾ Convertido en Buda

(Traducido del inglés por Ilia y Javier Sologuren)

SUICIDIOS DE AMOR EN SONEZAKI

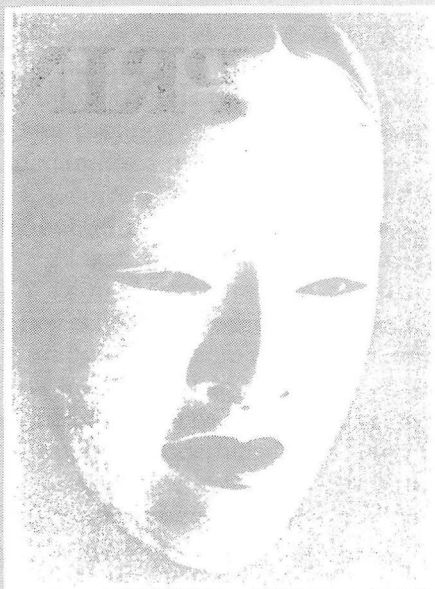
(Fragmento)

Traducción y equivalencia
fonética: Fernando Samaniego

Chikamatsu Monzaemon (1653 - 1725)

Es uno de los más grandes escritores del Japón de todos los tiempos.

El teatro **Bunraku** le debe unas 130 piezas de su repertorio y el **kabuki** más de la mitad del suyo



Adiós a este mundo,
a la noche adiós,
los que vamos camino a la muerte
¿A qué quisiéramos parecernos?
a la nieve en la senda
hacia el cementerio,
desvaneciéndose
a cada paso.
Este sueño de un sueño
es triste
¡Oh! ¿has contado los sonos
de la campana?
Son siete campanadas
que marcan el amanecer,
ya han dado seis,
la última sonará
por esta existencia,
el último eco
lo oiremos,
será el eco
feliz de la nada.

Kono yo no nagori
yo mo nagori
shini ni yuku mi wo
tatoreba
adashi ga hara no
michi no shimo
hitoashi zutsu ni
kiete yuku
yume no yume koso
aware nare
are kazoreba
akatsuki no
nanatsu no toki ga
mutsu marite
nokoru hitotsu ga
konjo no
kane no hibiki no
kiki osame
jakumetsu iraku to
hibiku nari.

Antígona, princesa. Hija de Edipo rey y nieta de Layo. Descendiente directa de Cadmo, fundador de Tebas.

Su figura nos viene hiératica. Imposible captarla, por ejemplo, en el devaneo sensual o en la profusión emotiva de la estatuaria helenística. Ella no fue diosa ni encarnó emoción alguna. Ella fue intransigencia aristocrática que pervivió en un siglo que a pesar de sus espléndidos aciertos, no estaba exento del discurso panfletario (a través del teatro), ni del maniqueísmo político propio de los democratas ante una aristocracia terrateniente que negaba ceder sus privilegios.

Sófocles nos retrata a una joven princesa desafiando la autoridad vigente por obedecer el mandato de los dioses y de la sangre. Creonte, el autócrata, tío de Antígona, le negará a ésta el derecho a enterrar a su hermano Polinices, muerto al combatir a sus huestes. La renuencia de Creonte al perdón, y la sucesión de muertes que ello engendra, nos lleva a pensar en James Joyce, cuando en su prodigioso «Retrato del artista adolescente», nos previene en una delicada conversación estudiantil sobre el manipuleo del término «trágico» en el habla cotidiana y en la prensa. Como hecho público, no toda muerte es trágica. Es más, muy pocas lo son. Y cuando nos toca hablar de ellas en el campo irremediable de lo público, lo haremos en el marco de lo exclusivamente literario, en el de una literatura trágica.

En el campo de lo privado, cuando nos enfrentamos a la muerte de un ser amado, el decoro nos hará callar.

La muerte es aristocrática. Los grandes protagonistas que repasan los libros de los trágicos griegos pertenecen a los clanes más encumbrados, al linaje de los héroes y los semidioses. Y el público griego así lo entendía. Aquellos protagonistas sentían todo lo que era dable sentir: el amor, el oprobio, el horror o la grandeza. Su sentido del bien obedecía a su posición dentro del clan y a

«ANTIGONA, PRINCESA DE TEBAS»

Enrique Bruce

su relación para con cada uno de los miembros del mismo. Era el clan del único terreno posible donde el pensamiento y el sentir reivindicaban lo humano. Más allá de esas fronteras les aguardaban las sombras de un destierro espiritual cuya única luz era la muerte. La determinación de los roles clánicos no difería en mucho de la que más tarde propondría la ética ciudadana. Pero era definitivamente de un alcance más restrictivo.

El amor se traducía de manera más intensa en la lealtad para con el padre o el hermano: el amor erótico empalidece. El amor por el de «fuera de casa» es muchas veces, en las obras de los trágicos, poco más que la posibilidad de descendencia.

En la otra obra cumbre de Sófocles, el personaje de Edipo se enfrenta al destino (o a sí mismo); pero para el desenvolvimiento de toda la trama no hace falta más que el entorno del palacio de Tebas. La tragedia se sus-

tenta dentro del clan. No hay nada de fuera que haya empujado a Edipo al entrampamiento moral al cual fué llevado. En el personaje de Antígona no hay disquisición moral alguna. Ella toma sin más, la resolución de dar sepultura al hermano que luchó contra las huestes de Creonte. Decide honrar al traidor. Si hay aquí una pugna, sólo se dará entre la manera de sentir y pensar clánico, y el concepto (exógeno) de la autoridad civil. Pugna que por lo demás se encarnará, (a manera de arrepentimiento), en Creonte al final de la trama. Y ésta, sin más, seguirá enmarcándose en el entorno del palacio tebano.

Una actitud política, profundamente ciudadana, era la del discurso. Sófocles no puede evitar el revestir a la escena final de cierta ironía, cuando el coro alude a la grandilocuencia de la palabras de Creonte; grandilocuencia que para la sensibilidad griega señalará una cierta corrosión

en los valores que se afirman en la actividad humana, que junto a la de la praxis, era la más relevante: la de la palabra.

Antígona se da muerte dentro del sepulcro de Polinices. Su muerte es secreta; se oculta de la mirada de todos. En las sombras de ese sepulcro queda el amor de Antígona por su prometido, Hemón, como una posibilidad. La única realidad palpable es la del recinto donde yacen los cuerpos inertes de los dos hermanos.

Antígona, la virgen, escoge su tálamo definitivo.

En la época actual, a dos mil quinientos años de distancia de Sófocles, donde el teatro no es más un evento sacro ni tiene implicancias políticas acuciosas, el teatro, (sobre todo el llamado «clásico»), ha sido con el tiempo relegado a ser «leído».

El público es hoy, por lo demás, exasperantemente heterógeno, y los prejuicios que paradójicamente lo homogenizan, son prejuicios racionalistas, e inevitablemente


relativistas. Nuestra Antígona se esboza como una virgen histérica ante el lector - espectador del siglo XX con un libro de psicoanálisis demasiado cerca de su escritorio.

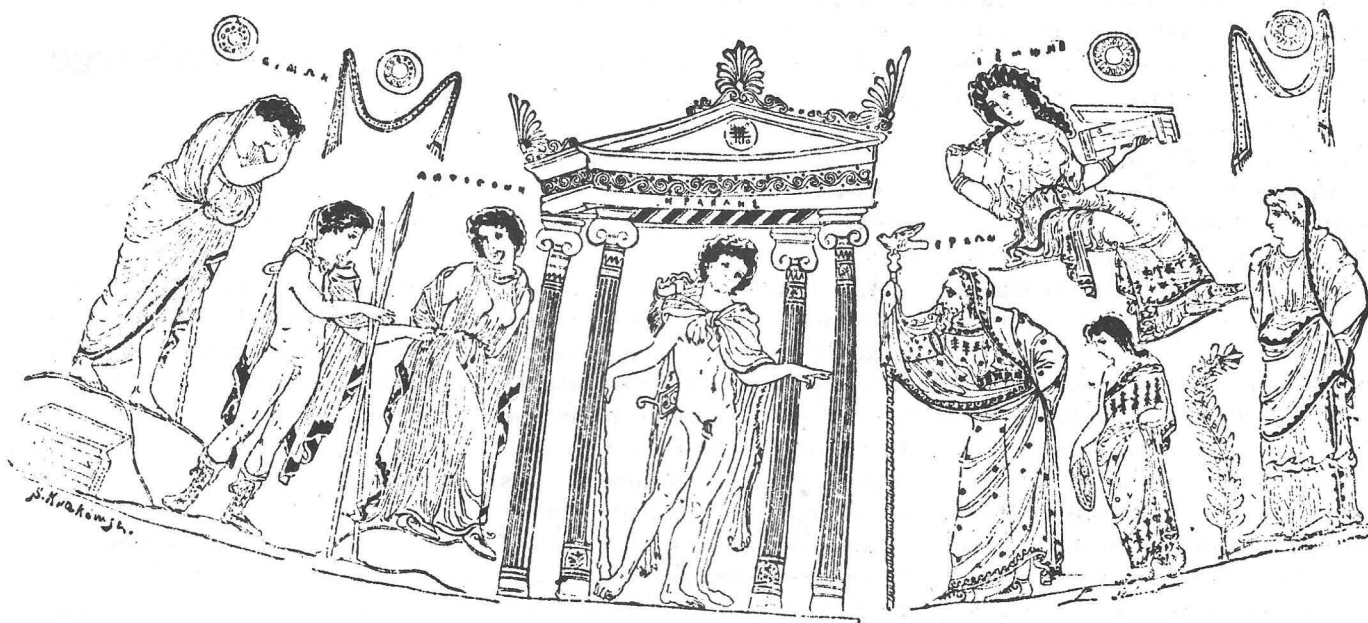
Hay otras lecturas que nos instan a tener en cuenta la conformación familiar típica de sociedades patriarcales para explicar tanto el complejo de Edipo como el de Electra. Es la razón quien va despojando a sus cultores de los diferentes velos de sus prejuicios; las épocas se señalan. Es a los cultores a quienes les corresponde el develamiento final: el del tiempo.

El teatro empezó como un canto. Y la muchedumbre que conforma hoy el hombre moderno se ha dejado arrullar por el canto más atemperado de lo racional (de lo apolíneo). No podemos dejar de ser hijos de nuestro tiempo. La modernidad se ha afanado en expandir al individuo, pero a nosotros, precisamente, nos corresponde dejar de lado las implicancias de lo individual.

Dejemos a la modernidad con sus propios afanes.

Hay una sutil escisión entre el yo y el individuo. En el yo hay aventura. Y el terreno ya afirmado y repasado de lo apolíneo nos servirá de atalaya para contemplar sin más los abismos sempiternos, ajenos pero poblados de criaturas previsibles. En esos parajes habremos de reconocer la antigua heredad de nuestros padres. Los propulsores de la democracia griega no lo desconocieron del todo cuando oficializaron los juegos diosiniásicos. Atenas fue liza de la representación y de la palabra. Pero el coro no fue más canto primordial: devino en personaje.

Ya lejos del clan y de los imperativos de la tierra y de la sangre, habremos de descubrir sobre ese otro terreno (ya reconocido) de lo apolíneo, una muy nuestra y peculiar genealogía. Goethe dijo: «lo que hayas heredado de tus padres, conquístalo, y lo poseerás». Eso es todo lo que tenemos. 



Pintura de vaso, según los Monumentos del Instituto, X, tab. 27 (Annali, 1876, p. 176 y siguientes). - A la izquierda de un edificio ricamente adornado, en el cual está Hércules (HPAKAHΣ), bállase Antígona (ANTIGONH), que tiene las manos sujetas detrás de la espalda y va seguida de un guardián armado de dos lanzas. Detrás se vé a Hemón (AIMΩN), su novio, que presa del dolor, apoya la cabeza en la mano derecha Hércules dirige la palabra a Creón (KPIAΩN) que, de pie junto al dios, se apoya en su cetro; detrás del rey se ballan un joven, con una fiala en la mano, y una anciana. En la parte superior está sentada Ismenes (ΣΜΗNH).

Con una calidez desbordante y la seguridad de quien sí sabe lo que hace, nos recibe Alonso Alegría. Personalidad dinámica, ora seria, ora risueña, alterna el café negro con el cigarrillo y responde sin ambages sobre su trabajo en el teatro, como dramaturgo y director. «Es una entrevista inocente» - le aclaro yo.

«Mejor -dice-, así yo puedo hablar de lo que sé». Se entusiasma y arrellana en un sillón, mientras, yo prendo la grabadora...

IMAG. - Alonso, en el año 1969 ganas el premio Casa de las Américas ¿habías publicado anteriormente alguna obra?

A.A. - No, no había publicado nada hasta entonces. En el año 65 había escrito una obra que, compartida con Sebastián Salazar Bondy, ganó el premio Nacional de Teatro.

IMAG. - Cuando te decides a escribir, ¿por qué optas por el teatro?

A.A. - Primero me acerqué al teatro por curiosidad, porque yo recibí una formación muy completa. Para mi madre no era suficiente el colegio, paralelamente a él estudié griego, alemán, música y pintura.

Cuando ya estaba en la universidad, estudiando arquitectura, me pareció que algo faltaba y entonces decidí ver de cerca el teatro. Ingresé al Club de Teatro de Lima y al año siguiente hice un curso de verano en San Marcos. Pocos meses después estaba abandonando la arquitectura para dedicarme al teatro con un proyecto de adaptación de una novela de Steinbeck llamada **Ratones y Hombrés**, una adaptación en cinco escenas que yo escribí. En realidad, fue lo primero que escribí, la presentamos en octubre del 60 con, entre otros, Edgar Guillén y Alicia Saco. Como anécdota: Edgar Guillén también cuenta el inicio de su carrera a partir de esta fecha.

IMAG. - O sea que nunca has

incursionado en otro género literario, narrativa o poesía.

A.A. - Ultimamente he escrito algunas cosas en prosa, pero más tipo reminiscencias... Poesía no, nunca he escrito un poema.

IMAG. - Sin embargo, en tus obras yo encuentro mucho aliento poético.

A.A. - Claro, pero es otra cosa. Es que yo tengo una visión clásica sobre el asunto. Estoy convencido que mucho de lo que hoy pasa por poesía, no lo es. Porque si tu sacas un fragmento de **El cruce sobre el Niágara** y lo pones en versos, resulta un poemita: *Como si el cielo y el espacio, estuvieran cruzados por mil alambres invisibles e infinitos, y yo puedo caminarlos todos y yo voy buscando el alambre que me llevará más lejos para ir caminando eternamente por el cielo, para ver más cerca el sol.*

O sea que pones el texto en renglones, lo acomodas un poquito y se convierte en poema. Yo diría que mucho de lo que ahora pasa por poesía es sólo prosa poética renglonada. Yo creo que la poesía es otra cosa.

IMAG. - ¿Crees que una obra narrativa es susceptible de adaptarse al teatro?

A.A. - Depende. Una vez un poeta amigo mío me dijo que le habían pedido escribir una obra de teatro. Yo le dije: ¿y cómo vas a hacerla?. Es fácil, me contestó, lo que tienes que decir lo dices dialogando. Yo le contesté que no, que rotundamente no es así. El drama no se logra por un conjunto de diálogos, de lo que se trata es de establecer la acción y de la «voluntad» de los personajes de lograr algo.

IMAG. - Háblanos algo acerca de esa «voluntad».

A.A. - Un argumento, una narración, puede o no tener «voluntad» e igualmente es interesante. Pero lo

dramático surge cuando hay voluntad, es decir, el personaje tiene la voluntad de realizar algo, pero por X razones encuentra oposición para realizarla. Tiene que haber un momento en que dicho personaje debe optar entre ésto o lo otro, y allí estamos al filo del asiento. Esto es dramático.

Entonces, las narraciones que poseen esas características podrán ser llevadas al teatro, las otras no.

IMAG. - En **El cruce sobre el Niágara**, ¿dónde estaría esa voluntad?

A.A. - Blondin quiere cruzar el Niágara, Carlo también; oponiéndose está el peligro y no sólo eso sino que se dan cuenta que separados no lo lograrán, entonces deciden integrarse, formar un nuevo ser, el Icarón,

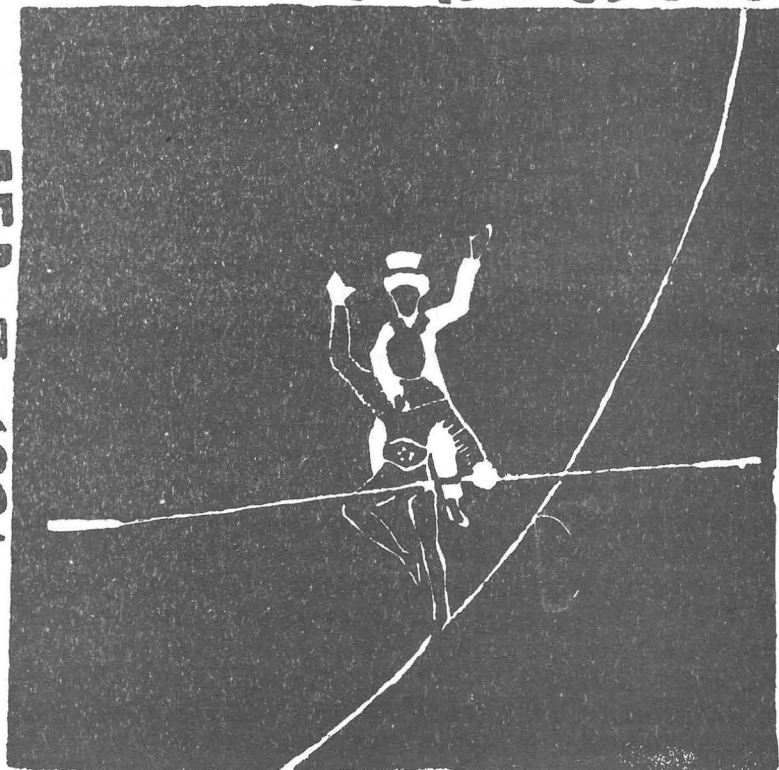
ALONSO

«Lo dramático surge

que cruzará el Niágara. Y, cuidado, no estoy hablando de «conflicto», éste es el cliché de la dramaturgia, es la teoría del siglo pasado, hay una clara diferencia entre «voluntad» y «conflicto», porque conflicto se puede reducir, a que una persona quiere una cosa, y la otra persona quiere otra: primera escena, A contra B; segunda escena, C contra D; tercera escena, E contra F y con tal de crear conflicto todo el tiempo se están insultando y pegando ¿eso es teatro? No lo es. Además, al pensar en «voluntad» se piensa en algo a largo plazo y esto no excluye el conflicto, porque si uno tiene voluntad para algo, es porque no tiene

CROSSING NIAGARA

FEB 3 1981



FOLGER

YOU CAN FLY

ALEGRÍA:

cuando hay voluntad»

Otilia Navarrete

ese algo y lo quiere. Hay una serie de condicionantes en la situación; hasta en una telenovela tiene que haber voluntad, y no es porque así lo manden los cánones inventados por alguien, ni que provenga de una receta caprichosa producto de una tradición cultural, no, lo que pasa es que la voluntad es necesaria para sostener, dar forma, interés, peso a la cosa dramática. Este es el ingrediente que distingue a la dramaturgia de cualquier otro género.

IMAG. - Después de *El cruce...* y tu triunfo en *Casa de las Américas*, ¿qué pasa?

A.A. - Escribí una primera versión

de una obra que se llamó **El terno blanco**, no tuvo mayor éxito, no fué a ninguna parte, yo no sabía, en realidad, escribir teatro en esa época.

IMAG. - ¿Y cómo ganaste el premio?

A.A. - Fue un chiripazo.

La primera versión de **El terno blanco** resultó muy narrativa, larguísima, cuando digo que no prosperó es que nadie quiso montarlo, no tuvo aceptación. Después escribí muchas adaptaciones y traducciones para uso del teatro; **Hamlet**, **Fuenteovejuna**, etc. Yo hacía la dramaturgia de más o menos todo lo que producía el teatro nacional, en ese lapso escribí una segunda versión de **El terno**

blanco, era por el 76 ó 77 que sí tuvo resonancia. Esta versión en el año 81 fue estrenada en Alemania y EE.UU. sin la trascendencia de montajes que ha tenido **El Niágara**, pero creo que esto se debe a que es una obra muy grande y complicada, muchos actores, en verso, con música. Es una obra de mucho trabajo directoral, como para un gran teatro. Es una obra cara.

Durante el 79 y 80 no escribí nada. En el 81 comencé a escribir **Daniela Frank**, a raíz de un suceso que hubo en EE.UU. Esta obra se ha dado en Europa, en EE.UU., se ha traducido al alemán, esta obra sí ha tenido una gran difusión, y conste que con sólo dos actores y cero escenografía.

IMAG. - ¿Quieres decir, entonces, que el número de actores, escenografía, vestuario no influyen en el éxito de una obra?

A.A. - Es relativo. Por ejemplo es **El terno blanco**, si se requiere de todo esto, de lo contrario sería un fracaso.

IMAG. - Tanto en **El cruce...** como en **Daniela**, yo veo que hay una utilización estricta del texto. ¿Qué opinas de las obras experimentales que se están dando, es decir, esa especie de collage en el que ingresa teatro, danza, video, etc.?

A.A. - No es cuestión de opinión, es cuestión de diferenciar géneros, nada más. Eso es teatro, yo hago drama. Porque también es teatro el circo, un número de ballet, ciertos tipos de rito, etc. Es decir, todo aquello que ha sido preparado para ser representado ante un público es teatro, llámese happening, performance, espectáculos multimedia, etc.

Yo hago drama, que es una representación de un hecho real o ficticio.

Por ejemplo, en **Daniela Frank**; un escenario, dos actores, una botella de champagne, dos copas, una pequeña grabadora, un periódico, tres papeles A4 y nada más. ¡Ah! una mesa y dos sillas que consigues en cualquier parte. Eso es todo y logras una obra que hace sacudir al público.

IMAG. - ¿Qué sabor te dejó el triun-

fo de Daniela Frank?.

A.A.- Imagínate pues, con decirte que para la última función de la puesta con Diana Quijano, tuvimos que hacer dos funciones porque a las 6.10 p.m. se habían agotado las localidades. Tuvimos 70 personas, domingo por la noche.

IMAG. - *¿A qué ingrediente o ingredientes atribuyes este éxito?*

A.A.- Yo diría que son varios. En primer lugar es la historia y la forma en que es contada. También viene el asunto de la temática que... de alguna manera atañe a unos y a otros, es decir que cada sector del público tiene de dónde agarrarse, ya sea por la parte política, o por la de las drogas, la cuestión de la doble identidad, la historia de amor.

IMAG. - *Además empleas una serie de trucos con los cuales nos metes (a los espectadores) en la historia, nos haces cómplices.*

A.A.- Exacto, eso es lo que hago, me acerco al límite entre la realidad y la ficción. El público duda. Está hecha para que dude. Esta es la esencia misma del teatro. El público no deja de tener conciencia que es ficción, pero se hace el que la cree por el simple hecho de creérsela, por evadir, aunque sea por unos momentos,

la realidad. El ser humano está ficcionando siempre, no mintiendo, ficcionando; y la magia del teatro se basa en el hecho de que esta ficción es llevada hasta las últimas consecuencias pero en forma real, ante tus ojos. Eso es lo que a mí me interesa, por eso hago teatro dramático. El otro teatro es arte, es artificio, es como una sinfonía de Beethoven y punto. Este teatro también es bonito, siempre y cuando haya suficiente variedad, expresividad, interés.

IMAG. - *Es decir que es válido en cuento recreación estética.*

A.A.- Exactamente. Sólo que a mí me interesa la ficción. Si no, sería músico.

IMAG. - *¿Qué opinas de los movimientos teatrales actuales?*


A.A.- Lo que pasa es que hay muy poca formación teórica. Pocos son los actores o directores que saben la historia del teatro o la historia de la dirección teatral. Cada cien años se reinventa la rueda. Eso es lo que veo acá; hay un desconocimiento en general por el arte teatral.

Por otro lado, en los últimos 30 años el teatro no ha logrado convertirse en una necesidad pública, no ha logrado un camino para institucionalizarse. El teatro podría

desaparecer el próximo año y nadie movería un dedo... Lo que falta es hacer buen teatro, la mayor parte de lo que se hace es malo y claro, el público no es tonto; el público quiere algo más que entretenerse, tiene que sentirse cautivado, conmovido. No basta contar historias ni exponer ideas, ni usar el teatro para un activismo político, muy influidos por un Brecht mal entendido, en el cual no había que conmovir. Sólo transmitir ideas.

Otra rama del teatro se dedicó a explotar lo puramente estético, que es un teatro que por su naturaleza misma no conmueve, no establece empatía con el público. En realidad el teatro se ha convertido en un arte para minoría de aficionados, la prueba está en que no ha logrado captar al mejor público, a los intelectuales, a los artistas...

IMAG. - *Una última pregunta: ¿Hay alguna temática reiterativa en tus obras?*

A.A.- Lo que se repite no es la temática. Es el tono. Pretendo que sea humanista, positivo, que quizá refleje lo que soy yo. Yo me niego a aceptar la derrota, yo creo que el destino del ser humano es ser feliz y que la derrota es sólo transitoria. 



Alonso Alegría en el estreno de "El cruce sobre el Niágara" en el Hans - Otto Theater en Potsdam, 1976

LA DIRECCION TEATRAL

Ruth Escudero



LA FORMA DE INTERPRETACION TEATRAL QUE PROONGO: LAS EMOCIONES, EL PRESENTE, LA MIRADA

Parto de la EMOCION del actor y su expresión a través de la verdad y el creer. Intento crear un espacio de libertad en el que el actor con su presencia y experiencia única en el PRESENTE, a través de su emocionar y el de cada actor del equipo, dé nacimiento al personaje a partir del texto teatral. Son esenciales, la transformación a través del vestuario y el maquillaje, la no pertenencia de los papeles desde el inicio del trabajo y el contacto de LA MIRADA que genera un trabajo de los actores en relación constante. De esta manera el actor nunca trabaja solo, siempre con el otro, desde el otro. Así surge la escena. No se devela por el trabajo de uno o por el análisis de unos, la escena se devela en conjunto, con el «bien decir» y el emocionar de cada uno de los actores que forman la escena. Desde el individuo en el conjunto. Así, si un actor no colabora, no es posible descubrir la esencia de la escena, lo que PASA en ella. Cuando está en tarea, nada es posible. Este descubrir de las situaciones es sin duda un trabajo colectivo.

Cada día van surgiendo nuevas posibilidades, nuevos espacios que abre el emocionar de los actores. Y la preocupación por el resultado no existe puesto que éste se va dando día a día, como un proceso continuo, siempre diferente. Cuanta más verdad ponga el actor en su decir y en su hacer, mayores posibilidades aparecerán y la claridad de cada personaje irá madurando en cada escena, y lo que logre en una escena irá alimentando a las anteriores y a las posteriores en los nuevos encuentros del actor en ésta. El trabajo por lo tanto no es lineal, sino circular.

Para entrar en esta forma de trabajo propongo al actor como primera condición estar abierto, estar dispuesto a mostrarse desnudo en el escenario, entrar a él sin NADA para poder recibir y dar en el presente. Querer verdadela

ramente estar en la escena con toda su energía, si no, esto es imposible. Nadie puede lograr que el actor esté en el escenario si éste no quiere. Aunque este no querer esté muy oculto.

La segunda condición que le propongo es aceptar a su compañero como un legítimo otro en el escenario. En el instante en que le critica, se separa de él, está fuera de él y por lo tanto no es posible trabajar con él.

La tercera es la confianza en el equipo y en el director, sin ésta nada es posible.

Y finalmente la PACIENCIA, cualidad principal para trabajar con esta metodología. Esperar al compañero, director; cada uno tiene un proceso personal y único, porque único es cada ser humano, proceso que finalmente converge en el resultado final. Resultado que se levanta en conjunto. Propongo trabajar en un rito diario de crianza, de confianza y paciencia, de creer en lo que se hace y en cómo se va haciendo con los otros, es decir, en un camino en el que la emoción básica es el amor. Naturalmente unos actores fluyen en esta forma y otros no. Esta metodología es la base de mi trabajo como directora.

Hay una primera etapa en que mi tarea es observar el trabajo de los actores. El develamiento de las escenas, el nacimiento de los personajes. Esta es la etapa de la conversación con los actores desde la escena, de la afirmación, de los descubrimientos, de las sugerencias, del tratamiento del espacio, de las imágenes, de la OBSERVACION de todo, del enriquecimiento de los elementos a usar, del aclarar las situaciones. Luego la tarea es lograr que la narración fluya libremente, es decir, contar la historia que nos propone el autor en su texto. Del seleccionar las acciones surgidas del emocionar de los actores. Esta es la principal tarea del director. Ir moldeando la claridad del cuento para el espectador. Aclarando paso a paso desde el espectador a los actores y las situaciones que nos plantea la obra.

Y es ir armando el espectáculo, cada instante cuidando

"Escorpiones mirando al cielo" dirigida por Ruth Escudero, "el montaje más significativo del año" (Caretas, Dic. 93), vuelve en mayo al Parra del Riego.



EL PERFIL DE LA DIRECCION TEATRAL: LA MUJER

Creo que biológicamente somos diferentes a los hombres. Sin embargo la mirada femenina no es propiedad de la mujer. Hay mujeres que tienen visión masculina y hay hombres que tienen la mirada femenina. Esto está ligado principalmente a la concepción de la vida. La mirada femenina esta ligada a la naturaleza, somos las mujeres las creadoras de la vida, como es la tierra la que da nacimiento a la vida. Pero hay mujeres que menosprecian o que no tienen conciencia de esto. Indudablemente la educación en nuestro sistema acentúa este creer.

El acento en lo racional como manera de vivir y el menosprecio por lo emocional, por lo intuitivo, caracterizan la mirada masculina. La explicación constante, el saber libresco y no de la experiencia, la jerarquización, la represión, la exigencia, son propios de la mirada masculina.

La reflexión a partir de la experiencia, la intuición como guía de la vida, la libertad en el emocionar, el sentido común son propios de la mirada femenina. Lo femenino incorpora, congrega, abre espacios, da libertad, no es peligroso, no agrade. Provoca la crianza.

Quisiera llegar a hacer del espacio de dirección un espacio de crianza. La crianza es netamente femenina, es un ritual. Desde la concepción el bebé se va formando día a día. Tiene su propio ritmo. Al comienzo no lo sentimos, pero él esta formándose. Luego, de pronto nos da un patadita y nos sentimos inmensamente felices porque ya se está comunicando con nosotros. Otros días no nos sentimos tan bien. Cansancio o desánimo, pero él sigue creciendo. Nosotras estamos llenas de paciencia y sobre todo de amor. Y esperamos. Sabemos que él o ella llegará cuando esté maduro para ello. Nuestro trabajo continúa sin desmayo.

Como dice el mismo maestro del que hablé anteriormente, la sabiduría en el mundo andino consiste en saber criar y saber dejarse criar.

verdad del emocionar de los actores pues es a partir de ésta que la obra irá adquiriendo forma. Esta forma que surge desde lo más profundo de su interior, y que es la obra misma.

Está siempre presente la tarea del trabajo personal con el actor, de la observación de sus dificultades actorales y personales, para ir ayudando a despejar el camino de los obstáculos individuales que lo alejan del nacimiento de su personaje o de la conciencia de este nacimiento. Esto si quiere. Pues hay actores que no están dispuestos a este conversar.

Finalmente, es lograr la unidad de todo, a partir del concepto: luces, utilería, vestuario y demás aspectos técnicos que requiere la puesta.

Quisiera traer a colación lo que un maestro andino ha contado a un amigo sobre la escultura: *«los maestros dicen que las piedras en su propio interior, en su uju, tienen su propia forma (o su propia manera); entonces lo que hace un maestro o un artista o escultor, es ver cuál es esa forma, esa manera, y, con su dedicación hacerla brotar»*. Así, ahora sé que si el director entra en su buena relación con la obra, y con el equipo, hace nacer su personalidad a la vez que explorará la suya propia, de tal manera que no se puede hacer cualquier cosa sino lo que la obra pide, en un proceso de mutuo enriquecimiento y entrega. No se ponen cosas. Se devela la obra en conjunto. Develas el texto. Este no está dentro de ti. Sino dentro de él mismo. Es él mismo. Lo sabes o no lo sabes develar. Desde la metodología que planteo para la actuación esto se me ha hecho posible en la dirección. Quisiera decir también que le doy especial importancia al texto teatral, que todo lo que expongo es a partir de mi experiencia con textos, y al actor como eje central del espectáculo. El director requiere de oficio y carisma. Requiere motivar en su hacer un constante ritual y un constante ágape, una constante fiesta colectiva. Debo declarar que esto no siempre es posible.

De «Oye» a «Pataclaun»

Alfonso Santistevan

Hace más de veinte años que ingresé al teatro por la puerta de la Escuela del TUC y me quedé en él atrapado por esa fascinación que ejerce el escenario sobre cualquier joven que no vive satisfecho con lo evidente. Ese ámbito, de pronto oscuro, de pronto claro, de pronto lleno de voces, de pronto de silencios, me llevó a considerar que aquél era el espacio de todas las realidades posibles: el Aleph de Borges podía estar ahí si uno se atrevía a verlo.

A lo largo de los años, y trabajando con muchos otros grupos, me fui dando cuenta de la complejidad de ese espacio que podía ser muchos espacios y de cómo puede crearse súbitamente gracias a un gesto, una palabra, un movimiento, una mirada: descubrir que el actor lleva su escenario a donde vaya, en cada parte de su cuerpo, de su voz, de su alma y de su entendimiento.

Maravilla de maravillas, el teatro a través del actor podía dar existencia a lo que parecía no poder existir, y en la percepción de jóvenes llamados a tomar la vanguardia que éramos entonces (al menos así lo vivíamos con toda intensidad) eso que no podía existir era el Perú.

Eran años de largas y muchas veces bizantinas discusiones bien empapadas de retórica marxista, felizmente matizadas por aventuras que llamábamos difusión y a las que todos nos abocamos militantemente. Se trataba de cargar los bártulos y mandarse a representar en lugares donde nunca antes había llegado el teatro, ante un público cuya sensibilidad era totalmente distinta de la del que asis-

tía a las salas por su cuenta y riesgo. Se hizo indispensable replantear el repertorio dándole un giro según lo que, a nuestro poco modesto entender de entonces, convenía a ese público. Así fue como agotamos a Brecht, a Buenaventura, a Boal, a Dragún y también, por qué no, al mismísimo Lope de Vega entre otros.

Estas aventuras habrían de enseñarnos la lección fundamental del teatro: que ese espacio que podía ser muchos espacios, y especialmente aquel espacio difícil y doloroso que parecía ser el Perú, toma su forma

final al interior del espectador. Teníamos que aprender de él, teníamos que reinventar el Perú con él.

El recuerdo más vivo de esto es del año 72 cuando asistí a ver «Oye» de Cuatrotablas en el Teatrín de Santa Cruz. El lugar casi no tenía forma (al menos no una forma que uno pudiera llamar teatro entonces), y en él un grupo de muchachos en jeans y politos representaban y cantaban una suerte de obra sin argumento, sin personajes que fueran más allá de lo episódico, sin escenografía ni elementos a no ser por los cuatro cubos de triplay que



hacían ora de silla, ora de trono, ora de piedra, ora de carpeta de escuelita fiscal. No se trataba de Brecht, ni de ningún autor consagrado sino del texto de un casi anónimo autor joven venezolano. Pero lo importante no estaba en el texto, sino en lo que sucedía con el público que colmaba cada noche el lugar hasta casi transformarlo en una manifestación de jóvenes: el espectador se descubría a cada paso en el espectáculo, se confundía con él, se dejaba llevar por esa mixtura de insolencia juvenil, de rabia política, de alegría de ser jóvenes y libres y de poder llevarse el mundo por delante. Bueno, al menos para mí, y sospecho que para muchos otros como yo, se llevaron el teatro por delante.

Poco a poco fuimos cayendo en cuenta que el Perú había que conocerlo y reinventarlo sobre el escenario, guiados por un público cada vez más ávido de reconocerse en el teatro. Pero ¿qué pasaba con nuestros autores? ¿Es que no había quién escribiera para el teatro? ¿Por qué no representábamos esas obras? Mi generación fue fundamentalmente atrevida y por tanto ignorante, sobre todo de los autores que nos antecedieron. Pese a ello y en descargo nuestro, debemos decir que aquellos autores tampoco parecían acertar en saciar nuestras necesidades así que se dio un inevitable divorcio que ha durado varios años.

Entretanto se instaló el reino de la creación colectiva. Era, sin duda, la ola latinoamericana que nos llegaba para arrastrarnos en la historia del grupo y de la muerte del autor y del director disfrazado de coordinador. Pero también es el caso que se juntó el hambre con la necesidad porque en el Perú el autor estaba prácticamente exiliado y los grupos de artes de las décadas anteriores hacía rato que habían perdido la fuerza renovadora que antaño los impulsó. De modo que la

creación colectiva llegó para intentar dar existencia a aquello que parecía no querer existir: a un teatro que interpretara al Perú bullente muy diverso que nos asaltaba cada día.


No voy a ocuparme acá en hacer la crónica del camino largo y rico de grupos como **Yuyachkany**, **Cuatrotablas** o **Telba**, ni de cómo prendió la chispa hasta llegar a lugares insospechados para la creación teatral como pueden ser Andahuaylas, Cajamarca o Madre de Dios, ni de cómo de un grupo surgen varios grupos, ni de la vasta red de intercambio que el esfuerzo colectivo ha logrado crear porque sería un empeño demasiado largo y fuera de lugar.

Sólo quiero señalar que todo ello es el fruto del esfuerzo tanto de los colectivos organizados como de individuos que han transitado por los

grupos, y que ha trascendido los diversos impulsos políticos, generacionales, estilísticos y metodológicos que alguna vez marcaron oposiciones para convertirse en una reflexión, diversa y profunda sobre el Perú. De Arguedas a Vallejo, de la calle a la historia, del terrorismo al costumbrismo, del amor al poder, de lo andino a lo postmoderno, nuestro teatro de los setentas y ochentas, como nunca antes en su historia, ha hurgado en el alma del espectador peruano para crearse a sí mismo.

Sin embargo, llegan los 90 con toda su resaca de fracaso universal, su insaciable vacío, su inevitable spleen de fin de siglo y parece que a los jóvenes de los 70 nos llegó la hora de ocupar el lugar de nuestros antecesores. Pero no.

Nuevamente, como hace veinte años, voy al teatro el 93. Esta vez es en el Teatro Británico y el espectáculo es **«Pataclaun en la ciudad»**. Otra vez el teatro más que lleno, otra vez el autor está ausente, otra vez es una creación colectiva, otra vez es un grupo de jóvenes que representan y cantan una suerte de obra sin argumento que parece más bien un concierto pop que una obra de teatro. Tal vez la diferencia más notoria está en las rojas narices de payaso. Estos también quieren llevarse el mundo por delante, esta vez con su insolente gracia, con su fluida ingenuidad, con su poesía malabárica, atrevida.

Yo, y vuelvo a sospechar que muchos de mi generación conmigo, me alegro una vez más porque descubro que lo que hemos aprendido en estos veintipico años que llevo en el teatro es que ese espacio que puede ser todos los espacios, y ese otro espacio tantas veces invisible, apabullante, que es el Perú, hay que inventarlos a cada paso, día a día, generación tras generación. Me alegro, pues, porque creo que hay teatro peruano para rato. 



TRASLACION DE TEXTOS LITERARIOS AL TEATRO

*Extracto de una conversación con
Roberto Angeles*



Los elementos indispensables de una obra de teatro son el argumento, los personajes, el contenido y, simultáneamente en un renglón paralelo, el espectáculo. El argumento tradicional se divide en planteamiento, conflicto y desenlace: los personajes desarrollan sus historias al tratar de cumplir objetivos, frecuentemente opuestos, generadores de conflictos que deben resolverse, y de esta anécdota, extraemos una moraleja que es el contenido.

Algunas veces encontramos obras de teatro o espectáculos teatrales que no se enmarcan dentro de este esquema, porque o bien carecen de alguno de estos elementos, o bien el discurso argumental no es tan nítido como en la mayoría de los casos de la dramaturgia clásica. Esto ocurre particularmente en la dramaturgia británica contemporánea, que es la

que más conozco, donde los argumentos empiezan a alejarse de esta estructura dramática tradicional y vemos que, por ejemplo, se cambia el orden argumental: las obras se inician por el conflicto, sigue el planteamiento y después el desenlace; en otras ocasiones, el argumento es prácticamente un conflicto constante y en otras, son planteamientos que terminan en el conflicto y no en el desenlace, y es más, no existe el desenlace. No obstante, siempre se deduce un contenido. Esto es posible, porque el espectador contemporáneo no requiere ya del didactismo innecesario, preciso y puntual, de las fábulas o de los cuentos para niños, y prefiere las obras con argumentos que pueden tener más de una lectura, con situaciones imprecisas que no se resuelven y dejan cabos sueltos, y que muestran personajes e historias ambivalentes. De este modo, el público se complace en completar o desarrollar sus propios argumentos poniendo en juego su imaginación.

Es el caso de «Road» («Camino») de Jim Carthwright conocido dramaturgo social contemporáneo, donde el autor no desarrolla un argumento tradicional; lo que hace, es dar una mirada, un sábado por la noche, a diferentes familias que viven en las casas 1, 2, 3 y 4 de una unidad vecinal

muy venida a menos, ubicada al final de la calle final de la ciudad. En cada casa nos encontramos con personas que no tienen que enfrentar grandes tragedias, sino sus simples vidas cotidianas; y el drama reside justamente en este hecho, en las decisiones que toman estos personajes sobre sí mismos, en la voluntad de seguir viviendo, tratando de no convertirse en plantas. Esta situación es contada de manera descriptiva, narrativa y no dramática, para conmover al espectador mediante el análisis de tipo psicológico y el encuentro del drama en el detalle de la decisión del vivir diario y no en el de las grandes decisiones ejemplificadoras. Se trata indudablemente, de una aproximación de los dramaturgos a la literatura.

En mi caso particular, a esto se debe mi acercamiento a los textos literarios, porque responden a esta estructura abierta de la que hablo. En mi experiencia teatral he realizado adaptaciones al teatro de cuentos y relatos como *Paco Yunque* de César Vallejo, *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll y *Metamorfosis* de Franz Kafka, y pienso que estas obras no son menos teatrales que las provenientes directamente de las fuentes dramáticas convencionales. Yo pienso que el drama no está necesariamente puesto en lo que entendemos como

argumento tradicional (planteamiento-conflicto-desenlace), como es el caso de *Romeo y Julieta* o *Macbeth* por citar ejemplos de la dramaturgia universal, o como en *Las tres viudas* o *Domingo 7* para hablar de la dramaturgia nacional. Hay obras que no mantienen esta estructura, pero que sin embargo tienen un alto contenido dramático. En este sentido, para poner la narrativa en escena, hay que buscar los aspectos dramáticos de la historia. En el caso de *Alicia...*, lo dramático está en los personajes que están constantemente en conflicto entre ellos y con Alicia; y en *Metamorfosis*, Gregor Samsa planteado como una persona noble, sencilla y simpática que mantiene a su familia, y que se vuelve de pronto un personaje-conflicto, su propio ser, su propia existencia se convierte en un conflicto y nada que él haga o deje de hacer cambia este hecho. En resumen, hay drama en la medida en que los personajes se enfrentan constantemente a distintas opciones, a grandes o pequeños conflictos con otros personajes, con ellos mismos o con otros temas, y eso es para mí suficiente para considerarlas teatralizables; en ese sentido, estoy tratando de entender uno de los límites de la obra de teatro.


La adaptación de la obra literaria al teatro plantea algunos problemas de carácter técnico que se resuelven con imaginación y teatralidad. A la hora de la puesta en escena se hacen acotaciones para convertir el texto en diálogos; acotaciones respecto de los personajes, del montaje, etc. En el caso de textos que no son verbalizables por los personajes, se representan mediante una acotación para ser visualizados; entonces hay que crear personajes, situaciones que concurren al escenario.

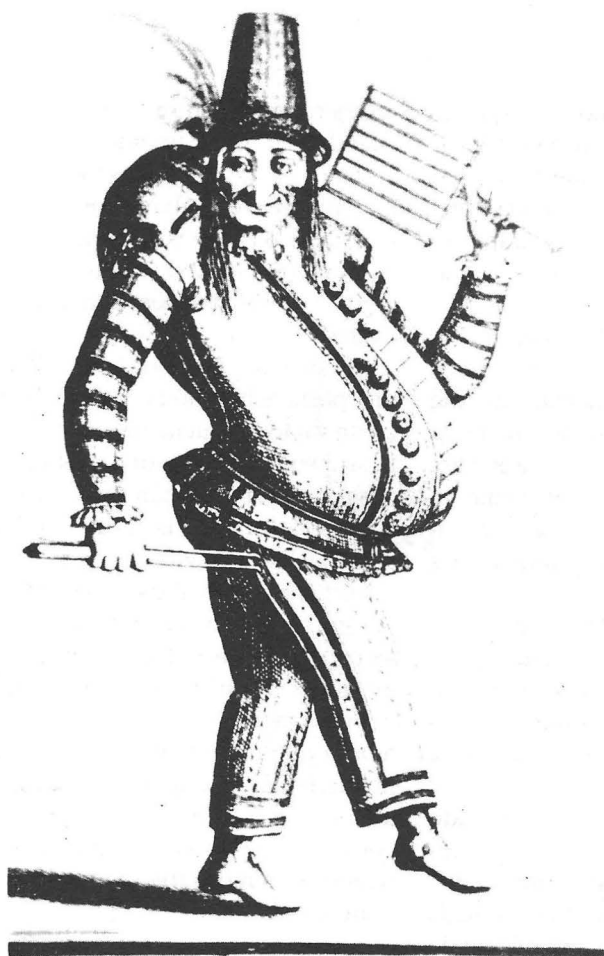
En todo caso, los mayores problemas de la adaptación son los temporales-espaciales. Creo que la

literatura ha desarrollado mayores vínculos con el cine que con el teatro. De hecho, los cuentos y novelas han sido trasladados más al cine o a la T.V. que al teatro. Esto se debe a que los recursos técnicos del cine permiten visualizar de manera más efectiva lo que los personajes piensan, ven o se imaginan y no comparten con otros. El propio vínculo de la dramaturgia es mayor con el cine que con la literatura: obras de teatro han sido trasladadas con frecuencia al cine. Como decíamos refiriéndonos a los aspectos temporales-espaciales, el cine puede pasar de un instante a otro, de un set a otro, de una locación a otra, en fracciones de segundo para los ojos del espectador, cosa que no puede realizar el teatro, porque es imposible desde el punto de vista material, aunque algunas productoras teatrales han tratado de acercarse al método cinematográfico llenando el escenario de objetos y cambiando constantemente la escenografía, pero sin acercarse en ningún momento a la perfección lograda por la cinematografía.

Yo creo que esta dificultad del teatro es una ventaja. Al ser materialmente imposible reproducir el escenario y los personajes de un cuento, sobre todo en los aspectos ligados al rigor del tiempo y el espacio, el director teatral se libera de estas preocupaciones materiales, y entonces el teatro se convierte en un ejercicio de re-presentación, porque lo que el espectador ve de lo que se describe en el cuento en términos de ubicación geográfica, clima, ambientación, vestuario, se reduce a lo que esencialmente se necesita y se deja lo demás a la imaginación del espectador. Por ejemplo, en la adaptación de *Alicia...*, encontramos que el túnel por el que cae Alicia no es de tierra, no es real, es un tobogán hecho por los brazos de los actores; entonces, el espectador se complace

al ver el túnel por el que cae Alicia e imaginar que pueda significar algo más; se deleita al apreciar el ingenio de la puesta en escena. Se disfruta de la anécdota que nos ofrece la narrativa y de la riqueza imaginativa que ofrece el teatro al representar ese túnel de una manera teatral, única, que no puede ser realizada por ninguna otra arte; y así se le asigna un nuevo valor a la adaptación por medio de la teatralidad del espectáculo. El teatro no puede competir con el cine en el plano de la reproducción de la realidad, y en ese sentido, creo que se equivocan aquellos teatristas que pretenden imitar ese aspecto de la técnica cinematográfica; me parece innecesario e inútil, pues para eso existe el cine. Lo que debemos tratar de hacer es una *representación*, volver a presentar el texto de una nueva forma, de una manera particular, utilizando metáforas y símbolos u otra categoría que le pertenezca más al teatro que a ninguna otra arte y que ninguna otra arte puede hacer mejor. Otro recurso que el teatro debe aprovechar es el cuerpo y la voz del actor para darle mayor imaginación y espectacularidad a la obra, como en el caso del túnel de Alicia o en el del cambio de voz y la progresiva desnudez del cuerpo de Gregor Samsa que indican la transformación del personaje de *Metamorfosis*, sin necesidad de recurrir a maquillaje o efectos especiales.

Finalmente, la teatralidad no está en el intento de reproducir de manera realista todo lo que la narrativa pudiese describir, sino en la actitud diferente del teatro, que con el cuerpo y la voz del actor, y la creatividad del director, trata de representar y redimensionar la anécdota y el comportamiento de los personajes, usando la imaginación del espectador para el contorno y dejando la esencia de esa intención, de esa voluntad del autor, que preside de toda obra artística. 



Polichinela, a veces demoníaco, pero siempre mordaz

En el libro «El Compromiso en Literatura y Arte» (1) que recopila escritos de Bertolt Brecht, hay una referencia a la actitud crítica que me parece oportuno reproducir aquí para plantear una cuestión previa sobre lo que vamos a considerar **crítica** en el presente artículo:

«Sería un craso error considerar la crítica como algo muerto, improductivo, propio de barbiluengos, por decirlo así. Esta interpretación de la crítica es la que el Sr. Hitler desea propagar. En realidad la actitud crítica es la única productiva, la única digna del hombre. Significa colaboración, avanzar, vivir. Un auténtico goce artístico sin actitud crítica es imposible.»

Hecho el deslinde, aprovechando el pensamiento de un autor uni-

versal bastante estimado, pues hasta aquellos que lo denigran lo citan y cumplen así con su sentido crítico, vamos ahora a retornar llanamente a nuestro territorio y hablemos de la crítica en el Perú.

A menudo quien tienen la suerte de poder expresar su apreciación sobre una obra de teatro (sobre todo en un medio escrito) es señalado como crítico.

El resto de su fortuna depende de muchas otras cosas.

Aclaro, cuando hablo de suerte y de fortuna tenemos que entender que estoy hablando de ellas en ambos sentidos **«buena y/o mala»**. Hacerse conocer como «opinante empedernido» no es siempre una excelente presentación para agregar en nuestra tarjeta de visita.

Actualmente en el Perú, como sucede en muchas otras latitudes, se llega a crítico por muy diversos caminos, casualidad, oportunidad, trabajo

reconocido en el arte del teatro. Y por poseer una caparazón bastante amplia y fuerte para resistir los embates de la diosa fortuna.

Realmente es un papel difícil de asumir.

La primera consideración que habría que poner en claro es que la obligación al apreciar no se basa en una valoración del esfuerzo por sí, sino de los resultados alcanzados con ese noble empeño. De lo contrario es evidente que todo debería ser elogios para esos valientes que mantienen viva la máquina del teatro. La única posibilidad sería correr al término de cualquiera de todas las representaciones con un bello ramo de rosas no sólo para el director, tendríamos que felicitar simplemente a cada uno de los que han hecho algo porque el teatro siga existiendo entre nosotros como arte, como presencia de la palabra que todos anhelamos oír y como hechura que todos deseamos ver allí donde nos congregamos para efectuar ese rito ancestral que nos permite expresarnos solos y en compañía. ☛

EL TEATRO Y LA CRÍTICA

Sara Joffré

Además, es necesario redundar en la consideración de que la crítica no se debe pensar como castigo ni como premio, sino como lo que es: la cabal expresión de quien la pone a nuestro alcance.

Todos sabemos que en el Perú nos gusta atribuirnos de entrada los peores defectos. Todos decimos en alguna oportunidad algo refiriéndonos a «los peruanos». Somos muy dados a señalar y resaltar esa famosa y ultracínica frase de «en todas partes se cuecen habas, pero en el Perú sólo habas».

Así muchos afirman que no tenemos tradición teatral; que no existe un teatro que se pueda llamar peruano; y mil capitulaciones más de unas batallas en las que no han estado presentes y de las que hablan de oídas.

Contrariamente yo aseguro que el teatro nuestro ha avanzado. Y es una labor autogestionaria. Tienen verdaderos luchadores que lograron salir de aquellas épocas en que «los actores no se sabían ni la letra» «la escenografía se clavaba a telón cerrado el día del estreno con el público esperando que a alguna hora llegaran las 10 de la noche» «los actores sufren de una peculiar rigidez corpórea»⁽²⁾ y otras tantas cosas de las que hemos conseguido librarnos gracias solamente al espíritu crítico que se supo aplicar a la tarea efectuada.

Nuestro teatro existe al margen de toda,

oígame bien, toda ayuda. Porque es sabido que hasta en Francia y Alemania es insuficiente. En nuestro caso si fuera insuficiente ya sería bastante. Así hemos avanzando. A contrapelo y en flagrante contradicción con la realidad.

Y estoy cierta que la intervención, desde su espacio, de muchos periodistas, escritores, comentaristas que han sentido que algo debían decir sobre el teatro y se las arreglaron para buscarle un lugar en el pequeño terreno que se le concede a «la cultura», ha sido crucial e importante para este avance.

Aparte juzgará cada uno el mayor o menor talento que tenga quien analiza, plantea y juzga el hecho teatral. Lo verdaderamente fuerte es regalarle el olvido como testimonio a quien hace teatro.

Los artistas jamás verán mellado un ápice su desarrollo porque les tocó un mal crítico. Al contrario una crítica absurda puede ser transformada en un punto de reflexión, relegando nuestra vanidad ante el hecho inevitable de que nadie es perfecto ni siquiera para equivocarse.

Así pues podríamos sencillamente decir que hay críticas que producirán rabia, risas, indiferencia. Pero el llegar a una conclusión haciendo un balance razonado no será

un ejercicio gratuito. A no dudarlo, cuando en esas grandes sesiones abiertas en las Muestras de Teatro Peruano, se efectuaban las evaluaciones de los grupos, aunque hubo bastante dolor hubo también mucho logro. No hubo perdón, concesión ni disimulo.

Finalmente, la labor de comentar una pieza teatral no puede ser hecha en un vacío abstracto, universal y con la asepsia propia de una probeta de ensayo. La apreciación tiene que jugar con la carne y la sangre de que está hecha la materia primera del teatro; con la realidad en que se origina y se plasma; no puede ser ajena al devenir del lugar en que se produce. Sensible y enterada esta maroma mental de cauto equilibrista, tendrá que tener la impronta, nunca imparcial ¡ay humanos! de quien se arriesga a mostrar aquello que la convierte en importante: que sea verdadera y demostrable para quien la entrega. ▢

1.- «El compromiso en Literatura y Arte» Edición preparada por Werner Hecht Ediciones Península 1873 (293)

2.- Sebastián Salazar Bondy artículo «Radiografía actual del Teatro Peruano» El Comercio 4 de mayo de 1964

TEATRO PERUANO ACTUAL

Yadí Collazos

Mi visión es a partir de mi experiencia dentro del Movimiento de Teatro Independiente del Perú MOTIN PERU, que agrupa a 175 grupos de teatro independiente de todo el país. Comienzo a asistir a las Muestras Nacionales de Teatro Peruano en 1981, durante la VIII Muestra en la ciudad de Cerro de Pasco hasta la XV Muestra del Cusco el año pasado en el mes de noviembre. Allí pude ver la presencia de 29 grupos de teatro a nivel nacional con diferentes temáticas predominando, los grupos de la Sierra donde mostraban el gran problema de la migración a la capital. Los Grupos de Lima tenían algunos temas urbanos y otros de temática andina. La diferencia que se encontraba entre los grupos de la costa, especialmente Lima, la Sierra y Selva era que los limeños tenían mejor trabajo corporal actoral, dramático y lo más importante es que en cada obra que presentan se refleja su problemática regional y la dramaturgia la asumen colectivamente o una de los integrantes del grupo, que generalmente es el director. En Lima tenemos varios grupos con trayectoria reconocida como son Yuyachkani, Cuatro tablas, La Tarumba, Telba, Magira, Maguey, Quinta Rueda, raíces, Retablo, Madero, Nosotros y muchos otros que por razones de espacio no los menciono y que de una u otra manera se conoce su labor en nuestra capital. En el interior de nuestro país destacan grupos como Barricada, Expresión y Llaqtaymanta de Huancayo, Yawar Sunqu de Ayacucho, El Color de la Forma y Puqllay de Andahuaylas, Ilusiones y Audaces de Arequipa, Kuntur de Huaraz, Olmo de Trujillo, Algovipasa, de Cajamarca, Japiri de Cerro de Pasco, Yurimaguas de Yurimaguas, Ikaro, Urcututo de Iquitos. Casi todos estos grupos crean su propia dramaturgia y actualmente tienen un nivel muy profesional. En otra oportunidad se podrá hablar de la temática de cada obra. Aprovecho para informar que la XVI Muestra Nacional de Teatro Peruano será del 5 al 15 de Agosto de 1994 en Yurimaguas.



EL TEATRO Y LA POESIA

BRASIL

Gloria Romero

Son variadas las influencias y mezclas que permitieron el nacimiento de la cultura brasileña: portuguesa, africana, indígena y hasta holandesa. Hoy día Brasil es uno de los países más poblados del mundo y una República Federativa con un intenso proceso de industrialización y centro, además, de grandes convulsiones socio-culturales.

Escenario y espacio donde se filtran estos procesos lo constituyen su arte y cultura; por ejemplo: el teatro y la poesía.

El Teatro Brasileño

Las primeras noticias que se tienen sobre el teatro brasileño señalan que no alcanzó gran desarrollo sino hasta el siglo XVIII y que las representaciones primigenias la constituyen los autos - religiosos que, representados al aire libre o en el atrio de las iglesias, tenían más bien una finalidad

catequizadora. Entre los siglos XVI y XVII como se sabe, llegan al Brasil los jesuitas y estos autos - religiosos o «teatro jesuítico» se constituyeron en una tradición que luego se perdió al ser expulsados en el siglo XVIII del Brasil.

Forman parte, también, de esta tradición teatral el espectáculo de títeres o «Mamulengo», teatro popular que sobrevive en Brasil y goza de gran aprecio. Junto al «Mamulengo» está el «Teatro de Circo» farsas o melodramas montados en circos y el llamado «Teatro de Cordel» donde se escenifican los versos de la literatura de cordel o «comprometida». Es sin embargo, en la segunda mitad, del siglo XVIII cuando el teatro como espectáculo adquiere cierta regularidad, creándose casas de espectáculos y elencos estables con actores de raza negra, pero es aún un teatro para una minoría privilegiada de la Corte y de influencia española. Tenemos que

esperar la llegada del siglo XIX y de la independencia nacional para intuir los primeros gérmenes de un teatro nacional; los actores ya no serán europeos sino brasileños y Joao Caetano actor dramático se impone en el escenario local durante tres décadas. Es la época de Martins Pena (1815 - 1848) el primer dramaturgo brasileño que usó el lenguaje local y creó una galería de hábitos, costumbre y caracteres típicos del tórrido Brasil del XIX. Sin embargo, es un teatro basado en la habilidad dramática del actor. Sólo se inaugurará el «teatro de tesis» con la influencia del teatro realista francés apareciendo José Martiniano de Alencar, y el principal seguidor de Martins Pena, Joaquin José de Franca Junior, que darán al teatro brasileño una perspectiva más realista.

Con la Primera Guerra Mundial el contacto con Europa se pierde y se intensifica la comedia brasileña se-

gún los modelos de Martins Pena. Y serán Oswald de Andrade y el grupo «Los Comediantes» creado en 1938 los que impulsarán la reforma del espectáculo teatral, hasta que en 1941 la llegada al Brasil del polaco Zbigniew Ziembinski huyendo del Nazismo, afianzará la transformación radical del teatro brasileño y la necesidad de integrar actor, escenario, texto y sobre todo la necesidad de la dirección como elemento coordinador de estas instancias. De esta manera, la segunda mitad del siglo XX encuentra al teatro brasileño con una pléyade de actores profesionales locales, una Escuela de Arte Dramático, la experiencia técnica de directores extranjeros, un público interesado en el teatro y una puesta en escena de una obra como «**Vestido de Novia**» del dramaturgo Nelson Rodriguez que abrió nuevas perspectivas al teatro brasileño.

La dramaturgia nacional se ve enriquecida por una nueva generación de autores como Jorge Andrade, surge el «teatro de arena» que aborda problemas sociales, se multiplican los espectáculos de teatro aficionado, los festivales nacionales de teatro de estudiantes, el teatro de la calle, y con la presencia del «Teatro Brasileño de Comedia» el espacio teatral intensifica su desarrollo. Ahora está definida la vertiente del teatro realista donde se analiza la condición humana en toda su crudeza, las obras de Plinio Marcos rompen con la idea de un Brasil exótico y del país tropical productor de plátanos.

A partir de la década del 70 la dramaturgia brasileña ha tomado nuevos rumbos y está en búsqueda de nuevos caminos, las propuestas son variadas, disímiles y a veces hasta opuestas, pero la exploración prosigue. Ahí están: Antonio Bivar, José Vicente, Consuelo de Castro, Fernando Melo, Gianfrancesco Guarnieri y Flavio Marcio entre otros, para testimoniar este incesante y sugerente

camino.

La Poesía Brasileña

Desde la presencia del misionero y poeta José Anchieta y la aparición del cantor de esclavos y primer poeta verdaderamente popular del Brasil Castro Alves en el siglo XIX la fructífera simiente poética brasileña sigue cosechando altos frutos en el Olimpo literario.

Es a partir del Modernismo del año 1922 en que se producen cambios para la reformulación de la conciencia estética y el ejercicio creador. Y entre 1922 y 1930, surgen algunos de los poetas más importantes del Brasil como Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Casiano Ricardo y Manuel Bandeira. Pero será recién de 1930 hasta 1945 la etapa en que se consolidan las ideas de renovación, se superen en parte las contradicciones de la fase modernista anterior y los poetas se muevan en un terreno seguro, y estén dispuestos a experimentar, como lo testimonian poetas como Carlos Drummond de Andrade y Vinicius de Moraes que tratan de «*hacer la mejor poesía del mundo*».

Será luego 1945 sindicado como el año de la muerte del Modernismo, y la fecha de nacimiento de un nuevo movimiento en la poesía brasileña llamado Neo-Modernismo que opone al uso de un lenguaje prosaico y popular un lenguaje cultivado. Siendo una corriente estetizante, retoma el cuidado por lo formal. Brillan en esta época Joao Cabral de Melo, que será el nexo con la siguiente etapa; Mauro Mota, Ledo Ivo, Wilson Rocha, entre otros.

El Neo-Modernismo como todo nuevo movimiento traerá los gérmenes de la reacción y verá aparecer en 1948 a los «novísimos» que pretenderán tender un puente entre el formalismo y el experimentalismo generador de una nueva dicción poé-

tica. Entre estos novísimos estarán: Haroldo de Campos y su hermano Augusto, Decio Pignarati, Cyro Pimentel. Sin embargo, un poeta, un «outsider» que comienza a publicar en los años 50, Ferreira Gullar, será para muchos críticos uno de los principales escenarios del viraje final de la poesía brasileña de este último medio siglo hacia su «**presente modernidad**». Su presencia bienvenida y traumática a la vez para la cultura brasileña tiene algo de aviso luminoso. En su variada obra poética hallamos poemas barrocos, poemas neo-concretos, poesía comprometida, incluso literatura de cordel y también una aproximación al coloquialismo anglosajón. Su trayectoria poética e intelectual ha tenido muchos cambios sustantivos, pero a través de su áspero filtro de provinciano taciturno e intenso, se testimonia el dolor y la sed de vivir de un pueblo entero, y su poesía nos devuelve las variantes disímiles y opuestas que formalmente obran en el lenguaje poético y que conforman a la vez la tradición y la modernidad en la poesía brasileña.

*Fluyo oscuro de mí, mientras la rosa
se entrega al mundo, estrella tranquila.
Nada sé de lo que sufro.*

*El mismo tiempo
que en mí es frustración, en ella brilla.*

*Y este por sobre nosotros espejo, lento,
bebe odio en mí; en ella, lo rojo.
Muero lo que soy en los dos.*

*El mismo viento
que impele la rosa es que nos mueve,
/espejo!.*

Ferreira Gullar

*El diente muerde la fruta envenenada
la fruta muerde el diente envenenado
el veneno muerde la fruta y muerde el
/diente
el diente, mordiéndose, ya descubre
la pulpa deliciosa de la nada.*

Carlos Drummond de Andrade

Hacía varios meses que no conversaba con Fernando Vidal y nos encontramos por casualidad en un acto de la Asociación peruano-japonesa donde simultáneamente se presentaba el libro de poesía de Mariella Dreyfus Placer fantasma y se anunciaba a los ganadores del concurso de narración de este año. Ocasión propicia para encuentros inesperados entre muchas personas que, estimándose, no siempre tienen ocasión de verse.

Nos saludamos con afecto, una fotografía que me acompañaba, Betsy Carrasco, tomó algunas fotos para el periódico, y nos despedimos hasta otra ocasión que ambos sabíamos próxima. Apenas pasó la Navidad sentí su voz familiar en el teléfono proponiéndome encontrarnos. Teníamos numerosas razones para vernos. Habíamos compartido trabajos en la Universidad de San Marcos desde 1972, nos habíamos visto en dificultades en 1974 cuando alguien trató de sacarnos del claustro, pero sobre todo nos habíamos hecho amigos, de esos que alternan de tarde en tarde, pero que tienen muchas cosas que contarse. Además Fernando tenía el encargo de reñovar una propuesta editorial que me había hecho antes de editorial Peisa y que no había concretado hasta ese momento.

Le dije que podíamos vernos el martes 28 o el viernes 31 y lo invité a venir a mi casa. Efectivamente ese día Fernando estuvo puntual a las diez de la mañana en mi casa y reanudamos nuestras interrumpidas conversaciones. Le tenía preparada una copia de mis últimos poemas que se iban a agregar a los que la editorial Peisa ya tenía. Conversamos cerca de dos horas.

Al medio día nos despedimos. Fernando salió de mi casa a encontrarse con la muerte.

Por la noche recibí una llamada de Germán Coronado quien me in-

ACRE SABOR

Luis Fernando Vidal:

In Memoriam

Marco Martos

31-12-93

formaba que Fernando había sufrido un serio accidente de tránsito y que en ese momento lo operaban en el hospital Rebagliatti. Por el tono de su voz podía colegirse que Fernando estaba delicado pero que tenía esperanza de salvarse. Me imaginé una larga convalecencia, las visitas al hospital, las bromas interminables. Supuse que desde la cama Fernando podía reanudar sus sueños editoriales, algunos vinculados a Peisa y otros muy personales. Recordé lo que habíamos conversado esa misma mañana: Fernando, superando unas dificultades personales terribles y verdaderamente novelescas, estaba reanudando su actividad de narrador, quería familiarizarse con la computación, entretanto una persona amiga estaba escribiendo en la computadora sus materiales anteriores. Tenía mucho trabajo por delante y muchas ganas de llevarlo a cabo.

Cumplí con el deber elemental de avisar a algunos amigos del accidente de Fernando y me preparaba para ir al hospital al día siguiente.

El 29 de diciembre a las siete de la mañana me llamó Carlos Garayar y me contó que una hora antes había muerto Fernando Vidal. Me hice entonces una multitud de preguntas. ¿Por qué no se detuvo a visitar a mi vecino Carlos Monforte?. Ambos habían sido compañeros de carpeta en el colegio y habían cultivado una fructífera amistad. ¿Por qué no nos citamos otro día? ¿Por qué me tocaba a mí ser la última persona amiga que lo veía?. Son preguntas sin respuesta y el azar tiene razones que los hombres ignoramos.

Sólo quiero decir ahora que mi vida está como cortada por un cuchillo, que empiezo a vivir de prestado, que a partir de ahora voy a hacer todo lo que toca como si cada asunto fuera el último de mi vida, que algo de mí mismo ha muerto con Fernando Vidal. 



SELENCO VEGA

HABLA EL ABUELO IGNACIO (A MI PADRE, DESDE SU LECHO DE ENFERMO)

... la región de sueños donde moras...
Rodolfo Hinostroza

«...Allí mismo te creció el cuerpo, Yana, te cubriste con mis ropas y empezaste a danzar en círculos sobre mi cuerpo muerto. Arrojabas semillas en tu danza frenética que germinaron a un costado de tus pasos. Fue tu madre una semilla, fueron semillas tus hermanos, tus hijos semillas y aún los hijos de tus hijos y los hijos de los hijos de tus hijos. Yo a todos los reconocí y los bendije en el nombre del Señor, Yana, pero a ti te nombre Padre, en medio de la danza que no podía detenerse te nombre Padre y a todos los demás tus protegidos. Con la ayuda de tus manos levanté mi cuerpo muerto y no paraba de nombrarte Padre. Besé tus ojos y las lágrimas brotaron de mis ojos. Comencé a danzar sobre tu cuerpo y era tu cuerpo el que danzaba sobre el mío. En ese instante supe que tu cuerpo era mi cuerpo, Yana, y que tus ojos mis ojos. Sin detenerse, nuestros hijos prosiguieron con la danza, detrás de nosotros, siguiendo nuestros pasos, las semillas se multiplicaron incansablemente, y en su danza todas nos nombraban Padre Padre. En un momento interminable recuerdo que caí, agotado; en medio del inmenso círculo de gente que danzaba recuerdo que caí, más bien en la región oscura de los sueños, junto al cuerpo de mi padre, que apareció allí con su padre, y en medio de ambos ya no pude levantarme más, y al poco tiempo supe de la voz entrecortada de la muerte que cubrió mis ojos y no me quiso nombrar Padre. Pero no obstante fui feliz, Yana, oyendo los rumores de la danza nuestra; sintiendo a las semillas que espantaban a la muerte de tu lado y se esparcían a los cuatro vientos fui feliz, muy feliz Yana, Yana: mi pequeño hijo negro...».

VINCENT

Así como despertarse en un cuadro de Van Gogh...
Mi rostro gira y gira alrededor de mi cama
Soy un rostro solo perseguido por un cuerpo solo
Detrás del rostro y el cuerpo corren muchos cuerpos sin rostro
Yo me multiplico en este festín de incongruencias
La pata de mi mesa tal vez cruja de un momento a otro
El espaldar de mi silla tal vez logre acuchillarme
El fluorescente circular es un enorme sol que parpadea
Los libros de mi biblioteca sudan y han torcido el lomo
Las paredes palpitan como si fueran de piel
Trazos toscos dibujan telarañas en el techo
Todo gira y logra confundirme más allá de mi almohada
Así como en un cuadro de Van Gogh los colores hablan de un /sueño

He despertado a un sueño de trazos firmes que giran
Si alguien llamara a mi puerta se despertaría a un cuadro
temo ser el rostro de un acuchillado en su celda
La puerta está tan lejos de mí que sufro
Temo ser la distracción de algún curioso en una galería
Debo llegar hasta la puerta y forzarla
Tal vez logre ser yo el que se despierte a un cuadro
Temo ser el rostro del que acuchilla en su celda
Soy la posibilidad latente de un cuadro por descubrirse
Hay la posibilidad de un cuadro latiendo en la pieza vecina
Luego somos dos los que intentamos tirar de la puerta
Si son dos puertas y cada cual tira de una estaré perdido
Me veré a mí mismo acuchillándome y acuchillando al otro
Sólo quedarán dos celdas vacías que se comunicarán en silencio
Pero aún ese vacío carecerá de importancia

Vincent Willem:

Siempre quedará un tercero para descifrar el enigma del cuadro.



LUIS MOLINA

ACERCA DE LA EXPLORACION DEL ESPACIO

El espacio abría a nuestro paso cavidades en la piel
Zona antes olvidada aridez y sol bajo las piedras Comienza
la ceremonia No dijiste casi nada cuando partieron las
primeras imágenes que comunicaron lo efímero del terreno
casi inexplorado pero no virgen porque otras manos habían
dejado edificios de poca monta apenas huellas de arado y
quizá un altar pero nunca un templo donde bendecir los
atardeceres ni boca arriba vigilar las constelaciones que
abren sus alas a la distancia llena de abismos y preguntas

A paso lento vamos repasando los nombres posibles Lo
más cercano a nuestra idea de espacio era aquella túnica
púrpura por la tarde y de cuando en cuando elevar las manos
en oración confusa de gemidos y súplicas tierra blanda
bajo mis pies reconocimiento de flora exótica me coge la
mano como ciega tanteando las ramas y arbustos coagulados
de impaciencia

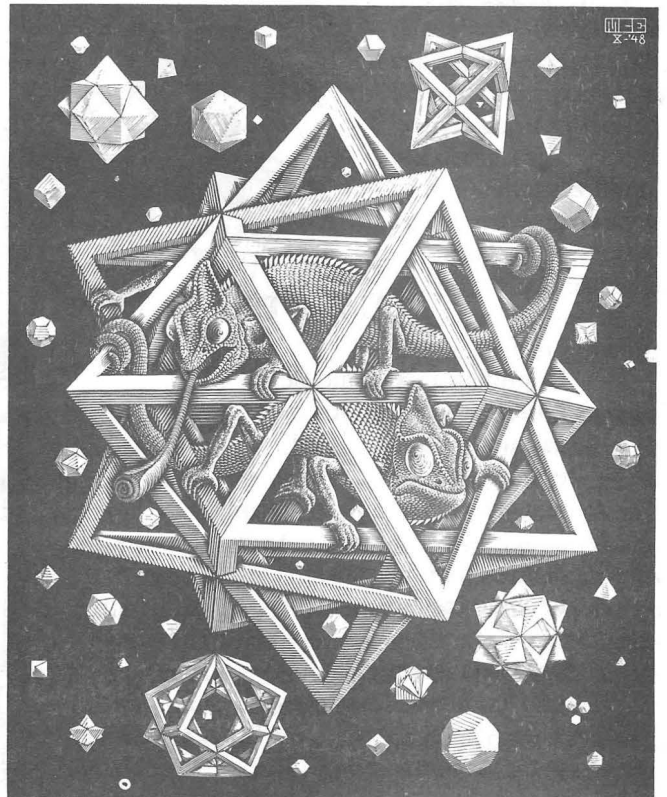
Lejos de lo conocido el espacio expande sus preguntas
Palpita bajo algún nombre sujeta con apremio un saxofón de
tristezas que brama en la noche herido o asfixiado mientras
descubrimos a la distancia que de nosotros ha quedado un
terrible sueño inacabado

ACERCA DE LA DESTRUCCION DEL ESPACIO

El blues se me escurre entre los dedos
y es una rabia incontenible
se empoza en el suelo de figuras cónicas
es un caballo de aire
rebota en las paredes angustiadas
galopa resopla enfurecido
se esparce por la casa ilimitada
Nadie escucha estas palabras
En la penumbra original su desnudez
(elevada a rango de erotismo) señala un norte de silencio
Al pie de la escalera (único e imposible centro
del mundo) espero encontrar el cuerpo arrebatado.
Ya las horas semejantes no transcurren irreverentes y
benignas.

Ni el escaso cabello resiste al viento (pariente
empobrecido del rencor)

Mi casa y el eco de las risas
mi cuerpo y su talón asaetado
el orden impuesto por tus manos
el canto adormecido en las paredes
mi casa y tu cuerpo flagelado



SECUENCIAS
(Nocturno)

1

Caminar por calles silenciosas
seguir el murmullo de las sombras
perfiladas por la luz
y penetrar
en los rincones muertos.

2

Zapatos
bajo la luna
rodando por la cuadratura del círculo.

3

Faroles
deambulando
por los desvencijados ángulos
de un cuarto.

NUEVE

La primitiva exactitud de tus
formas se oculta a los ojos.
La puerta permite al sol
entrar y a ti salir
con esos rayos que se alejan.

Apenas asomas

el cráneo un mastín
te come los ojos

el mundo,

pero estás de pie
y ya no elevas las preces,

Tú, el Ultimo

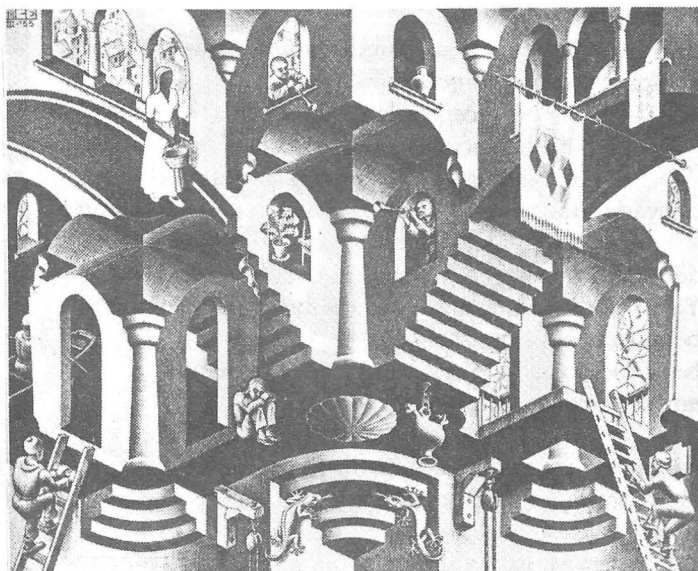
entre los últimos.

(De **Numerales**)

ANA LUISA SORIANO

CONVENTOS

El abismo colgaba
de su cuello
congregaba cirios
y levantaba columnas
con gramófonos en el
cielo.
Pernoctaba en los púlpitos
continencia de espejos
y muros y sudores
de campanas.
Cervatillos desolados
entre lustrosos pisos
de artificio.
Sin pasto, sin aires soleados.

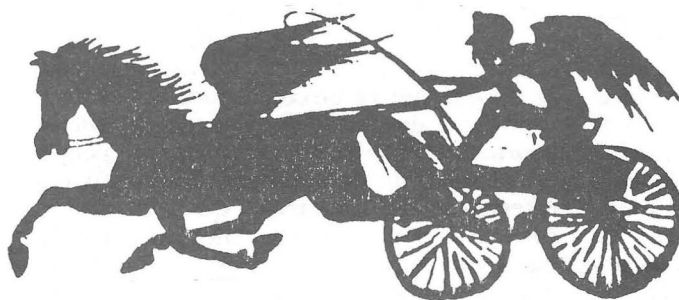


ALLA LEJOS

Alex Apari

Los hemos asustado con las luces viniendo hacia nosotros con un estruendo que retumba en el suelo; y ella ha gritado y yo he saltado casi cogido por el inmenso camión que ha seguido de largo como si nada hubiese pasado. Ella ha sollozado largo rato y yo, todavía asustado, no atino a hablar. No se ve nada: es de noche. «Ya cálmate» -le digo. Pero ella sigue llorando y no me responde. Se levanta y empezamos a caminar hacia la casa. La luna sale un instante y clarea en las chacras. Puedo ver entonces la silueta uniforme de los algodones. «No debemos cruzar por ese lado la pista otra vez. Ya te dije antes, pasan muchos carros y ni siquiera hay manera de que uno pueda enterarse de que vienen». Ella ha asentido, o al menos eso me ha parecido allí, en silencio, caminando medio agachada y limpiándose las lágrimas. «No llores» -le digo. Ya se puede ver desde aquí las luces de la casa, en donde mamá seguro estará esperándonos preocupada y ansiosa como cada vez que vamos al banco a


cobrar el dinero del algodón. No teme a los ladrones; teme a los aparcidos que, según se cuenta, vagan por los caminos de las chacras que van a las casas alejadas. Nuestra casa es una de las más lejanas. Ella sigue



llorando. Intento abrazarla para que se calle de una vez, se ha asustado mucho, pero en ese momento una de las tantas lechuzas pasa cerca de nuestras cabezas aleteando fuerte y ella se ha vuelto a asustar. Casi nos ha golpeado los rostros mojados de lágrimas, y yo he buscado a tientas una piedra con que darle, a ver si nos quita de encima la mala suerte que nos acaba de echar. Pero la luna se ha ocultado y casi no se ve nada otra vez. Es el último recodo del camino y ella

acelera el paso, casi corre. Veo su cuerpo que se va alargando, y sus pasos levantan un polvo blanco. La luna ha vuelto a brillar con todo su esplendor y yo comienzo a hilvanar mis ideas. «Carmen, tú has muerto» -le digo. Pero ella no me hace caso y lleva ese rostro de terrible tristeza encajado en sus largas ojeras que se van transparentando. Me lleno de pánico porque he querido coger su mano y mis dedos han cogido el viento. Entonces comprendo, y una gran tristeza me invade, a mí, a este muchacho que ha caminado con el alma de su hermana durante casi media hora.

Ya estoy llegando a la casa y mamá está en la puerta con un lamparín en la mano; corro más para llegar y abrazarla y contarle, decirle «Mamá, Carmen murió», pero me he pasado de largo con los brazos abiertos y los ojos llorosos, y he volteado y las he visto juntas abrazándose, sollozando y pronunciando mi nombre desesperadamente.

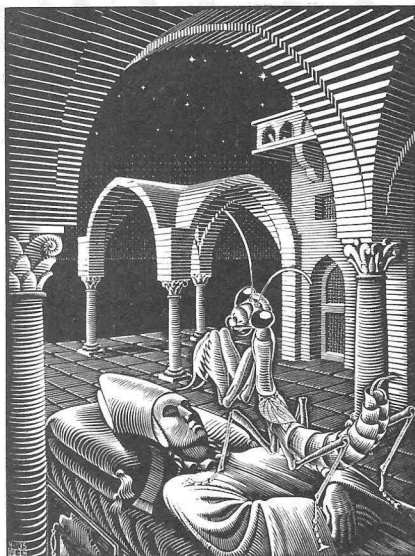
Entonces he comenzado a desandar el camino, buscando mi cuerpo: allá lejos, en la pista. 

LA CAZADORA

Esther Castañeda

A Marco Martos

Hacia meses que no pasaba toda la madrugada escribiendo, apenas un descanso entre cafés y cigarrillos. Al concluir la última frase María lanza un suspiro de alivio, consulta el reloj, todavía le queda tiempo para llegar a la casa de la Dra. Fuller, nunca pudo entender la facilidad que tenía para ubicar calles y pasajes, por eso estaba segura de orientarse, coge la bufanda -aquella que le habían traído del interior- la coloca en el fondo del bolso y deja unas líneas para Rafael. En la calle, frente a un puesto de periódicos lee «SIN ESCLARECER DESAPARICIONES...». Titubea, detener un taxi -entregarse a la disputa y al regateo la descorazona- sin pensarlo más decide tomar el ómnibus. Baja en la iglesia que es un punto de referencia, caracterizan al «óvalo»: luces, música y el caótico tráfico, se dirige a una pareja de vendedores ambulantes y pregunta si se halla cerca de Pardo y Aliaga, la mujer dice que sí, que siga de frente. Camina sin prisa, aspira la calidez que irradian las viejas casonas resguardadas ahora por muros de irritante modernidad. Al cabo de unos minutos reconoce la avenida, debía seguir a la izquierda; a pesar de su cansancio, recuerda algunas frases **«despejar y cercar las tierras, transportar cerdos y troncos pesados, cazar y cultivar ñame»**. Habrá sido convincente el análisis, la dulzura de pueblos exóticos atrae y desconcierta a la vez. No comprendía el entusiasmo que había puesto al revisar antiguos legajos internándose en colecciones y depósitos privados. Dos meses antes no sabía siquiera de su existencia y menos de sus costumbres **«hasta los nudos con que atan las diferentes partes de una casa son variados, hechos en los estilos más diversos. Cuando toman una medida es común que lo hagan así y lejos de corregirla adaptan el resto de la estructura a ese error»**. Disminuyen autos y transeúntes, por fin llega



al edificio, atraviesa la puerta de gruesos vidrios, el vigilante se acerca, pregunta por la doctora, no, no ha regresado, algún encargo? sin responder alarga el brazo, afuera comienza a llover, ve como es examinado el sobre y sale. Saca la bufanda -se alegra de haberla traído- y nuevamente **«las que nacen con el cordón umbilical alrededor de la garganta practicarán la hechicería o serán fabricantes de flautas sagradas a diferencia de las otras que se dedicarán a competir y coleccionar trofeos humanos»**. Hábitos y creencias acerca de una situación poco común pero no insólita, pues ella misma había nacido con el cordón umbilical rodeándole el cuello, hasta pensaron que moriría, en fin, eso dijeron. A causa del viento prefiere cambiar de ruta, la lluvia empieza a traspasar sus ropas, se inquieta, ya debía haber llegado a la Av. Santa Cruz. Dejaron de pasar los carros y frente a ella creyó ver el paisaje desdibujarse, recodos, parques con densa vegetación, palmas de sagu y areca, suaves pisadas, una cochera cerrándose, una melodía y luego el silencio... Piensa que como los Mundugumor las familias se acercarán a los leños del hogar y

como las «cazadoras elegidas» buscarán inexorablemente sustento, placer y abrigo. Una edificación sin estructuras definidas se extiende -debe ser la huaca Pucllana de la que alguna vez le habló Esther-. De la oscuridad surge una mujer delgada, lleva una faja ancha como cinturón, sin poderlo evitar se sobresalta, recuerda los titulares, uno de los faroles ilumina sus labios ligeramente amoratados, quiere detenerse, cambiar de acera pero sus piernas no obedecen, hasta le cuesta respirar, busca respuestas en ese rostro tan próximo pero sólo distingue unos ojos fríos, dominantes y nada parece tener sentido. Agitada, llega a la esquina, intuye que la mujer ha vuelto sobre sus pasos, que la sigue, que no se apresura, que abre la boca como si fuera a emitir un silbido. El cinturón que la rodea molesta, pesan los adornos como si tuvieran vida propia. El traje ciñe su pecho a punto de estallar. A lo lejos el autoservicio, el ir y venir de la gente bulliciosa e indiferente. Su seguidora como experta cazadora se ha despojado de todo impedimento, huele su rastro y salta sobre los arbustos. Desespera la penumbra que media entre los faroles, su única oportunidad es echarse a correr, la otra extiende los brazos que casi la rozan. Absurdamente muerde la bufanda humedecida y cuando está a punto de entregarse, de darse por vencida, descubre que está sola ante el asombro de los que han presenciado su loca carrera. Trata de recobrase, ha dejado atrás el peligro, se siente aliviada, protegida entre la multitud, un ómnibus se detiene, no lo piensa, sube. De pie continúa estremecida, no podía explicarse qué le había ocurrido -no lo va a contar-, a pesar del ruido del motor en marcha percibe sonidos acompasados después repara en un cinturón, en pequeñas cabezas que se mecen desarticuladamente. En ese momento espera que Rafael haya encontrado la nota y resignada hunde la mirada en la noche a través de los vidrios que reflejan su figura.

REGRESO

Alicia del Aguila


Debe ser la resaca. No es que no quiera; es que se me hace leche agria la boca y tengo un hueco en la barriga: el miedo me arde por culpa del pisco traicionero. Demonio de alcohol barato, canero, estoy que ya reviento. Parezco un puto, recostado en este poste del paradero. Aguanta. Aguanta. Antes tengo que: *Jimena, quiero verte, aunque me falte valor ahora que estoy de camino a tu casa. Sé que llegaré, estoy seguro. Me tendrás en frente muy pronto y no sé si te agrada lo que verás. Cubierto de arrugas, la piel hinchada, amarilla. No será el recuerdo que tú tienes de mí. Sentiré tus pasos detrás de la puerta, más lentos que antes. Desde la penumbra adivinaré las líneas de tu cuerpo cambiado. Sufrido. Pero el mentón fuerte y macizo, partido en dos como un pan francés, ese será igual. Tus ojos Jimena, se cerrarán de sorpresa, de repudio, o de incontenible indignación? No lo creo: me observarás como hace mil años. Te acuerdas?. Cuando aún no cumplíamos los veinte, decías que me habías querido desde antes de nacer. Entonces no te creí. Luego sí, pero no fue suficiente. Hace ya treinta años que te dije «voy al mercado» y, viendo los tomates, escogiendo la cojinova, el ají pipí de mono, el perejil, me pregunté por nuestra vida, por tantas cosas que ya no eran casi nada. A punto de pudrirse. Yo no quería, todo había sido muy bueno. Por eso seguí buscando, encontré una mujer, un bus, otra ciudad y un pueblito. No sé si comprenderás. Pero estoy seguro que tus mejillas, aún enormes y negras, temblarán a pesar tuyo. Un desatino mío y tu llanto sería incontenible. Por eso, me quedaré callado, paralizado, contemplándote toda, o los trozos de la Jimena que yo había conocido. Mi vista caerá sobre tus pechos, tal vez rayados por alguna luz callejera. Los recuerdo hinchados y robustos; seguro habrán perdido espacio. Comprobaré también la anchura desmedida de tus caderas, el frágil balanceo de tus brazos y los aros de piel a lo largo de tu cuello. Hasta que llegue a tus ojos y compruebe*

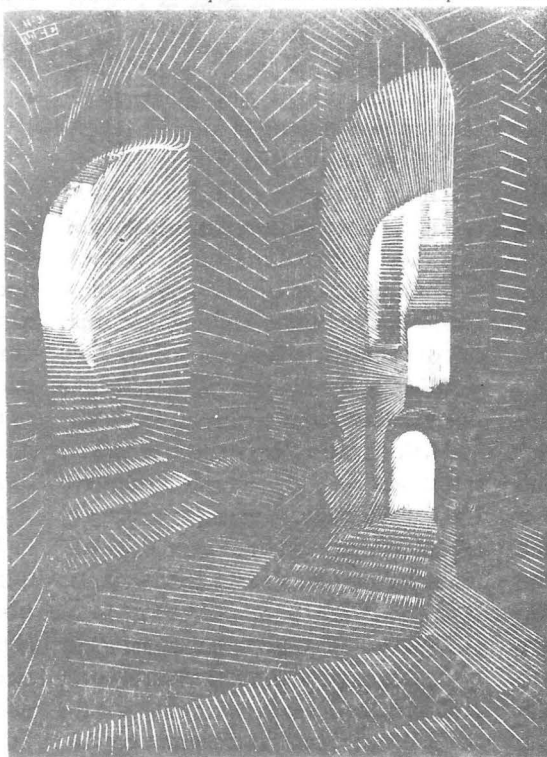
que tú también me observas. Pero no dirás nada, me darás la espalda, irás hacia el cuarto, levantarás la cortinita floreada y luego te acostarás. Y yo te seguiré, cubriré en silencio el terreno de cama que habrás dejado para mí. Impotente. No sabré qué decir. Dormirás tranquila en un rincón, atada las manos a las rodillas: siempre fuiste tan frágil como una niña. Yo contemplaré en la vigilia a los fantasmas de estos años en que he vivido otra vida. Aquellos muertos abandonados a la suerte del olvido. Sobre todo a la otra mujer que he dejado en un cementerio del sur, acompañada de gaviotas y el olor de la brisa del mar, cerca a los campos de caña y espárrago que no volveré a ver, a la casita azul que acaso terminará por

ser invadida. Y nadie dará cuenta a mis hijos hacia dónde me fui. Regresarán con sus familias, Amalia hacia Camaná y Ica, José. Olvidarán pronto la pena, pues fueron más sus hijos que los míos. En eso no te traicioné.

Al fin ha llegado el micro que me llevará al antiguo barrio donde vivíamos. Sé que aún está ahí, me lo han dicho sus cartas que nunca respondí y los viejos amigos encontrados casualmente en algún viaje a Lima. *Jimena, se me hará tan difícil pasar esas horas junto a tí. Sin embargo, tú dormirás profundamente o fingirás hacerlo, queriendo decir así te perdono. Pero no es tan fácil. Estoy sentado en este micro que me dejará en la esquina de su casa. Me zamaquea de un lado a otro y no puedo mantener*

la balsa tranquila en mi barriga. Algo sale de mi boca. Mancho la casaca, pero no me importa que arroje ese olor a yoghurt de chifa. Sólo espero que el cuerpo aguante. El hígado, cómo está de grande. Que no me traicione sino hasta.

Desde la ventanilla miro las calles, más feas que antes, la gente desarreglada, los niños más sucios, los perros esqueléticos. Una cucaracha se ha metido debajo de mi suela. Babosa: piso fuerte y escucho el clic mortal. He llegado al barrio. *Me tenderás tu mano en sueños. Tus labios, tus labios secos se acercarán a mi cuerpo? Tengo miedo de quedarme y miedo de moverme. He bajado y vomito de nuevo en el abismo de la esquina. No diré nada cuando abras y no dejaré que me veas llorar. Temblaré de vergüenza pero sé que no dirás nada, irás a la cama, yo te seguiré y dormiremos hasta morir.* 



MARIO BELLATIN O EL ESTILO

IMAG. - *¿Desde cuándo escribes y por qué narrativa?*

M.B. - Escribo desde muy joven y siempre narrativa. Al principio eran los cuentos típicos; después, a los veinte años empiezo a escribir «**Las mujeres de Sal**». Fue como una decisión que no se toma; en esa época estaba aún en la universidad y todavía existía la no profesionalización en el medio, es decir, escribía la novela después de hacer mil cosas. Providencialmente, cuando terminé la universidad conseguí una beca para irme a Cuba a estudiar cine con García Márquez.

IMAG. - *¿Pensabas escribir guiones para cine?*

M.B. - No. Yo sólo pensaba en escribir novelas, pero necesitaba un pretexto, estudiar cine fue el pretexto, porque socialmente aquí no puedes escribir tranquilo. Yo opto por la literatura porque soy completamente individualista, ...en el cine hay mucha gente de por medio.

IMAG. - *Tú mencionas tu gran individualidad. ¿eso significa que no es importante la comunicación con el lector?*

M.B. - Por supuesto que sí me interesa. Me refiero al acto de escribir, una individualidad como quehacer, pero no con el público.

IMAG. - *¿Entre tu primera y segunda novela es que tú viajas?*

M.B. - Escribo «Las mujeres de Sal» en los fines de semana y me voy a Cuba. Y ahí sí encuentro un ambiente reivindicativo en el arte y el respeto al escritor. Miles de problemas en Cuba, pero si tú tienes un proyecto personal, como en mi caso, el hacer un libro, lo haces. En realidad, no era tanto hacer un libro, sino crearme un

estilo, dedicándome a leer y a hacer cine y a escribir. De ahí me fuí a México, donde hay una reivindicación aún más fuerte. Yo nací en México, pero soy peruano. A propósito, quiero decirte algo: yo estoy en contra de los nacionalismos... como que te exige ser peruano y escribir sobre el Perú. Yo pienso que tengo más en común con un latinoamericano que encuentro en La Habana, en México o en Chile. Tenemos muchos puntos en común.

IMAG. - *¿Qué pasa con tu segunda novela?*

M.B. - «**Efecto Invernadero**» sale en 1992, a seis años de la primera. En esta segunda novela, yo salgo del medio, de este medio que creo va para atrás, sobre todo ahora, en época de crisis, porque la cultura es lo primero que cae y subsiste la idea de la no profesionalización del escritor. Y no sólo te hablo de la cuestión económica, porque veo gente de la plástica que sí tiene la idea de taller, de trabajo respetable. En cambio en literatura, no sé porqué los mismos escritores como que nos ponemos barreras... yo pienso que para ser escritor tienes que renunciar a mucho, a todo... tienes que tomar una decisión muy drástica.

IMAG. - *Eres un escritor prolífico. Luego ¿qué viene?*

M.B. - **Canon Perpetuo** que ya estaba escrita antes de **Efecto Invernadero**; lo que pasa es que yo tengo una especie de horror al vacío. No presento una si no tengo escrita la otra.

IMAG. - *Debe ser una especie de cábala. ¿Qué piensas de la comunicación?*

M.B. - Hay muchas clases de comu-

Imaginario fué tras los pasos del narrador en el teatro, hasta que lo encontró representándose a sí mismo en una obra llamada Black-Out.

Supimos entonces que Mario Bellatin, nacido en México, estudió Teología y Ciencias de la Comunicación, que ya había publicado tres novelas y que se encontraba preparando la cuarta, precisamente aquella que había dado origen a la obra teatral en mención. (Asombro de parte nuestra). Sí, la novela denominada sobre su escritorio, frente a una hermosa y antigua ventana, se llamará «Los cadáveres valen menos que el estiércol» ¿Y BLACK-OUT?

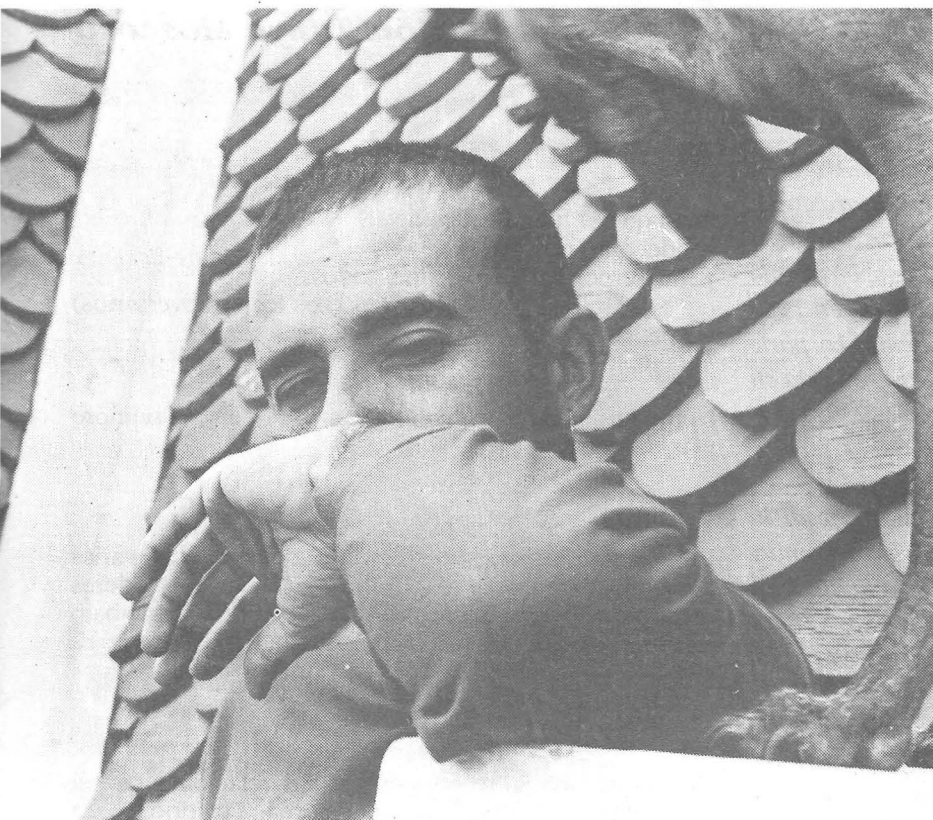
nicación, no sólo es la comunicación elemental, aristotélica. Yo planteo un tipo de comunicación en mis libros. La técnica la trato de ocultar al máximo, pongo en juego muchos recursos para llegar a la transparencia. Mi estilo quiero que sea el de la transparencia.

IMAG. - *Luego de Canon, me imagino, viene Black-Out?*

M.B. - Mi novela no se llama así. Su título es «**Los cadáveres valen menos que el estiércol**», es una frase de Heráclito. Empecé a escribirla en Berlín... Lo de B.O. surge como un experimento, resulta que alguien me propone llevarla al teatro y yo digo:

DE LA TRANSPARENCIA

Miguel Ildefonso



¿por qué no?... Pero prefiero que sigamos hablando de mis novelas.

IMAG. - Bueno, pero una última curiosidad respecto a *Black-Out*, ¿a qué se debe tu presencia en escena, qué propone?

M.B. - Era un contrapeso en cuanto a la ironía que existe en el libro. El libro es muy irónico. Servir como contrapeso entre algo muy dramático y muy terrible que estaba ocurriendo con una presencia completamente fuera, es decir, transmitir un poco lo que yo busco en mis libros: el llegar a extremos para decir cosas que no se pueden decir de otra manera. Yo pienso que ya no podemos decir esto

a través del realismo mágico ni con la literatura «social» o «antropológica» o «sociológica». El recurso que estoy tratando de desarrollar es algo muy exagerado, tomando distancia para saltar la valla, para decir las peores cosas del mundo pero con distancia. Es quitarle totalmente el dramatismo y la carga emotiva que es un peso, una barrera para expresar la realidad.

IMAG. - ¿Cómo llega a ti la primera noción del tema a tratar en tu novela?

M.B. - No hay una norma. Es una imagen, siempre parto de imágenes. En este caso (*Black-Out*), se trata de un personaje, es un ser medio mítico, absurdo que no tiene ningún ele-

mento creíble, sólo visible hasta cierto punto y que al mismo tiempo tuviese una gran fuerza. Es muy divertido ver en la pantalla a Christian Vallejo y sentir que a partir de ella se van generando nuevas imágenes, nuevas situaciones. Yo creo mucho en el texto generativo.

IMAG. - ¿Crees que existe la crítica, actualmente en el Perú?

M.B. - No, para nada. Y no quiero que se tome esto como que estoy en contra de algo o alguien, sencillamente es que pienso que no existe. Lo que sí creo que se está creando es un estamento nuevo, que es el comentario periodístico. Pienso que hay historiadores literarios y periodistas que suplen la falta total de crítica.


IMAG. - ¿Pensas que existe un lector ideal?

M.B. - Claro, yo me puedo plantear un lector ideal y para él tengo que prepararme. Es por esto que leo mucho y me documento acerca de todo lo que pasa en el mundo; leo sobre televisión, sobre cine, sobre plástica. Pienso que debo ser honesto y no presentar productos de hace veinte años; porque la literatura, pese a que algunos no lo aceptan, evoluciona.

IMAG. - Me imagino que en Europa sí se da esta integración de las artes.

M.B. - Sí, en Europa se da eso y mil cosas más. Se trabaja con criterios mucho más amplios. Por ejemplo, eso de las generaciones que aquí tanto se vocea. Eso no existe, es absurdo que exista.

IMAG. - Después de «Los cadáveres valen menos que el estiércol» ¿cuál es tu proyecto inmediato?

M.B. - Estoy preparando otra novela. 

RENE CHAR (1907-1988)

"El poema es el amor realizado del deseo
que perdura deseo"

Traducción: Tanya Moscoso

En 1929 el entonces joven poeta publica «Arsenal», libro que llama la atención de Paul Eluard quien lo llevó de su Vauchuse natal hacia París. Ingresa entonces al grupo surrealista, pero el temperamento individualista y solitario del poeta ocasiona que en 1934 se aleje de ellos aunque no definitivamente. La parte «surrealista» de la obra de Char se encuentra reunida en «El martillo sin dueño» (1934), «Artina» (1930) y «La acción de la justicia se extinguió» (1931).

Durante la Segunda Guerra Mundial entró en la resistencia donde combatió hasta el final bajo el nombre de Capitán Alexandre. Al terminar la guerra René Char, quien no había escrito durante 7 años, publica «Seules Demeurent» (1945) y «Feuilles d'hypnos» (1946) con los que gana rápidamente notoriedad.

Los poemas surrealistas dejan lugar a una escritura que mezcla prosa, poemas, poemas en prosa, aforismos, preceptos y anotaciones breves, que son el estilo y la voz del poeta y se encontrarán en adelante en toda su obra.



Su escritura se vuelve más densa y elíptica, reemplaza poco a poco la imagen por la abstracción filosófica; sin embargo su poesía no pierde el sentido de la realidad como tampoco su lirismo.

En 1983 su obra es publicada en la biblioteca de «La Pleiade», privilegio concedido pocas veces a un escritor vivo.

«Por qué mentir? No es una poesía fácil». (Yves Berger)

DI

Di lo que el fuego vacila decir,
sol del aire, claridad que osa
y muere por haberlo dicho a todos.

(Los leales adversarios)

REPARTO FORMAL

Hermanos, he aquí el agua sagrada que penetra siempre más estrecha en pleno verano.

I

La imaginación consiste en expulsar de la realidad varias personas incompletas para, con ayuda de los poderes mágicos y subversivos del deseo, obtener su retorno bajo la forma de una presencia completamente satisfactoria. Es entonces lo inextinguible real no creado.

II

De lo que más sufre el poeta en sus relaciones con el mundo, es de la falta de justicia «interna». El vidrio cloaca de Calibán detrás del cual los ojos todopoderosos y sensibles de Ariel se irritan.

III


El poeta transforma indistintamente la derrota en victoria y la victoria en derrota, emperador prenatal preocupado sólo por la compilación del azul.

Hermanas mías, he aquí el agua de la consagración que penetra siempre más estrecha en el corazón del verano.

IV

Algunas veces la realidad del poeta no tendría ningún sentido para sí mismo, si él no influyese en secreto en el relato de las hazañas de la realidad de los otros.

V

Mago de la inseguridad, el poeta sólo tiene satisfacciones adoptivas, ceniza jamás acabada. 



En «**Bertolt Brecht en el Perú**», Rafael Hernández hace una relación de los textos del dramaturgo alemán llevados a la escena en nuestro medio entre 1962 y 1988. De su lectura uno puede sacar dos conclusiones: la primera, que Brecht es el autor más representado entre nosotros, y la segunda, que su presencia casi se reduce a las obras que escribió antes de la segunda guerra mundial. De lejos, **Los fusibles de la madre Carrar** y **La excepción y la regla**, con al menos 14 y 8 puestas, respectivamente, son las más populares. En cambio, **Turandot** o **Los días de la comuna** han sido escogidas una sola vez, y **Galileo Galilei**, quizás su obra cumbre, ninguna.

¿Las razones de este hecho? Tal vez, que las obras últimas de cambio, **Los fusibles...** es su obra más «aristotélica» y, por ello, provoca una inmediata e intensa emoción que envuelve al espectador, y **La excepción...** despliega un diseño tan nítido que es poco menos que una sorprendente lección actuada y de un innegable impacto político. Sea como fuere, Brecht, si excluimos estas dos piezas, a pesar de su relativa popularidad no deja de ser en nuestro país un dramaturgo para lectores, algo en verdad lamentable no sólo porque el texto teatral únicamente tiene su cabal realización en la escena sino porque Brecht sigue siendo uno de los dramaturgos más **teatrales**, es decir, cuyos textos están pensados hasta en sus menores inflexiones con vistas a su realización escénica. ■



DAVID LEVIN

EL TEATRO DE

Ahora bien, ¿por qué su relativo éxito en el Perú? Para la mayoría del público y de la crítica, Brecht fue el escritor político, el dramaturgo antiburgués por excelencia. Toda su producción dramática, desde **Baal** hasta **Turandot**, su narrativa y su poesía, y, más aún, sus declaraciones y ensayos, pueden ser tomados como una apuesta frontal por el socialismo. Mientras vivió ello dio lugar a un cierto boicot en el Oeste y a una cierta santificación —no exenta de desconianza, pues Brecht, en verdad, no podía dejar demasiado contento a ningún ideólogo— en el Este. Como en el resto del mundo, en el Perú ese izquierdismo ha de haber sido uno de los principales factores que atrajo al público y a la gente de teatro.

Ahora, sin embargo, luego de la caída del muro y del imparable triunfo del capitalismo que ella ha desencadenado, cabe preguntarse cuánto de la obra de Brecht ha envejecido con este suceso. Para tratar de averiguarlo he releído buena parte de sus piezas. La fuerza de sus personajes y situaciones, hasta los más esquemáticos, se conserva; la frescura de su técnica, aun después de tantas veces repetida, persiste. Brecht, sin duda, se ha convertido en un clásico.

Creo explicarme ese hecho: su aporte no reside tanto en los contenidos, en el enfoque ideológico que organiza sus materiales; ello pertenece a su tiempo y acaba con él. Como en los casos de Esquilo y Sófocles, cuya opinión sobre la democracia ateniense ha terminado por ser imposible de precisar, es probable que el tiempo al pasar sobre esta obra haya empezado ya, casi sin que nos diéramos cuenta, su labor de diluir cada vez más los detalles, sacando a luz lo medular, lo que llamamos a veces en forma abusiva, lo más propiamente humano, y que pronto pierda sentido. Y es que, como en todos los grandes creadores, el aporte de Brecht es, más que ideas y contenidos, una forma nueva de ver la realidad.

Ahora es posible comprender su insistencia en lo formal, algo que le

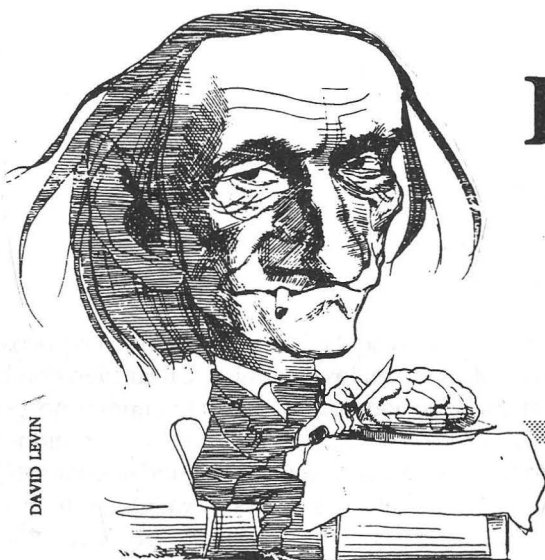
acarreó no pocos contratiempos al no calzar bien con la ortodoxia. Un teatro nuevo no podía, según él, traer sólo contenidos nuevos; debía ser, fundamentalmente, una **forma** nueva. Que éste era el norte que guiaba su producción lo demuestra la incesante búsqueda de moldes expresivos, búsqueda que se suele distribuir en cuatro etapas: expresionistas, del teatro épico, del teatro didáctico y del teatro dialéctico y que, a pesar de sus diferencias, forman un continuo que desemboca esplendorosamente en sus obras mayores. Esa búsqueda, como siempre sucede cuando es genial, resume, o más bien da lugar, a una tradición, en este caso la nueva tradición de la vanguardia —aunque pueda parecer una expresión contradictoria— que, al establecer una nueva distancia entre la obra artística y el espectador, posibilita una percepción diferente de la realidad.

Que el ataque a los libros de caballerías haya sido el principal objetivo de Cervantes al escribir el **Quijote** es algo que los críticos siempre han puesto en duda, pero no es imposible que así fuese. Para ellos lo más probable es que Cervantes usase ese pretexto para escribir un libro dedicado a problematizar, en base al contraste entre diferentes géneros y formas literarias, las relaciones entre la realidad y la ficción. Es posible que con Brecht suceda algo semejante y que los espectadores del futuro entiendan su obra como uno de los esfuerzos más radicales para cambiar nuestra manera de percibir la sociedad.

BERTOLT BRECHT

Carlos Garayar

Cuando en 1938 Gallimard publicó «El Teatro y su doble» de Antonin Artaud (1896 - 1948), el hombre de Occidente y su cultura se vieron frente a la más grave y ominosa disección que artista alguno haya ejercido desde que Arthur Rimbaud proclamara la alquimia del verbo y declarara que «yo es otro». Ambos prin-



EL SONIDO

Antonin Artaud y el

cipios—ambos gestos—, la destrucción sistemática del lenguaje y la negación de la identidad, constituyen la razón ardiente sobre la que Artaud ordena su teoría del Teatro de la Crueldad. «El Teatro y su doble» no es un manifiesto más de la vanguardia francesa—que abundó en ellos hasta el aburrimiento y la vulgaridad— sino que ha sido considerado por figuras como Peter Brook y Jean - Louis Barrault «lo más importante que se haya escrito sobre teatro».

Para Artaud, el teatro es ante todo una peste. La Peste. Actualiza en el tiempo y el espacio de la inmediatez los demonios colectivos subyacentes en todo discurso cultural. Su lenguaje pertenece a la irracionalidad primordial, participando por igual de la magia y del sacrificio ritual, experiencias que Occidente ha perdido desde que optó por la racionalidad socrática y el trasmundo de la ideas platónicas. Pero el «Logos» de la racionalidad helena ha terminado mordiendo su propia cola, encasillado en sus implicancias y presupuestos, y no puede ya dar cuenta del mundo y del hombre; por ello, Europa llega a la peste. Esta es entendida como un mecanismo regulador que una comunidad desata sobre sí misma una vez que ha sobrepasado un grado límite

de descomposición cultural. Artaud recuerda que en el siglo XIV la peste cobró cincuenta millones de muertes y vaticina el advenimiento de un apocalipsis aún mayor. Sin saberlo, movido por la atroz lucidez de la poesía, Artaud presagia la guerra que un año más tarde asolaría naciones.

Al igual que la peste, el teatro originalmente fue un recurso de reordenamiento del inconsciente colectivo, triunfo del caos y de las pulsiones tanáticas que el organismo social reprime hasta su estallido o sublimación. Es así que sólo un teatro que recobre su sentido original puede llevar la muerte al escenario y, convertido en doble simbólico de la peste, salvarnos del ejercicio de la muerte real. El Teatro de la Crueldad asume este destino.

Si el teatro europeo ha dependido siempre del texto de un autor, es decir, de la literatura, Artaud demanda la reivindicación de lo propiamente teatral, aquello que se encuentra más allá de cualquier objetivación posible por medio del lenguaje y llega a constituir un lenguaje en sí mismo. Se precisa dinamitar toda linealidad discursiva que le permita al espectador organizar racionalmente la significación de lo que aparece en el escenario y neutralizar su violencia;

más aún, el escenario mismo desaparece. El Teatro de la Crueldad toma de las culturas no europeas una sintaxis teatral que hace que a un gesto corresponda un color, y a éste un sonido, una luz, un alarido, una danza, una mirada, un olor, una palabra cuyo valor reside en su fonética y no en lo que significa, una escenografía pesadillesca o paradisiaca.

Los actores despliegan su delirio organizado alrededor del público o confundido con él. El director se convierte en demiurgo enloquecido que usurpa las funciones del chamán y el sacerdote; por ello, su trabajo debe ser de una delicada precisión. Y todos los participantes están urgidos por una suerte de iluminación demoníaca.

La crueldad es asumida en su sentido más profundo, hasta alcanzar una dimensión metafísica, ejemplo del personalísimo estilo con el que Artaud hace uso del lenguaje:

«Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas, en el sentido de ese dolor, de ineluctable necesidad, fuera de la cual no puede continuar la vida (...)»

Y LA FURIA

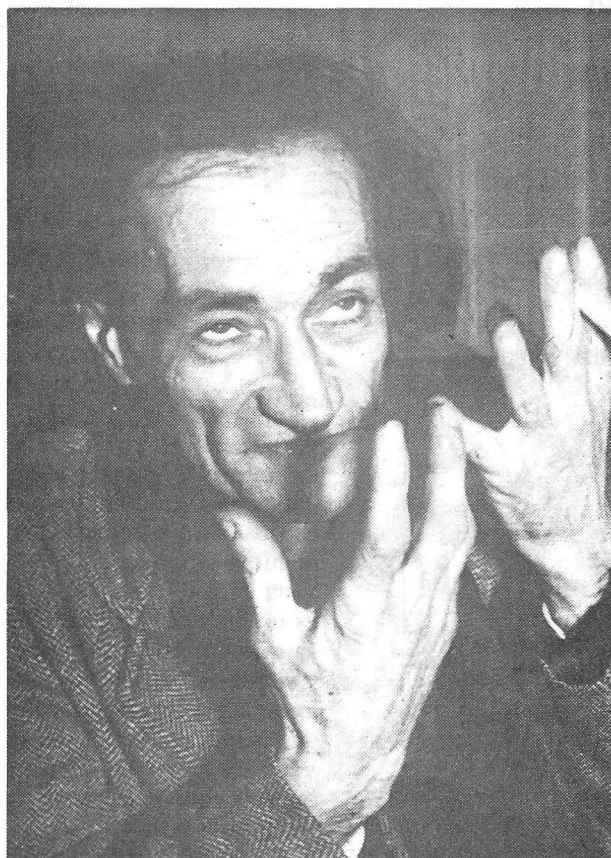
Teatro de la Crueldad

Camilo Torres

Así, se aspira a una virtual fundición alquímica del lenguaje, el cuerpo del actor, sus instintos más profundos y todo aquello que en una actualización violenta, pero regida por una férrea lógica inmanente, logra comunicarse con los distintos registros de la conciencia y sus abismos, rompiendo la estructura racional que de continuo la somete, sugiriendo las nostalgias más remotas que habitan la memoria de los hombres, su íntimo desasosiego.

Rompiendo con la tragedia clásica —pero volviendo a sus fuentes dionisiacas— y negando su funcionalidad política, Artaud propone un teatro que trascienda lo específicamente humano:

«Un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se



"Yo, Antonin Artaud soy enemigo del teatro. Siempre lo he sido. En la medida en que amo el teatro, en esa medida, por esa razón, soy su enemigo."


presente ante todo como un excepcional poder de derivación».

El sujeto como tal pierde la centralidad que tradicionalmente se le asignó, primero en el mundo griego como ente pensante y más tarde en el universo judeo cristiano como protagonista del plan de Dios. Aparece ahora transmutado en servidor de fuerzas metafísicas que lo sobrepasan, pero lo justifican en tanto expresión indiferenciada del orden secreto que rige el caos.

Cualquiera que haya participado alguna vez en una «mesa» de curandería o en un ritual chamánico reconocerá en lo anterior esa experiencia. Y es que en definitiva, el

Teatro de la Crueldad es un intento más de Occidente por volver a sus orígenes paganos, en busca de un símbolo vivo que lo salve de la esterilidad y la confusión.

Cuando la razón pretende dominar el oscuro reino del bien y del mal, negando los instintos de muerte que fundamentan la propia vida, devienen en locura y en crimen. Cuando el carnaval, la magia y el teatro son impedidos de transformar dichos impulsos en signos de vida, el lenguaje de la «razón universal» impone el terror político o los delirios del historicismo.

Antonin Artaud convoca para nosotros el sonido y la furia de los elementos todos y agradece alegremente la peste sagrada que los dioses han enviado para nuestra salvación. 

TRAGEDIA DEL FIN DE ATAWALLPA

(Fragmento)

*Anónimo quechua del siglo XVI en
traducción del quechuista Jesús
Lara*



Esta notable obra anónima quechua sobresale por el tema crucial del momento mismo en que se sella la conquista con la muerte de Atawallpa, y por la hermosa poesía de su lenguaje. Pero también porque propone una teatralidad potentísima al no dar voz articulada a los conquistadores y su vociferante idioma. Sólo a través de Felipillo podrán darse a entender. El siguiente fragmento es ilustrativo de esto.

FELIPILLO

Este fuerte señor te dice:
«No te propongas provocar
pelea con nosotros.
Mejor será que vayas a entregar
a tu señor este mensaje».

LE ENTREGA A WAYLLA WISA UN PERGAMINO
ESCRITO.

WAYLLA WISA

Advesario barbudo, hombre rojo,
qué chala blanca es ésta.
Aguárdame un momento,
iré a casa de mi señor,
y a él le mostraré esta chala
que has traído.

WAYLLA WISA SE DIRIGE A ATAWALLPA.

WAYLLA WISA

Amado y único señor,
ATAWALLPA, Inca mío.
Esta chala me han entregado
esos hombres barbudos y agresivos.

ATAWALLPA

Waylla Wisa, señor que duerme,
esta chala que has traído no me dice nada.

WAYLLA WISA

Dámela, dilectísimo
y único señor, a fin
de que yo le interrogue.
Quién sabe qué dirá esta chala.
Es posible que nunca
llegue a saberlo yo.
Vista de este costado
es un hervidero de hormigas.
La miro de este otro costado
y se me antojan las huellas que dejan
las patas de los pájaros
en las lodosas orillas del río.
Vista así, se parece a las tarukas
puestas con las cabezas abajo
y las patas arriba
Y si sólo así la miramos
es semejante a llamas cabizbajas
y cuernos de taruka
Quién comprender esto pudiera.
No, no, me es imposible,
mi señor, penetrarlo.

CIRIACO

Escúcheme usted. Yo ataco,
 mi amigo, de esta manera.
 Me desembarco en Chorrillos,
 vengo volando hasta aquí,
 y, mientras maniobro así,
 bombardeo los Castillos.
 En seguida mis guerrillas
 las despliego en la Menacho,
 en Juan Simón, en el Acho,
 en Guía y en Maravillas:
 tomo las Portadas luego
 pongo en cada una un obús,
 y antes que aclare la luz
 mando que rompan el fuego.
 En tanto que el bronce escupe
 proyectiles y metralla,
 la infantería en batalla
 avanza hacia Guadalupe,
 y un escuadrón de dragones
 con tiradores a la anca,
 desfila por la Barranca,
 al trote, desde Barbones.
 En este estado, concentro
 mis fuerzas en Piñonate,
 cambio de frente sobre Ate
 y ¡zas! me soplo en el centro.
 Sin andarme, entonces, reacio
 ni mover muchos registros,
 les intimo a los ministros
 que desocupen Palacio.
 El Consejo sorprendido
 no sabe qué resolver;
 echa al instante a correr,
 y hete el negocio concluido.

DIEGO

¡Bravo! ¡Muy bien, don Ciriaco!
 ¡Qué estrategia! ¡Qué pericia!

CIRIACO

¡Ay, amigo! la milicia
 ha sido siempre mi flaco.

DIEGO

¡Oh! Se conoce.

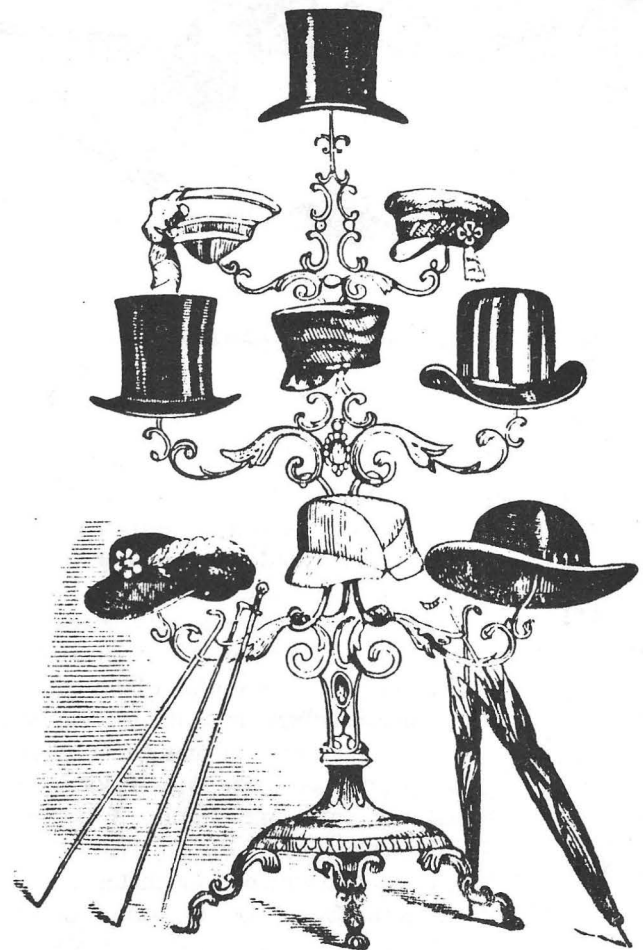
CIRIACO

No es broma;
 y a no ser por mi mujer
 yo hubiera llegado a ser
 general como una loma.

UN JUGUETE

(Fragmento)

Manuel Ascencio Segura (1805-1871)



Manuel Ascencio Segura fue junto a Felipe Pardo y Altaga, su enemigo político y escénico, el fundador del teatro republicano en el Perú. Segura supo, como pocos, interpretar el gusto popular limeño en obras como «Las tres viudas», «Ña Catita» y «El sargento Canuto» entre otras.



Hernando Cortés es actor, director y dramaturgo. Perteneció a la generación del 50. Su obra teatral está estrechamente ligada a la narrativa de Ribeyro. Ha escrito, entre otras obras, «La ciudad de los Reyes», «Tierra o muerte» y «Los conquistadores».

EUSEBIO

¡Un momento, un momento! ¡Paren eso! Llegó el camarada. (ENTRA UN HOMBRE Y SE ACERCA A LA MESA OCUPADA POR EL ANTERIOR). Esta sí es la violencia de verdad. Mas que no parezca. A estos muchachos les están haciendo comprender dónde van a vivir de ahora en adelante. Un empujón más o menos, unas cachetadas para que se acostumbren, no es cosa seria. Pero estos otros organizan la violencia, ponen bombas, asaltan bancos, asesinan a hombres importantes, incitan a la gente a sublevarse y siembran el desorden y la inseguridad. Ahora mismo puede ser que nada más escriban sus panfletos. ¿Vieron el paquete? ¿Quién sabe sean volantes peligrosos! Nada más hacen ellos por ahora, ¿ya? ¿Pero después? ¿Ah? ¿Dentro de unos años? ¿Adónde puede terminar todo esto? A cambiarlo todo, mas que seguro. A ponerlo todo patas arriba. ¡A organizar la revolución! (SE RIE DESPACIO). Pero qué escandalosos que somos, ¿no? ¿Por qué tenemos que meter candela, ah? Todo es que estemos dejados de la mano de Dios, digo que Dios esté ocupado en sus cosas, y ya estamos organizando el mundo, ¿no? A lo mejor, éste que llegó ahorita sólo desea pedirle a su compañero sus apuntes de Física, ¿ya? O pudiera ser, pues, también que el paquete contenga ropita usada de venderla. ¿Quién sabe cómo serán las cosas, no? Tendríamos que escuchar lo que hablan. O dejarlo así nomas. Porque así es la vida, después de todo. Ni oyéndolos vamos a saber. Muchas veces no nos enteramos siquiera de lo que ocurre a nuestro alrededor de nosotros, mas que sea terrible. En cambio, otras veces todo lo sabemos pero no podemos hacer nada por cambiarlo. Y entonces payaseamos. Cómo es, ¿no?

I

Sin duda la palabra PUEBLO está —hoy más que nunca— vacía.

De ella han huido todas las imágenes heróicas, idílicas y utópicas que la habitaron desde la revolución de los franceses.

De esa huida, de ese vacearse violento, sorpresivo, quedan los campos plagados de sueños rotos, de paraísos marchitos.

Vacío.

Es la hora de la vigilia permanente.

Es la hora de preguntarnos qué es lo que no somos (como en sus juegos los niños).

Es la hora de la locura persistente que —como la gota que horada la piedra— nos devuelve al sueño original.

II

En el pueblo hay una plaza polvorienta en la que un único y grueso árbol ofrece apenas una raleada sombra.

Bajo el árbol, atado a él, hay un hombre sin edad que no quiere dormir. Sueña despierto, sueña con palabras y reclama a gritos la escena primordial.

Los padres de los padres de los padres.

Las madres de las madres de las madres.

Aquella escena se agita en los dormidos corazones de los niños y los hace jugar a que no duermen.

Recordar es estar despierto. Pero ¿cómo recordar lo no vivido, lo no soñado, lo que a duras penas podemos concebir?

El pueblo es siempre hijo y no le ha sido dada la gracia de fundar un reino.

III

El teatro.

En él los sueños se hacen inmortales. Pero es inevitable que envejecan y, poco a poco, vayan adquiriendo esa pátina de mentira piadosa, de farsa de carnaval, de artificiosa ingenuidad.

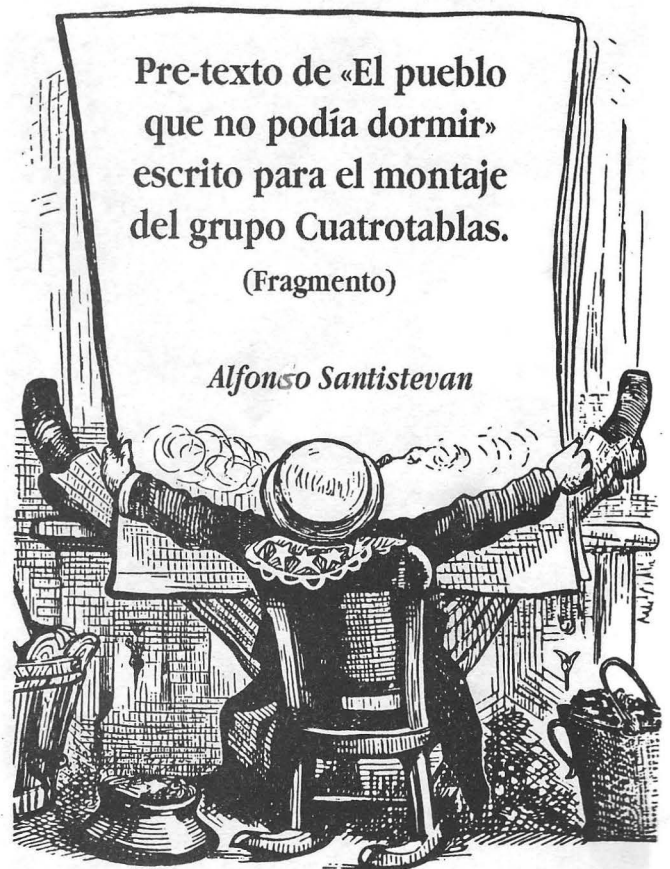
El teatro.

Tiempo de recordar, de reparar. En él la Historia no discurre sino ronda al acecho de mejores sueños que los que le tocó arrullar.

El teatro.

La máscara de la máscara de la máscara

Alfonso Santistevan es actor, director y dramaturgo. En este último campo ha escrito «El caballo del Libertador», «Pequeños héroes», «Esperando la ocasión», entre otras obras. Con el grupo Cuatrotablas ha colaborado muchos años como asesor dramático. En 1992 escribió el material para improvisación «El pueblo que no podía dormir» basado en una idea original de Mario Delgado.



TIERRA SIN MAL

(Fragmento)

Rose Cano

El texto que publicamos a continuación, es un fragmento de la obra escrita por Rose Cano, joven actriz y escritora en el que se destaca, la importancia de la dirección escénica y la creación de efectos y ambientes con sutiles cambios escenográficos.

El escenario: Con pocos elementos se sugieren los dos mundos, la ciudad y la selva. En el centro del escenario hay una escalera de tijeras muy alta con dos sábanas colgadas encima. Todo cambio de lugar será señalado por la posición de la escalera. Cuando está mirando al público, es el altílo en el cuartucho de Lima; cuando da a los costados es la choza de la selva.

Los dos personajes, la nieta y la abuela, serán representados por la misma actriz cambiando de postura y expresión corporal.

Las escenas son mudas, salvo la voz grabada que acompaña toda la acción. Cuando la Nieta está en el escenario, se escucha la voz de la Abuela en la selva. Cuando vemos a la Abuela, se escucha la voz de la Nieta en la capital.

Estamos en Lima. Hay un cilindro de agua, con dos tinajas de metal y un balde en el lado derecho. Al otro lado, hay un loro en una jaula y un cajón de madera. Al pie de la escalera hay una bacínica de fierro enlozado. Se escucha una radio dando noticias sobre la guerra contra el narcotráfico en la selva. «Los Estados Unidos está coordinando con la fuerza aérea para erradicar los cocales».

En una hamaca debajo de la escalera duerme una mujer de 40 años. Está en fustán con el cabello suelto, tapada con un chal. Respira profundamente. Ella empieza a aletear y forcejear con las manos. Lentamente empiezan los ruidos del amanecer de la ciudad: pájaros, un gallo, carros, el pito del panadero, un claxon fuerte. Se sienta de golpe cubriéndose la cara.

Se levanta lentamente agarrándose el sexo y orina dolorosamente en la bacínica. Con un poco de agua se lava el sexo, la cara y la boca. Se recoge el pelo para atrás revelando una cara moretoneada.



Se cepilla difícilmente. Se mira al espejo y baja el fustán para examinar las marcas en sus senos. Escupe. Coloca una flor detrás de su oreja.

Del cajón saca un plátano, cigarros y una botella. Se sirve un trago y prende un cigarro echándole el humo al loro. «Despierta hijo de puta». El loro responde: «Putá, Putá. Dame la puta». Le da plátano de su boca y luego tira todo a la bacínica significando el fin del «desayuno».

Empieza la voz «en off» de una anciana selvática de 70 años obviamente analfabeta.

Durante el siguiente texto la mujer lava, plancha y envuelve sábanas con un ritmo de automática que ha hecho la misma rutina durante 20 años. La mujer no oye la voz, pero de cierta forma sus acciones la acompañan.

«Negra,
No te hablo hace cuánto tiempo porque el viejo Juan de Dios se desbarrancó camión y todo al río, y nadie más sabe poner lo que yo hablo al papel. Suerte no más ahora que misioneros blancos y mucha otra gente forastera está llegando hasta nosotros y están armando grandes locales, iglesias y cruces y, gracias a Dios, que les gusta hacernos hablar y apuntar lo que decimos de nuestras bocas.

Muchas cosas han cambiado acá, pues el río se ha torcido su camino y anteaer mi trenza se secó. Me dicen mis chacras apestosas que la tierra se está pudriendo y el maní, cacao y café se han negado salir a la luz este año. Mis manos me duelen de la ociosidad y mi corazón se hunde rápido.

Vi anoche en las hojas de coca que algo se nos viene encima, y va creciendo y creciendo hasta atorarnos las tierras y dejarnos sin producir como siempre hemos hecho acá. Por eso ya no siembro nada ahora y sólo la coca crece sin miedo como si solito.

Nada más que te quiero decir que así sin cosecha no puedo vivir y no quiero estar cuando las chacras se ponen más apestosas aún. Pero estoy tranquila porque ayer me he puesto a morir, queriendo ya acabar de vivir antes que el río se tuerza por completo y mi trenza se caiga. Sólo por tí tengo pena en mi corazón porque vas a quedarte sola pues en medio de un mundo tan apestoso que ahora nos invade y llegará hasta la costa, y va acabar en asfixiar a

muchos, que obligados, tienen que quedarse.

Cuidado con esos que quieren enderezar los ríos y purgar las tierras, porque muchos distraídos e inocentes van a caer como semilla malograda en el camino. Como con la chacra con plaga, hay que esperar que los bichos se coman entre sí. Ojalá que yo pudiera esperar y volver después de estos años de peste que vendrán, si sólo por verte. Pero estoy muy vieja y no entendería nada, porque lo que quedará por seguro no será ni el mismo hablar ni la misma moneda.

Ahora me toca aliviarme este corazón tan pesado por última vez y hablarte que tu primogénito nunca fue muerto de ira en su hígado como te habíamos contado todos estos años, pero que en realidad, Dios Gracias, tuvo un fin que hasta ahora no termina. El día que cumplió tres añitos fue a jugar con las gallinas en el corral como tú hacías, y en una de esas espantadas, tomó vuelo y ascendió mucho más allá de las escandalosas esas que hasta ahorita han quedado mudas. Y lo vi apenitas, el taloncito rosado de su pie que desaparecía en un remolino de plumas que lo arrastraba hacia el cielo. Salté para agarrarlo pero mi mano se llenó de espinas. Y las pobres gallinas quedaron calatas. En sus cueritos nomás, mirando arriba con sus picos abiertos. Creo que de pura vergüenza no volvieron a reclamar nunca más. Ya que me he puesto a morir puedo recién contarte porque me ocuparé de encontrarle ahora que me he puesto a hacer este viaje.

Chinita, te deseo que te pongas a salvo de esta enfermedad porque no hay mal que dure más de 100 cambios y no pienses pasar por acá en mi busca, nunca más, puesto que no queda nada excepto un olor a guardado.

Acuérdate India, que no importa lo que te obligan hacer en esta vida, siempre vales oro para mí.

Tu abuelita que te quiere siempre».

La mujer está envolviendo las últimas sábanas cuando tocan la puerta con fuerza. Instintivamente se pone de cuatro patas como una fiera y se atrincheró detrás de las tinajas. Siguen golpeando y ella levanta la plancha caliente como una lanza para enfrentar al enemigo. Se escucha un papel resbalando por el suelo y aparece un sobre. Cautelosamente recoge la carta y se sienta en la hamaca. Con un gesto muy infantil se mece mientras que abre el sobre. Van bajando las luces. ♪

LO QUE VIMOS

Carina Moreno

Nutrida temporada teatral la que nos ocupa. Puestas de todos los estilos y tendencias, que incorporan incluso a los clásicos como García Lorca y Kafka. Jóvenes dramaturgos y creadores, demostrando que la literatura puede ser llevada al teatro de una y mil formas diferentes, y crear literatura para el teatro.



Umbral, un proyecto de investigación teatral que aún no cree en las agrupaciones nos trajo a **«La Nona»**, una mujer deliciosa interpretada por **Alberto Isola**. Una obra de **Roberto Cossa** que a través de un punzante humor negro, nos ofrece una visión de los problemas socio-económicos que vive un país en vías de desarrollo.



Elva Alcandré, una reconocida actriz nacional que radica en Guayaquil nos ofreció una corta temporada con **«Las penas saben nadar»** del cubano **Abelardo Estorino**. Un monólogo apasionante en el que una actriz fracasada y sumergida en el alcohol narra al público sus más íntimos secretos.



César de María, joven dramaturgo de nuestro medio, ofreció a **Quinta Rueda** una obra para celebrar quince años de actividad ininterrumpida: **«Escorpiones mirando al cielo»**. **Ruth Escudero**, logró una puesta ágil, en la que cada personaje (cinco mujeres adultas) lograba un universo

propio. La ancianidad, la belleza, la inocencia, la vida y su ocaso son los temas propuestos.



En Trujillo ese realizó el **«Segundo Encuentro Internacional de Teatro»** con la presencia de autores, actrices y directores. Destacó la participación de **Alejandro Jodorowsky**, dramaturgo chileno-polaco con su obra **«Zarathustra... ya»**. Desde Lima, alumnos del ETUC con **«Edmond»** y **Lieve Delany** con **«De tanto volver»**.



Federico García Lorca, fue al parecer uno de los autores más buscados. Poéticamente descarnado, no dejará de seducirnos. Alumnos del ETUC pusieron **«Yerma»**, hace unos meses; antes Edgar Guillén nos decía **«Federico, Federico»**.

Edgar Saba llegó desde España para poner **«Bodas de sangre»** y el joven grupo de **Telba** nos sorprendió con una irreverente versión de **«La casa de Bernarda Alba»**. Vayamos por partes. Un nutrido elenco encabezado por Milena Alva da vida a la historia de un amor imposible que «desgarra y quema las entrañas». Dos hombres, una mujer, dos muertes.

La puesta de **Telba** de **«La Casa de Bernarda Alba»** rompe con los grises de Lorca y los torna rojos. Juventud y una energía desbordante que hipnotizan y sumergen en la densidad de una casa cerrada desde hace muchos años. **Roberto Barraza** dirigió esta versión que, recogiendo los símbolos de Lorca, los traduce a un lenguaje actual.



Daniela Frank nos visitó dos veces. En una primera versión interpretada por **Diana Quijano** y **Javier Echevarría** y luego por **Pilar Núñez** y **Javier Valdés**. El director de esta puesta es **Alonso Alegría**, quien también es el dramaturgo. Interesante experiencia que tuvo hace unos meses un primer encuentro con el público en una lectura interpretada. Teatro dentro del teatro y literatura en la dramaturgia. El subtítulo no puede ser más sugerente: libreto para una función clandestina.



Los Pataclaun, invadieron la **Casa Yuyachkani** para presentarnos una nueva versión de «**Pataclaun en la Ciudad**», divertida y fresca visión de una ciudad tan variada y rica en matices como es la nuestra. Bajo la dirección de **July Naters** una puesta muy juvenil.



«**Ay Carmela!**» fue la obra de **José Sanchis Sinisterra** que en versión del grupo **Ensayo** se presentó en una corta temporada de reposición en el teatro Larco. Una puesta ambientada en la Guerra Civil española, que coloca a dos cómicos, Carmela y Paulino en medio de dos fuegos. Un «racconto» en el que el final no importa sino las acciones y los personajes. Sino escuchen hablar sobre ellos a Luis Peirano, el director.



Un grupo de jóvenes bajo la dirección de **María Luisa de Zela**, recorrieron las calles de Lima, los asilos, buscando encontrar el personaje ideal, o construir uno a partir de la observación. El motivo: «**Las tres viudas**», una comedia costumbrista de **Manuel Ascencio Segura**, que nos ubica en Lima del siglo pasado. Ellos son alumnos del ETUC.



Roberto Angeles arriesga una puesta de fin de año: «**La Metamorfosis**», siguiendo la adaptación del británico **Steven Berkoff**. Gregorio Samsa simboliza a todo ser marginado cuya situación es ridiculizada por el resto de la sociedad. Un montaje ágil que recoge el humor por lo grotesco que se encuentra en la obra de Kafka, ese humor negro que nos hace reír de situaciones ambiguas. Otra demostración tangible de lo que es llevar la literatura al teatro, en una de sus tantas formas.



El evento que congregó a nueve directores en diversas puestas y temáticas: **El Tercer Festival de Jóvenes Directores** que se inició con «**Mujeres, mares fecundos**», una creación colectiva bajo la dirección de **Celi Maticorena**

que presentaba la problemática femenina en las zonas marginales; maltrato, drogas, prostitución. El segundo en lanzarse al ruedo fue **Jean Cottos**, quien acompañado de **Orietta Foy** nos encontraron «**En el jardín de Mónica**», de **Sara Joffré** para hablarnos de las experiencias infantiles y su particular visión del mundo. Vendrían luego **Fernando Luján** y «**Queso, vino y Benedetti**», lecturas de poemas y queso y vino al ingresar. No encontramos el propósito. Paul Ruiz y «**El Largo Adiós**» de **Tennessee Williams**, en un intento por acercar a nuestro medio la obra del autor norteamericano. «**Hantígona**» en una versión libre de **Mireliz Alba**. Diversos recursos en un vistoso montaje que critica la posesión individual del poder. **Aldo Vela**, junta tres historias y las hace una para ofrecernos un espectáculo que cumple con los requerimientos de un público promedio.

Más tarde «**Orinoco**» con Marco Meléndez y una escenografía y actuación impresionantes. Ethel Mendoza con una obra de **César de María** «**Dos contra dos**» que analiza lo sucedido a una mujer mayor luego de sufrir una violación. Sus luchas y derrotas. Finalmente, César Bravo con «**Hay que llenar la noche**». Una obra de su autoría que se centra en dos jóvenes de clase media y sus respectivas vidas. Diversos niveles, diversos autores, diversos temas, con el fin de lograr una nueva jornada de directores jóvenes.



«**Black out**» fue el estreno incalificable de esta temporada. Incalificable porque respondía a un afán de integrar una novela inédita de Mario Bellatín, quien se encontraba también en escena, en medio de sus personajes y la acción. Gustavo Frigeiro vino desde Italia para desarrollar las imágenes que le sugería la obra de Bellatín. El resultado fue una puesta muy técnica, con elementos literarios, dancísticos y teatrales, combinados con la música, los slides y otros medios audiovisuales que simultáneamente bombardeaban al espectador. Toda una experiencia.





OJO DE BUEY



Las quebradas experiencias y otros poemas, el primer libro de Xavier Echarri (Edit. Caracol, Lima, 1993), reúne por una parte poemas con los cuales su autor obtuvo

el primer premio de los Juegos Florales de la Universidad Católica (1990), y, por otra, textos que lograron el segundo premio -compartido- de la Bial de Poesía Premio Copé 1991.

Los galardones que exhibe el conjunto (en realidad selección de seis libros) hacen justicia a una voz que es de las mejores de la joven poesía peruana por la limpieza y trascendencia de un lenguaje que le saca brillo a la sensualidad de la experiencia, a la práctica y uso del vivir retratados en **«La herrumbre del rostro»** (primer libro, 1988), es decir, impresos en el alma por medio de los sentidos para dar no un todo integrado sino roto en mil pedazos. La búsqueda de la sensación unificadora no será entonces posible porque *«siempre se pierde más allá de la puerta»: «No esperamos mucho, pero hasta esepoco nos ha sido negado. / Somos/ Esos barcos encallados en la roca por la feroz tormenta, esas/ casas de piedra que el tiempo desmorona, / Y entre cuyos escombros huesos secos se hacinan»*. Esta experiencia desintegradora gobierna todo el libro, y es la utopía de la escritura la que tratará de lograr la integración deseada porque, tal como lo dice Alfonso Reyes, los sueños de los utopistas *«no se desbancan necesariamente en un sueño»*. Esa

escritura ha de ser -lo dice el poeta- la suma de la experiencia y del estudio, es decir, de la voz personal confundida con la de los otros: *«Cuando la poesía deja de partir de la experiencia / y se ciega de libros / se hace retórica, Anapesto, pero la experiencia se resite en poema a los indoctos. Por eso lee, Anapesto, pero no demasiado; has de escuchar también a los rapsodas, los melómanos ciegos, las comadres»* (**«Hermandad del alacrán»**, tercer libro, 1990).

El constante ir tras la sensación establece un itinerario que cruza todas las «experiencias» envueltas en una especie de polvo del tiempo enamorado, que es como una pátina de atmósfera densa que acompaña a la imaginación o simbolismo imaginario para que con su dinamismo organizador la realidad -convertida en sensibilidad- aparezca nuevamente a través de una palabra que crea y recrea su propia experiencia vital. Esta actitud es la que mejor revela la intensidad creadora de Echarri: hacer que la propia palabra muestre su hondura y sus destellos y desde allí, desde la unión carnal con la escritura o con el poema, encuentre la salvación frente a una existencia quebrantada y, a la vez, paralizada. Así, la precisa y terminante imaginación utópica ha de construir otro mundo: *«Sólo un mundo fluido y contradictorio preserva de la locura, / un mundo en el que las cosas se transformen en sus opuestos»* (...) *«¿Cómo respirar un aire tan áspero, esta frialdad de lata? / Iré al mar, donde tal vez ocurra / como estar contemplando por vez primera»*. (**«Las quebradas experiencias»**, quinto libro, 1991). En el **«Cambio de mente»** (último libro, 1992) la poesía cumplirá su verdadero papel de destruir toda separación: *«Cuando toda función se anula / y el corpúsculo flota // Viajar lejos del mar / espumas en los remos: / Esa mañana me cambiaron la mente»*.

Manuel Pantigoso



La luz prometida (R.A. Ediciones, Lima, 1993) es un excelente libro de cuentos de Jorge Díaz Ortiz (Chancay, 1917) cuyo radio de acción está com-

puesto por el triángulo que comprende Chancay, Huaral y Huacho, desde una perspectiva que resulta más específica aún pues proviene de los hondones nostálgicos y autobiográficos en donde se asientan sueños, amoríos, costumbres, historias, escenas infantiles, etc., dentro de un mundo rural, campesino -con efusión de gentes sencillas y humildes- como corresponde a la herencia post-modernista, a partir del cual la trascendencia penetra en valores tales como la honestidad, la comunicación, el cumplimiento de la palabra empeñada, la justicia social, el compromiso con la vida, la lucha a favor de la libertad, la fraternidad, la generosidad, la alegría, la altivez del espíritu, etc. Los veintiún cuentos, **«Chancayanos»** (8 textos), **«Huaralinos»** (10 textos) y **«Huachanos»** (8 textos), han sido distribuidos de acuerdo al itinerario vital de su autor: infancia, juventud y adultez. Son narraciones escritas desde 1935 hasta 1992- que fluyen sin ataduras temporales desde la arcadía del recuerdo o de la melodía de la niñez con sus luces de ternuras esplendentes. Con ellas, Jorge Ortiz Dueñas, maestro y poeta esencialmente, complementa su valiosa producción en el campo de la poesía infantil en donde ocupa un lugar prominente. Los méritos de **La luz prometida** son evidentes: solidez del mundo representado, descripción adecuada de personajes agitados por conflictos y pasiones, atmósfera que conjuga -a veces con humor e ironía suave- naturaleza y paisajes interiores, diálogos ricos en matices lingüísticos extraídos de la misma región que plasma, incorpora-

ción progresiva de las técnicas modernas (monólogo interior y racontos). Algunos cuentos son excelentes: «**Indalecio**» (historia de un niño que muere por haber trabajado desde la más tierna edad), «**Maestro expulsado**» (un maestro inmoral es obligado a salir del pueblo por un sacerdote), «**Dos que ya no van a la escuela**» (dolido protesta contra el sistema tradicional de la enseñanza), «**Leguía**» (un toro con ese nombre asociado con el presidente que tuvo el Perú), «**Un examen memorioso**» (crítica a dichos exámenes con notable manejo del humor). En general, la personalidad literaria de Ortiz Dueñas no excluye a Valdelomar y a Luis Valle Goicochea, pero tampoco se subordina a ellos. Su impronta contiene la intención de desplegar todos los horizontes para que el fulgor de la vida tenga la posibilidad de apagar soledades y penumbras. Este es el mensaje de su lozanía espiritual.

M.P.

Oscuro cauce del agua, de Otilia Navarrete (Colección Homenaje al Centenario de César Vallejo, Trujillo, 1992) es el primer libro de su autora en donde está, sin em-

bargo, una vasta experiencia y una madurez encomiable producto del pertinaz trabajo conduciendo talleres de poesía en los últimos ocho años. En efecto, es mediante la dirección del trabajo de los otros que ha efectuado su propio aprendizaje hasta alcanzar esa adecuación de la escritura esencial a la realidad cotidiana en todo lo que ella tiene de azarosa, de compleja, de alienante. En general, ésta es una característica de toda la poesía peruana, desde Vallejo. De ahí que gran parte de los libros de poesía última sean también una poética porque el autor -y éste es el caso de Otilia

Navarrete- dicta a su palabra las reglas y los principios de hacer poesía. Escritura, realidad y poética constituyen la tríada espacial que sustentan los símbolos receptores de su sensibilidad en los cuales sobresale el ojo que ausculta y enlaza las dos orillas del mundo interior y del mundo exterior a la manera de un espejo en el agua en donde está la poesía con la mirada agazapada y la pugna de la espera atravesando el tiempo: *«Más allá de los círculos de la piedra y el musgo primordial / tu pisada coge el ritmo de mi sangre / verdinegra alga floreciendo en la cresta. // Desde allí mi cuerpo que no produce sombra / observa, se violenta, / pájaro playa, grillete en el tobillo, / abismo que regresa»* («**Oscuro cauce del agua**»). En esta atmósfera de vaguedad sombría, la voz de la poesía y el oído personal establecen una relación para depurar lo propio de lo ajeno: *«Era fácil confundir los caminos, trasvasar los linderos de lo mío / de lo ajeno / (...) / Mi cuerpo no poblado saboreó una armonía distinta»* («**El otro y el espejo**»). Esa armonía será entonces el retorno hacia ella misma para encontrar su centro, su autenticidad sin trampas a través de la escritura -en permanente asombro y lejanía- que siempre es más compleja y huidiza que la misma realidad: *«El ojo escéptico, con su murmullo a flor de piel / rastrilla la superficie de la página. / En un acto de magia que pretende el asombro / saca conejos de los sombreros / pañuelos anudados de las mangas. // Pero las aves anidan en los árboles / y en los altos aleros de los templos»* («**Antes que el mar, las aguas**»).

Ese recorrido interior en la búsqueda de la propia palabra estará poblado de «*círculos concéntricos*», de «*puentes quebradizos*», de «*restos de malezas*», de «*peces muertos*». sin embargo, dirá la poeta: *«Mi destino fue escrito en un río cristalino. / Yo jugaba allí con plateadas piedras, trocitos de / luna y también de estre-*

llas» («**Travesía dos**»). Así, desde el encierro aleccionante del espejo la voz personal saldrá hacia la otra realidad, la ansiada y cultivada: *«despertaremos en la sombra de un sueño conocido», «Tras los caminos que bordean las ciudades, descubriremos / nuestros ojos / incambiables y postreros, frágil hojarasca buscadora de la ruta en las estrellas en las botellas / de mar en las cruces misteriosas de una paloma que se eleva»*. Entregándonos su intimidación, Otilia Navarrete nos entrega también el eco de la realidad cotidiana percutido en el continuo e impetuoso vuelo de la poesía.

M.P.



El Mensaje de los Andes (Edit. Libertad EIRL., Trujillo, 1993) es un fascinante libro de Renato Longato en donde la astrología está ligada con los grandes mitos

que explican el mundo andino para, desde esa unión, proponer una visión futura del hombre y de la humanidad. Gobernado por el pensamiento esotérico -que el autor expone pero no impone- el texto nos remite a la magia y a la tradición de la zona andina como «centro del mundo», lugar de influencia metafísica para los buscadores del conocimiento y espacio de la gran utopía presente en el mito del «Pachacuti» (el reordenamiento social cada 500 años gracias a la participación de los hombres «hampis», los integradores y armonizadores del equilibrio social a largo plazo -eros-, opuestos a los hombres «lajjas» -tanatos-). Al lado de los ciclos cósmicos del «Pachacuti» aparece, también, el movimiento religioso del «Taki Onqoy» (1564) que anunciaba el retorno de las huacas para expulsar a los españoles y rechazar a los incas a fin de retornar al yo ancestral y profundo. Sobre toda esta

base, Longato expone las eras de «tauro-escorpio» (lucha contra las fuerzas de la naturaleza), «aries-libra» (organización mediante la justicia, las guerras, la formación de imperios), «piscis-virgo» (ingreso a la ciencia, la tecnología, el pensamiento reflexivo y religioso) y «aries» (interés por el hombre y por la exploración del cosmos). En el siguiente capítulo está la «sociedad madre»: Chavín, base del pensamiento mágico-religioso que a través del cactus de San Pedro construye toda una estrategia del poder para dominar y controlar al pueblo. Luego, el autor revisa las civilizaciones que se han erigido de forma independiente: Mesopotamia, Egipto, India, China, Mayas, Aztecas e Incas, para señalar al Perú, representado por Machu Picchu como nuevo centro espiritual del mundo, como el nuevo «Pachacuti» en donde se concentra lo telúrico y magnético de los andes. Finalmente, los últimos capítulos se refieren al lago sagrado del Titicaca, de donde salieron Manco Cápac y Mama Ocllo para fundar un nuevo «Pachacuti» y que se constituye en el lugar ideal para las prácticas olísticas o de integración universal; y a la llamada «Lux Nova» como la alegoría de una nueva forma de espiritualidad.

Una reflexión final nos suscita este libro: en «**El orden de las cosas**», Foucault dice que el psicoanálisis, además de su experiencia y la formulación de conceptos, tiene el perpetuo principio de insatisfacción con el que busca la iluminación de lo implícito, de aquello que está allí y sin embargo escondido. En este sentido se parece al mito, que es un enigma que se quiere resolver juntando los pedazos para lograr la resurrección a través del entendimiento. Es en esta dirección del psicoanálisis y del mito que deseamos entender la postura esotérica que asume Renato Longato en su interesante texto. La metáfora final estaría aludiendo al mensaje que pro-

viene de nosotros mismos, de nuestro propio «Ande interior», en tanto peruanos que vamos en pos de una utopía realizable, de felicidad plena. Por eso subrayamos su humanismo entrañable.



escrito por el conocido escritor y maestro universitario Iván Rodríguez Chávez. Sus postulados se basan en la afirmación de que los males que aquejan a esta institución superior sólo podrán ser atacados no mediante el trabajo individual sino a través del esfuerzo colectivo, esfuerzo éste que ha de ver a la Universidad volcada hacia la sociedad, como un servicio que se ofrece a ella. El singular e importante aporte a la solución de sus problemas tiene el aval de la autenticidad puesto que lo que en el libro se dice está basado en la experiencia de quien por más de treinta años -desde su ejemplar actividad como dirigente estudiantil- viene pensando y actuando dentro de la problemática universitaria. Al lado de esa autenticidad está la impronta ética y moral que sustenta al libro, en la cual sobresale un humanismo individual y social trascendente que advierte sobre una universidad socialmente unida con todo el desarrollo del país teniendo como base al ser humano integral, multidimensional, pleno, capaz de verse a sí mismo y de ver a los demás más allá de los intereses individuales y patrimoniales, con derechos y obligaciones que no coacten su libertad y su dignidad: «*Hombre que de por sí recuse la explotación y toda forma vejatoria de la dignidad humana. Hombre convencido que la dignidad humana es patrimonio de todos y nunca sinónimo de fortuna y posición social*». Libro

M.P.

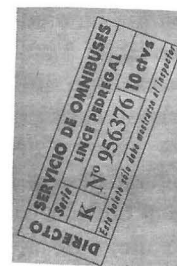
Entre la incomprensión y el deber

(Seglusa Editores, Lima, 1993) es un valioso ensayo sobre la

Universidad Peruana

polémico y controversial, como corresponde al género del ensayo y al tema que trata, **Entre la incomprensión y el deber** está escrito para ejercitar la reflexión permanente sobre un asunto que siempre será materia de debate. De fácil lectura por su estilo didáctico, de frases cortas y directas, enfático a veces y desenvuelto siempre, este libro de Iván Rodríguez denuncia las limitaciones y defectos de la Universidad, pero también la defiende frente a sus detractores por ignorancia: «*las universidades nacieron dependientes como extensiones de Europa (...), quedaron condenadas a vivir de la espera de lo que vendrá, a sólo recibir, a reproducir y no crear (...). Sigue siendo repetitiva de la ciencia occidental-europea y norteamericana*». «*Con los errores y limitaciones, de la Universidad ha salido en todos los tiempos activos militantes e infatigables luchadores por la justicia social (...) las deficiencias la ennoblecen pero no la acusan; la hacen acreedora del afecto social y no de la condena (...) contra sus postraciones registra acciones fundamentales del sentimiento nacional y edificadora de la libertad cívica y las reivindicaciones sociales. Lo atestiguan irrefutablemente sus predicadores, líderes y mártires y el mismo estado carencial de la Universidad*». El diagnóstico y las propuestas de solución que aparecen en este libro se constituyen en aportes fundamentales que no podemos desconocer.

M.P.



BOLETOS (Ediciones Pedernal, 1993) es el segundo libro de Lorenzo Helguero, joven poeta egresado de la Facultad de Literatura de la P.U.C., universidad donde en 1991 obtuvo el primer puesto en los Juegos Florales de Poesía. **Boletos** es

uno de esos libros sacrílegos que en los últimos años han aparecido en la literatura peruana: si queremos leerlo como prosa, vamos a escuchar el sonoro canto de sus sirenas; pero si lo encaramos como poesía sabremos inmediatamente que nos estamos acercando a su propia negación. Lo importante es el viaje al que nos invita Helguero, entregándonos estos boletos; viaje del que retorna sólo el que como Ulises se ata enteramente a su mástil de prudencia, o el incendiario que todo lo hecha por la borda «como si se arrojara una piedra». De lo que nadie está a salvo es del mundo donde Helguero, sapientísimamente, ha trazado su odisea: el mundo cotidiano (o de la cotidianeidad) que la automatización y la flojera de la imaginación del hombre civilizado ha creado. Por eso en el texto 10 encontramos: «Tengo la irracionalidad del niño que admira a un ser imaginario», y luego la ironía: «pero no duda un instante en apalearlo con la esperanza de recibir una lluvia de caramelos». Así, como en un juego de piezas cuyos modelos o paradigmas han envejecido, Helguero va reconstruyendo un discurso de la realidad, contrario a lo que han querido hacer nos creer la tradición y sus normas. El vitalismo, la desacralización, el humor, la reivindicación de la duda sistemática y de los objetos prefabricados fuera de su contexto utilitario, lo aproximan a una actitud dadaísta; tal vez por eso dirá como Jacques Prévert (su: «¡Viva Francia y las patatas fritas!») al final del texto 10: «Caeiro se define por vivir en la cima de un otero; yo lo hago por mi miopía, por mi inclinación al absurdo y a las papas fritas». Pero el libro vence (conveniente) porque no cae en la ingenuidad y los errores del vanguardismo; Lorenzo cuestiona e ironiza hasta el propio discurso crítico. Así el texto 37 finaliza: «Huidobro dijo: 'el poeta es un pequeño dios'; le faltó añadir: 'el crítico literario es Dios'. **Boletos** termina con el texto 37 («Todas las

despedidas son tristes...); los tres restantes son los epílogos para cada uno de los temas que componen el libro: 1) la temática del amor encarnado en una mujer 2) el problema de la existencia 3) el arte poético. Pero el viaje continúa hacia una tentativa superior («*ha llegado el momento de abandonar el lenguaje y subir como monos a los árboles más inaccesibles*»); entonces los que han hecho suyo el «mensaje» sabrán cómo llegar a su propia Itaca y dirán: «*Yo soy otro Ulises' te dije -más flaco, claro, más bajito, nada astuto. Yo soy otro Ulises en busca de otra Itaca' -no tan grande, claro, pero tan grande y tan hermoso-*» (39). La lección que nos ha dejado Lorenzo Helguero es que ya nadie puede abandonar el viaje.

Miguel Idefonso



LAS CERRADURAS DE NUESTRA CASA SON POSTIZAS

O: Un encuentro con Violeta Barrientos

Presenté que Los Reyes Magos nos sorprenderían con un bello regalo, no fallé. Luego de oír con interés los comentarios de Violeta Barrientos acerca de Julia Kristeva y otras Vacas Sagradas francesas, subrepticamente el libro **Tras la puerta falsa*** allanó el cálido local de CENDOC Mujer. Y la autora, con la humildad de la arena, leyó algunos versos como quien libera -a hurtadillas- un racimo de mariposas amarillas, desconcertando a estrellas y peregrinas. Y es que la Barrientos en un lapso corto parió tres poemarios, tejidos por un mismo filamento invisible.

En **Elíxir** (1991) probamos un sabor aspero, agrio y cruel, donde la vate monta y des-monta lo vivido, expulsando a la figura paterna del

mundo lúdico, para que la poesía pueda resistir con una inocencia simulada (o inventada) y oponerse a todo lo impuesto.**Es en **El Innombrable cuerpo del deseo** (1992) cuando Barrientos abre una nueva dimensión de su universo poético: el deseo como hilo conductor de sus poemas. Y, como señala Diana Miloslavich: «El amor entre mujeres ha hallado en este libro una expresión de delicadeza y dolor, en medio de una sociedad aún discriminatoria y castrante...»*** Empero, sólo con su tercer poemario (dividido en tres secciones breves «**Interiores**», «**Falsas apariencias**» y «**Cerradura postiza**»), la joven escritora logra a cabalidad una capacidad de síntesis singular, una ironía fina y afortunada, ejemplo el poema «**Alcoba**»: *apago la luz/ y me enciendo/ me desvisto/ me he visto/ pálida silueta desnuda/ colgando/ de la pared*. O cuando protesta cual flor hallada prematuramente en el poema «**Me niego a**»: *- acuéstate/ ya es tarde! // es demasiado tarde*.

Desde el color y diseño de la portada: el impactante título vigente (para nosotras las feministas) **Tras la puerta falsa**; el epílogo: «*en un rincón/ arañas/ con uñas y dientes/ la vida/ pendiendo/ de un hilo/ desprendiéndose*» hasta el primer poema «**Olvido inmemorable**... «*no hay quien me abra/ mi obsesión quedó en la calle/ y habrá que esperar a que vuelva/ una vez más/ para entrar al laberinto/ maternal/ que hace difícil encontrar la salida*»; y el epigrafe propio, nos atrapan, hieren, atrayendo no únicamente nuestra atención sino y, principalmente, nuestra identificación como lectoras, mujeres, hijas y ciudadanas del Perú (país subdesarrollado, dependiente, enajenado, preso, esquizofrénico, misógino, etc.): Sin darnos cuenta podríamos entrar en casa por una puerta falsa que nos inicia en un equívoco y angustiante recorrido de entradas y salidas, pasillos en doble sentido, del que sólo escaparemos descubriendo que las

cerraduras de nuestra casa son postizas.

Aquí Violeta, con sus crudas imágenes de plata, recupera su «**pálida silueta desnuda**» y nos involucra para responder con sus mismos versos tanta pregunta existencial. En suma, indagar acerca de nuestras frustraciones y traumas; procesar nuestra rabia e impotencia; gestar una escritura alternativa, como lo vienen haciendo la Barrientos y las mejores poetas de las últimas décadas, constituye no solo una propuesta feminista (que ya es mucho), sino parte de un proyecto histórico humanista, democrático y libertario.

Rosina Valcárcel

* *Tras la puerta falsa*, Lima, 1994, 48 pp. (s/ editora).

** *Ver: Un nuevo camino poético*, Modesta Suarez (crítica francesa), en revista «Kachkaniraqmi», Lima, N° 7, 1992, pp. 73-74.

*** *En «Kachkaniraqmi»*, Lima, N° 8, 1993, p.68.

**PARA NORHA:
POESIA
OLOGRAFA Y
OTROS SECRETOS
DE JOSE LUIS
AYALA**



En el libro **Tus ojos y otros poemas astrales**, José Luis Ayala se revela como poeta del amor. Los poemas transcritos a mano por la propia Nohra, la fiel y solidaria esposa de José Luis, suscitan, sin duda, ternura clara y lenguaje directo: *Déjame tocar tu voz para quererte / tu mirada con olor a mate de eucalipto / y sueños de tus sueños no soñados...* Sin embargo, el dolor y la pasión también fluyen de los versos como una constante: *Por eso no te mentiré ni mentiré / cuando veas que mis manos no tengan calor o sientas que es preciso ir al mar / para enterrar todo lo que nos haga daño.* La fe singular en la palabra convoca multitud de vivencias y recuerdos. El sentimiento alcanza por instantes profundidad y altura.

Me adhiero en suma, a la armonía del prólogo-primavera **De par en par** del poeta Arturo Corcuera: *En las alturas (entre cielo y ala) / la llave ballaste del soñado arcano, / oh cuerda herida en las más alta escala / Tú sabes de la estrella y del gusano / y yo te escucho, José Luis Ayala, / ahora que el amor guía tu mano.*

R.V.

* *Tus ojos y otros poemas astrales*, Lima, Tumuko, Libros Ológrafos de poesía. Portada: Juan Bravo V., Qosqo, 85. Foto: Oscar Medrano, 1993.

DEDALO

Revista de Lingüística y Literatura PUC
Año I; N°1; Dic.1993

Alumnos de literatura y lingüística editan trabajos dentro de estas áreas. Escriben autores de reconocido prestigio y nuevos intelectuales.

En los ensayos aparecen Luis Jaime Cisneros con «Universidad y Lenguaje»; Enrique Carrión diserta sobre los sentidos de la palabra literatura. Intervienen además, Rocio Caravedo, Carlos Garayar, etc. Hay comentarios sobre nuevos libros: «El rumor de origen» de Javier Sologuren realizado por R. Silva Santisteban, libro único en el ámbito castellano sobre la rica literatura japonesa. Vienen entrevistas, traducciones, poemas y narraciones de calidad destacable.

Gloria Romero

LA CASA DE CARTON DE OXY

Revista de Cultura II Epoca N° 2

Publicación de la Occidental Petroleum Corp. del Perú bajo la dirección de Sandro Chiri ingresa a su segunda época y a su número segundo dedicado casi en exclusividad a la creación literaria de Martín Adán cuya obra en prosa ha dado nombre a esta revista.

Aparecen notas de Nicanor A. de la Fuente, poeta chichayano y primo de M. Adán; de Luis A. Sánchez, una oportuna cronología de su vida y obra, por Luis Vargas Durand. Carlos E. Zavaleta comenta «La Casa de Cartón» y R. Silva Santisteban rastrea el controvertido poema «Aloysius Acker». Hay otros apuntes interesantes del tema. Además notas sobre pintura, arqueología, explotación petrolera, libros y revistas.

G.R.

TRANSPARENCIA

POESIA. 1993

La voluntariosa y tesonera labor de Arturo Corcuera y colaboradores permite desde 1990 la aparición de *Transparencia* en ágil y breve formato. Siendo una revista estrictamente de poesía la tarea es encomiable.

Encontramos textos poéticos de César Calvo, traducciones de poemas de Hart Crane y Vinicius Moraes. Hay, también, poemas de Rosella di Paolo, Luis Fernando Chueca, Triunfo Arciniegas, de los colombianos Angela García y Fernando Rendón, de los argentinos Marcos Silver y Paulina Vinderman. Destaca la siempre acostumbrada sección Poesía Joven. Coronan el final comentarios a poemarios recién publicados.

G.R.

PENDULO

Revista Cultura
N° 2 Nov-Dic. 93

La revista *Péndulo* dirigida por Julio C. Villar es publicación de una joven empresa editorial que nos trae su segundo número.

De varias secciones, presenta en Sociología un artículo de Luis W. Montoya que analiza las formas del pensamiento juvenil a través de los años sesenta y noventa. En la Página Libre se critican las carencias de la Constitución de 1993 por Max Palacios bajo el sugerente título de «La Resurrección de Luis XIV». Leo Zelada escribe en la sección Filosofía «Más allá de la Modernidad» y nos señala la cultura de la muerte. Se comentan las formas ambiguas de la narración del s.xx y la poética de E. Verástegui. Siguen notas variadas. Esperamos el tercer número.

G.R.

KACHKANIRAQMI: Aún existimos...

Una odisea hermosa y difícil resultó (la tarea titánica) relanzar la revista KN luego de veinte años intensos. Un colectivo cuasi voluntario de amigos generosos se comprometió (e involucró) en esta labor periodística-autodidacta.

Hemos alumbrado, en la segunda época, cuatro números (del 5to. al 8vo.) Para interés del lector aún quedan ejemplares del 6to. al 7mo. y, principalmente, del número 8 (pues el tiraje fue mayor).

Consecuente con su nueva propuesta de «Pensar el Perú» (para contribuir en su transformación), la revista a cargo de Rosina Valcárcel y Gerardo Ramos, ofrece importantes aportes. Pedidos al **526008**.

Victor Carranza

De los autores:

Javier Sologuren: Poeta, traductor, ensayista.

Fernando Samaniego: Traductor

Enrique Bruce: Estudiante de Literatura de la PUCP, Poeta; ha publicado en revistas. Tiene publicado un poemario: Puerto.

Alonso Alegría: Dramaturgo y director teatral, su última obra: Daniela Frank

Ruth Escudero: Estudio en la Escuela de teatro de la PUCP y en el Teatro-estudio de Madrid. Dirigió el Grupo Quinta Rueda. Fundó el grupo de teatro para niños del Teatro Nacional Popular. Participó en la fundación del Grupo Retama. Asistente de Ariane Mnouschkine en el Theatre du Soleil. Fundó la Escuela de Teatro Quinta Rueda.

Alfonso Santistevan: Actor, director y dramaturgo. Ha escrito "El caballo del libertador", "Pequeños héroes", "Esperando la ocasión", entre otros. En 1992 escribió: "El Pueblo que no podía dormir" basado en una idea original de Mario Delgado.

Roberto Angeles: Actor, director y dramaturgo

Yadi Collazos: Presidenta de Motín Perú

Gloria Romero: Poeta. Ha publicado en revistas

Marcos Martos: Poeta, periodista, catedrático en la UNMSM

Selencó Vega: Estudia literatura en la UNMSM, Poemario inédito: "La casa familiar"

Luis Molina: Estudia literatura en la UNMSM, Poemario inédito: "De cómo la escalera forma parte del espacio"

Ana Luisa Soriano: Bibliotecóloga, poeta. Ha publicado en periódicos y revistas. Tiene dos poemarios por publicar

Alex Apari: Estudia literatura en la UNMSM. Participante en el Encuentro de APPAC. ha publicado en la revista "En el desvelo"

Esther Castañeda: Profesora en la UNMSM. Poeta. Tiene un poemario aún inédito.

Alicia del Aguila: Licencia de Sociología en la PUCP. Participante en el encuentro "Narradores Jóvenes" organizado por APPAC. Prepara su maestría en la Universidad Autónoma de Ciudad de México.

Tanya Moscoso: Estudia Educación. Es profesora de francés en la Alianza Francesa

Mario Bellatín: Estudió Teología y Ciencias de la Comunicación. Narrador. Ha publicado: "Las mujeres de sal", "Efecto invernadero" y "Canon Perpétuo". Actualmente termina "Los cadáveres valen menos que el estiércol"

Carlos Garayar: Catedrático en la UNMSM. Ensayista

Camilo Torres: Estudia filosofía en la UNMSM. Publica artículos y ensayos en periódicos y revistas. Colaborador de la revista SI. Finalista en el concurso Juan Rulfo (París 1993)

Hernando Cortés: Actor, director y dramaturgo

Rose Cano: Bachiller en Artes, especialidad teatro, Cornish College of the Arts, Seattle, Washington, USA.

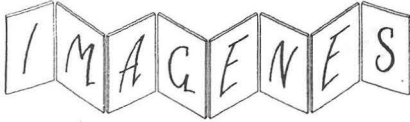
Carina Moreno: Periodista egresada de la Universidad Particular San Martín de Porres. Estudia literatura en la UNMSM

Manuel Pantigoso: Poeta. Crítico literario. Miembro de la Academia Peruana de la Lengua.

Rosina Valcárcel: Poeta. Dirige la revista Kachkaniraqmi.

Miguel Ildefonso: Estudia literatura en la PUCP. Poeta. Colabora en periódicos y revistas. Tiene varios poemarios por publicar.

De nuestros amigos



TALLER DE TEATRO

Para niños y jóvenes especiales

Dirección y producción:

Rosa Wunder

- Cursos:**
- Taller de danza
 - Taller profesional
 - Taller de iniciación teatral
 - Taller de expresión corporal gestual

Informes: Telf. 351271

VIDEOS DE JAVIER CORCUERA

En un ciclo de divulgación del video, el Video Club del Instituto Cultural «León Tolstoi», exhibió, durante el mes de Enero, trabajos de Javier Corcuera, quien ha estudiado en la Universidad de Madrid y reside en la capital española dirigiendo en la actualidad con Yordi Abusada el taller de video de la **Confederación General de Trabajadores de España**. También se proyectaron los trabajos realizados, el año pasado, por sus alumnos. La muestra se llevó a cabo, los días lunes y miércoles a las 6 p.m.

Se exhibieron, entre otros, los siguientes videos:

- Sudaka,
- Un tanguito en Lavapiés,
- Okupamendis, etc.

GALERIAS BORKAS

República 240 - El Olivar de San Isidro
Telfs.: 408415 - 425746 - 221565 Fax: 425746

LUIS DEL AGUILA DIRIGE OBRA EN PARIS

IMAGINARIO del arte, felicita al joven realizador peruano Luis del Aguila, quien el último mes de noviembre puso en escena la obra "Señora Julie" de Augusto Strindberg, en el teatro Ranelagh.

Luis del Aguila estudió cine en la Universidad de Lma y luego se especializó en La Sorbona

¡Felicitaciones Luis!

Camilo Torres, finalista en el "Juan Rulfo"

IMAGINARIO del arte, felicita y abraza a su colaborador Camilo Torres, quien quedó finalista entre los 3,077 cuentistas de 44 países (y tres continentes), que participaron en el Concurso Internacional de cuento. "Juan Rulfo" que anualmente se convoca en París.

¿ALGUNA VEZ SE TE HA OCURRIDO QUE TU PUEDES ESCRIBIR TEATRO?

O tal vez has tenido una buena idea para hacer una obra pero no sabes cómo escribirla. O quizás sí has escrito una o muchas obras, guiones o sketches pero nunca los has leído a nadie porque te parecen regulares o malos. O, a lo mejor, crees que es bueno lo que escribes, pero quieres aprender más.

Bueno, nosotros venimos haciendo el CURSO DE DRAMATURGIA con todo éxito desde hace un año. En él nuestros alumnos han aprendido mucho acerca de escribir diálogos o monólogos, construir historias, tramas y argumentos, hacer uso de la intriga, la ironía, el golpe de teatro, crear personajes, conflictos, situaciones, buenos finales y magníficos comienzos, y todo lo que se te ocurra que sirve para escribir teatro o guiones. Y todo esto de un modo práctico, personal, metódico y divertido.

Si te interesa, si estás dispuesto a invertir unas horas a la semana durante un tiempo, si de verdad quieres aprender, quieres probar que tienes buenas ideas, que puedes desarrollarte en el campo de la dramaturgia, llámanos al 41-37-22 y pregunta por Alfonso Santistevan.

¡Ah! Me olvidaba: no se necesita experiencia previa.

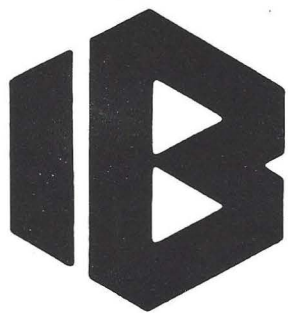
Carlos Oliva:

In memoriam

Los amigos del poeta, lamentamos hondamente su ausencia. El ya no estará entre nosotros, pero nos quedan sus palabras y su voz diciéndonos:

*En mis noches de bohemia navego como un
/barco ebrio
sobre el tiempo cruel e inexorable
Intento encontrar el secreto que me dé paz
/quietud
para atenuar esta inquieta locura
de un Neal Cassady reencarnado en mi figura
de estudiante sanmarquino
donde pude discutir
enunciar mi verdad
y alejarme de golpe para cantar
desde esta realidad tan infeliz
como una muchacha al borde de la prostitución*

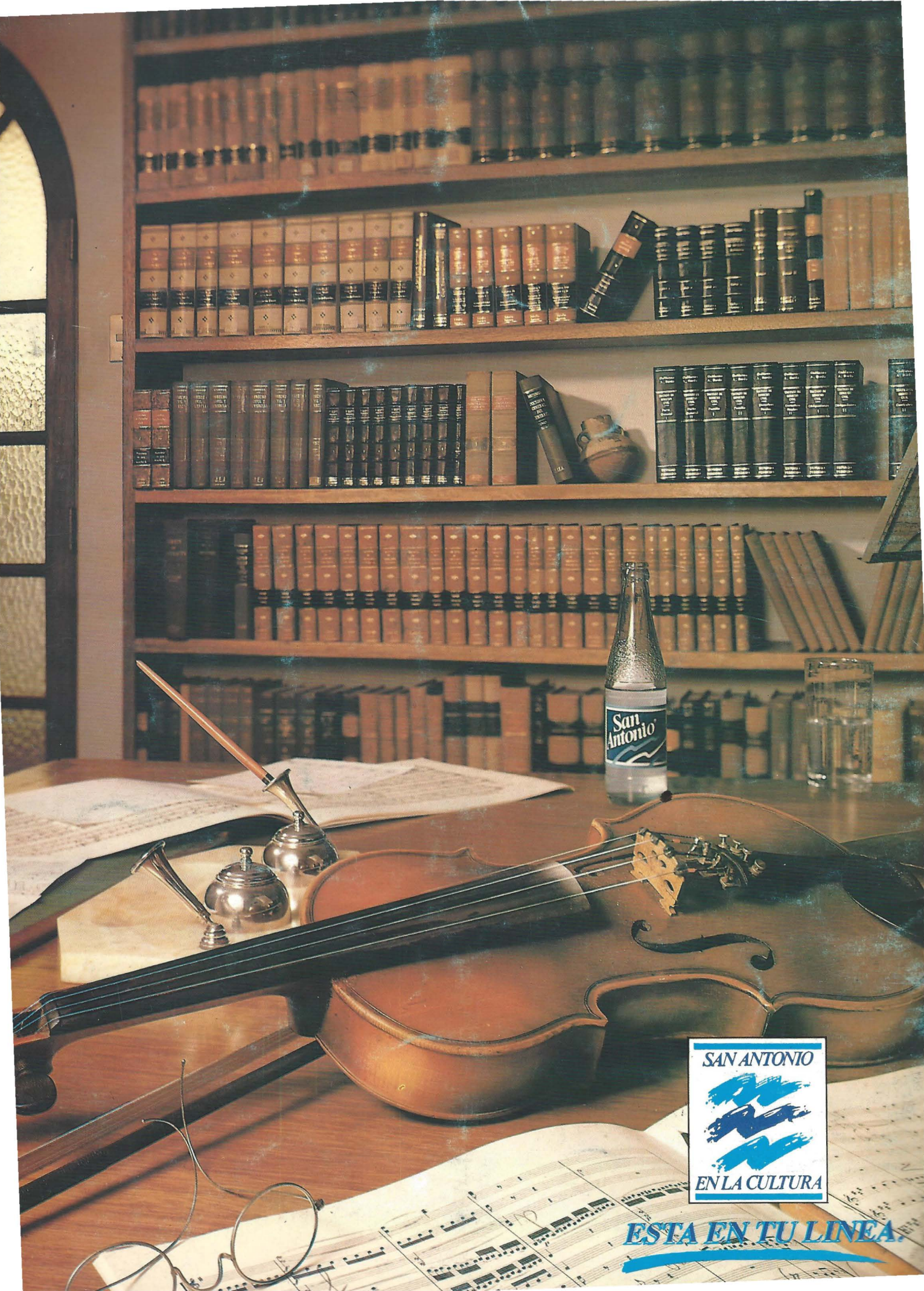
(Fragmento de "Noches")



Interbanc

Interfip

Banca Total ... Calidad Total



ESTA EN TU LINEA.