

Indefinido del arte

En este
número

• Danza y Literatura •

- DANZA: Lili Zeni * Ivonne Von Möllendorff * Patricia Awapara
Victoria Santa Cruz
- HOMENAJE A JOSE CARLOS MARIATEGUI:
Yolanda Westphalen * Rolland Forgues
Manuel Velásquez * Marco Martos
- POESIA • CUENTO
- ENSAYO • RESEÑAS •





UNMSM-CEDOC



SUMARIO

DIRECCION GENERAL

Otilia Navarrete

CONSEJO EDITORIAL

Ana Luisa Soriano

Marco Martos

Otilia Navarrete

DIRECCIÓN EJECUTIVA

William Landázuri

DISEÑO

Otilia Navarrete

FOTOGRAFÍA

Germán Ballesteros

CORRECCIÓN

María Teresa Grillo

Marcela Silva

COLABORADORES

Lucy Telge

Daniel Kanashiro

Karin Elmore

Ivonne Von Möllendorff

Oscar Naters

Patricia Awapara

Lili Zeni

Rossana Peñaloza

Sandra Campos

Lucy Núñez Rebaza

Enriqueta Rotalde

Victoria Santa Cruz

Susana Baca

Laura Larco

Germán Ballesteros

Carina Moreno

Manuel Velázquez Rojas

Yolanda Westphalen

Roland Forgues

Silvio de Andrea

Camilo Torres

Jorge Wiese Rebagliati

Jorge Cornejo Polar

Manuel Pantigoso

Victor Coral

Gloria Romero

Tanya Moscoso

Correspondencia: Av. Loma del Pilar

158 (Lima 33) Telf.: 49-8705

Publicidad: Teléfono 68-1902

Portada: Foto de Germán Ballesteros:

Grupo Integro

Composición de textos e

impresión: GAMA & asociados

Palermo 189 • Balconcillo

Telf.: 72-4599

PRESENTACIÓN

Otilia Navarrete 3

ENTREVISTA

Lucy Telge : El Ballet Municipal baila para todos 4

DANZA Y TEATRO

Daniel Kanashiro : Teatro Total 6

Karin Elmore : De la forma en el Tiempo y en el Espacio 8

Ivonne Von Möllendorff : La Memoria de lo efímero 10

Oscar Naters : Integro y la Danza - Teatro 12

Patricia Awapara : ¿Expresando o Expresándose? 14

Lili Zeni : La Imagen en movimiento 15

Rossana Peñaloza : Hablo de mí y mis sensaciones 16

Sandra Campos : La poesía del movimiento 17

Lucy Núñez : La danza de las Tijeras 18

Escuela Nac. de Folklore : Folklore 20

Victoria Santa Cruz : ¿Qué es pues danza? 21

Susana Baca : Ni Blanco ni Negro 22

Laura Larco : Música y Danza en los Rituales de Curación 24

Germán Ballesteros : IV Festival Internacional de Lima 1994 26

Carina Moreno : Lo que vimos 28

HOMENAJE A JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

José Carlos Mariátegui : La Memorias de Isadora Duncan 29

Manuel Velázquez Rojas : Mariátegui, Poeta 30

Yolanda Westphalen : José Carlos Mariátegui la visión de

Charles Chaplin 33

Roland Forgues : Mariátegui y Juana de Arco 34

Marco Martos : La pluma de Mariátegui 35

POESIA

Silvio de Andrea : Antología Poética 37

CUENTO

Camilo Torres : El destino de las Rosas 47

ENSAYO

Jorge Wiese R. : Presencias Reales 49

NOTA

Jorge Cornejo Polar : Encuentro con la Poesía Hispano - Americana 51

HOMENAJE

Manuel Pantigoso : Lo Apolíneo y lo Dionisíaco en

Juan Parra del Riego 52

OJO DE BUEY

De nuestros autores : Reseñas 54

De nuestros amigos : 59

De nuestros amigos : 60

Danza Dos

a Marcela

Salto y revierto mi sustancia en volátiles contornos.

Me adhiero a la púa

y

en púa me convierto.

*Trenzo más allá de la pulsadora insistencia
de mi ritmo,
y descubro*

la suavidad del sudor

su vital transparencia

en las juntas inexactas de mis huesos.

Las manos ascienden

descienden

moldean la arcillosa textura del sonido.

Unívoco destino en un solo eje,

engranaje perfecto

que sostiene

mis pies.

Bajo ellos,

un gutural trueno in crescendo.

Otilia Navarrete

(de : Oscuro cauce del agua)

*En un principio, la inmovilidad,
el silencio y el asombro.*

*Luego el hombre,
poblado de murmullos,
descubrió la armoniosa
hechura de su cuerpo y en él,
reconoció al universo.*

*Supo entonces
del sinuoso vuelo de las aves
y de la ondulante cadencia
de las aguas y el follaje;
pero también supo del trueno y el abismo
y de la insondable noche
abarcadora de todos sus miedos.*

*Sorprendido de ese cuerpo,
el hombre danzó
en infinitas preguntas
hasta que el cosmos
se instaló en su sangre
y en su músculo,
en su emoción y en su idea.
Supo así que ese cuerpo
no le pertenecía,
sino que era él mismo.*

*La danza habita hoy
las páginas de nuestra revista.
El movimiento nos delata.
IMAGINARIO del arte vibra,
se estira, se contrae,
aletea en su más íntima esencia.
La poesía invade los cuerpos
que se deslizan en este espacio
poblado por la cadencia
inconfundible del humano,
que insiste
preguntando ante el asombro.*

O.N.



LUCY TELGE:

El Ballet Municipal baila para todos

OTILIA NAVARRETE

IMAG.- Lucy, ¿por qué eligió usted la danza clásica?

L.T.- Fue una elección que realicé desde muy joven. En alguna ocasión tomé clases con Trudy Kressell, pero subsistió en mí la preferencia por la danza clásica.

IMAG.- ¿Ha realizado usted danza neo-clásica y, a su criterio, en qué consiste?

L.T.- La danza neo-clásica es el ballet clásico hecho en nuestro días, que tiene, lógicamente, algunos movimientos de la danza moderna, pero que conserva en su esencia el uso de recursos clásicos, como por ejemplo, las puntas. En este siglo el precursor de la danza neo-clásica es Balanchine. Nosotros tenemos muchísimas coreografías neo-clásicas y esto se debe a que cada día se acercan más, la danza clásica con la danza moderna.

La danza moderna ha tomado mucho del ballet y viceversa; yo no sé si llegará un momento en que se van a fusionar y va a quedar sólo un tipo de danza.

IMAG.- ¿Encuentra usted relación entre la danza y la poesía?

L.T.- Por supuesto. Muchos ballets se basan en poemas. Ahora último hemos estrenado una coreografía basada en el poema "El poeta a su amada" de César Vallejo, en la que al mismo tiempo que se baila, se recita el poema. Poesía de la palabra y del cuerpo...

IMAG.- ¿Espectáculo multimedia?

L.T.- El ballet es la reunión de muchas artes: está la música, la poesía, la pintura (decorados), los textos literarios en los que, algunas veces, se basa el argumento.

IMAG.- ¿Qué opinión tiene Lucy Telge de la danza moderna?

L.T.- Me gusta, siempre que tenga armonía. Hay algunas cosas que se hacen

actualmente, que, de repente son buenas, pero que no van con mi manera de ser y sentir. A mí la danza moderna no me emociona tanto, como la danza clásica. Creo que es sólo cuestión de temperamento y de preferencias estéticas.

IMAG.- ¿Qué nos puede decir acerca del teatro-danza?

L.T.- Bueno, hasta ahora no he encontrado una sola pieza que realmente me guste en este tipo de espectáculo. Comenzando por la parte estética, ya que los bailarines tienen una musculatura muy especial adquirida con muchos años de entrenamiento y disciplina, entonces una se acostumbra a ver en el escenario figuras bellas que, los actores, aun siendo

películas y no han tenido ningún problema con la actuación.

IMAG.- ¿Alguien ha intentado hacer teatro-danza con danza clásica?

L.T.- Bueno, creo que no. Esto lo hacen más con danza moderna, con danza clásica sería casi imposible ya que el bailarín clásico requiere de siete u ocho años de preparación. No es cosa de improvisar.

IMAG.- Más allá de la disciplina corporal, el bailarín de ballet ¿requiere de otro tipo de preparación?

L.T.- Yo pienso que sí. En primer lugar, la preparación del carácter; es decir, tener constancia y humildad para recibir y asimilar las instrucciones, porque las cosas no salen bien de primera intención,

hay que trabajar muchísimo para lograr un buen trabajo. También debe saber la historia del ballet, la historia de la música, de los coreógrafos actuales, saber de historia y literatura. Es la única forma de que el bailarín, que en un principio baila con la música, baile luego la música y para esto tiene que sentirla en lo más hondo y con su propio cuerpo.

IMAG.- Cuando el director establece la coreografía que se va a trabajar, ¿cómo hace para transmitir al bailarín el sentimiento y carácter que lleva en sí el personaje a interpretar?

L.T.- Por un lado se conversa con el bailarín, se le da una pauta del personaje a interpretar y se le pide que cree la forma como él piensa que debería ser. Luego viene la parte de corrección y se le guía hacia el fin propuesto.

IMAG.- A propósito de lo anterior, ¿alguna vez el temperamento de algún bailarín se ha impuesto al del personaje y ha logrado recrearlo en forma superior al original?

L.T.- Puede ser... pero hay que guiar

“Yo pienso que si un determinado público no viene a vernos, nosotros debemos llevarle el espectáculo”

muy buenos, no tienen por qué tener; así, lo primero que a mí me choca es ver figuras en escena, que no tienen la liviandad y la ligereza de un bailarín.

IMAG.- ¿Y si fuese a la inversa, un bailarín participando en una obra de teatro?

L.T.- Yo creo que eso sería más factible; porque un bailarín tiene, forzosamente, que ser actor para poder interpretar una obra, porque sin palabras tiene que dar a entender lo que quiere decir, sólo con el movimiento. Si a esto le agregamos las palabras... Por ejemplo, Nureyev y Barishnikov han hecho varias

esa interpretación, porque puede que algo falte o algo se exagere en algún sentido. Por eso el director debe orientar la interpretación. Además, no hay dos bailarines que interpreten un mismo tema igual; hasta un mismo bailarín puede cambiar su interpretación según su estado de ánimo, y esto es entendible; la danza tiene que ser natural, de lo contrario sería algo mecánico.

IMAG.- ¿Cree usted que con todas las innovaciones modernas, el ballet sigue gozando de las preferencias del público?

L.T.- Yo pienso que sí. A pesar de todas las dificultades que tenemos en el país, con el terrorismo que impedía que la gente saliese de sus casas, con el tráfico increíble que había en el centro de Lima—que felizmente se está suavizando—, a pesar de todo, la gente va a ver nuestro espectáculo en el Teatro Municipal. Creo que esto significa que el ballet sigue gustando.

IMAG.- ¿Para quién baila el Ballet Municipal y cuál es la respuesta de ese público?

L.T.- El Ballet Municipal baila para todos. Actualmente nosotros estamos haciendo funciones a nivel escolar, los días jueves a las once en el Teatro Municipal. Los alumnos de colegios estatales pagan un sol, los de colegios particulares pagan dependiendo de la capacidad económica de sus colegios. Estas funciones las hacemos con el fin de enseñar a la juventud lo que es el ballet. Primero les damos una

charla didáctica y luego un espectáculo variado.

Aparte, hemos hecho durante dos o tres años, funciones en los pueblos jóvenes; hemos ido a Comas, El Agustino, San Juan de Lurigancho, San Juan de Miraflores, etc. Teníamos un camión con el que íbamos a estos sitios; desgraciadamente el vehículo se malogró y por ahora no podemos hacerlo.

Dos veces hemos llenado de bote a bote la Plaza San Martín, con la gente subida hasta en el monumento. En San Juan de Lurigancho, hicimos una función en una plaza enorme y no se veía dónde llegaba la gente. La atención de este público era todo un espectáculo para mí, porque era un público que nunca había visto un ballet, y sin embargo estaba prendido del escenario. La gente no se movió durante dos horas.

Yo pienso que si un determinado público no viene a vernos, nosotros debemos llevarle el espectáculo.

Además en el Teatro Municipal tenemos precios hasta de cinco soles la cazuela, con lo que se facilita la presencia del público con menos recursos.

IMAG.- Y en cuanto a la enseñanza misma del ballet, ¿se ofrece alguna facilidad para quienes no pueden pagar el costo de dicho aprendizaje?


L.T.- Nosotros tenemos, aquí en la academia, casi un cuarenta por ciento de becas.

Una agradable sorpresa nos llevamos en Comas, en donde existe una academia de ballet municipal, cuando, antes de nuestra actuación, los niños de dicha academia ofrecieron unos números. Actualmente tengo cuatro niños becados procedentes de las funciones escolares; incluso les damos para sus pasajes para que puedan movilizarse sin problemas.

IMAG.- ¿Qué oportunidades de trabajo remunerado tiene un bailarín en el Perú, y cuál cree usted que es el futuro de nuestra danza clásica?

L.T.- En estos momentos el Ballet Municipal pasa por una situación difícil, a tal punto que no recibimos sueldos, pero esperamos que esto pase. Por ahora, cubrimos los gastos de la compañía con algunos fondos de presentaciones anteriores. En el municipio se está conformando una Corporación Cultural con el auspicio de empresas, que se encargarán de mantener la ópera, el teatro, el ballet, etc.; espero que esto prospere.

Además el bailarín puede ayudarse dictando clases o algún taller; yo creo que sí, que el bailarín puede vivir de lo que le da la danza, por supuesto, sin holgura y siempre que tenga un sueldo como el que nosotros teníamos hasta hace poco.

En cuanto al futuro... todo depende del apoyo que recibamos del gobierno, del municipio o de la empresa privada. El ballet es un arte caro; el vestuario, las zapatillas, los decorados, todo es caro. Necesitamos mucha ayuda, es cierto, y también mucha entrega y amor por la danza. 



“La Perricholi”,
Ballet Municipal.

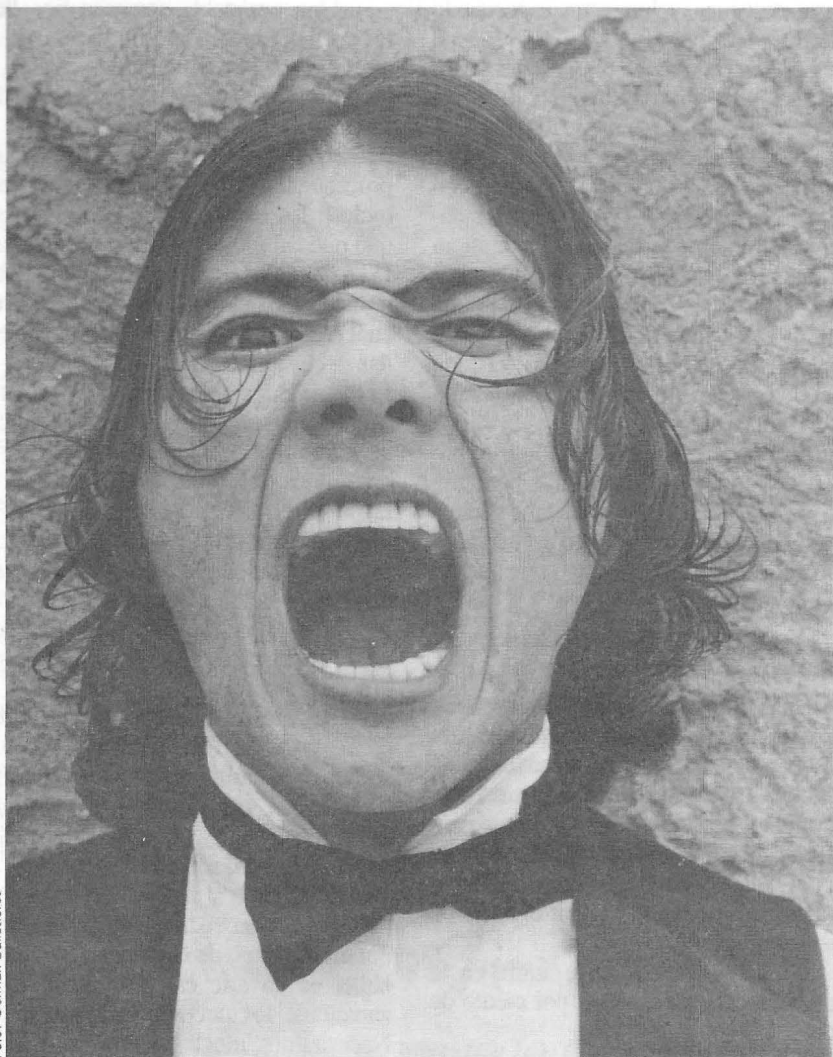


Foto: Germán Ballesteros

DANIEL KANASHIRO:

Teatro Total

"Me gusta considerar a mi teatro simplemente como un teatro de artista. Tengo el mismo interés por el movimiento que por la palabra, la luz, el sonido y las imágenes. Estoy convencido de que el teatro es el lugar donde todas las artes pueden converger y mantenerse. Y en esta convivencia hay también espacio para la música, la danza y la interpretación"¹.

En estos días, eclécticos, el arte escénico busca, interroga, se destruye y se reagrupa creando distintas formas de combinaciones, modelos a seguir, una nueva estética y sentido. La esencia es la búsqueda de la perfección.

El término teatro-danza cumplió ya su vida útil. Los que sigan aferrados a él como la espada de Damocles terminarán decapitándose a sí mismos.

La nueva generación de "Metteurs en scene" toma, sin reparo y con todo el derecho, elementos de otras artes para reorganizar su propio acto creativo.

El siglo veintiuno nos seduce como un abismo y no sabemos con qué nuevas ropas y nuevas arrugas nos encontrará. Al parecer libramos una carrera desenfadada y vertiginosa hacia el encuentro con nuestro propio caos. Lima es un caos. Estamos dedicados como Fausto, a encontrar a Dios o al Diablo antes de morir. Y hemos elegido Lima como sepultura y al teatro como mar de combate.

Los viejos bastiones del teatro y la danza han fortalecido estructuras, han engrosado muros y vigas hasta hacerlos sólidos, impermeables e impenetrables; fortaleza y cárcel a la vez. Siguen aferrados a fórmulas y códigos de ordenamiento que sólo un pequeño círculo está dispuesto a recibir. Y lo que es peor, dejan secuela y prole.


El teatro total está todavía aprendiendo a caminar, dando manotazos y destruyendo todo lo que para él significa el establishment para re-componer una fantástica nueva realidad que será suya cuando alcance la madurez.

"Creo que el arte hoy debe empeñarse no tanto en reflejar la fragmentación que está

presente en la sociedad, como en cuidarla. Para mí el punto está en curar, hacer cicatrizar las heridas y las grietas, y ofrecer una alternativa cualquiera, comunicar un sentido de unidad, mostrar que es posible mantener unidos, amalgamar y hacer una síntesis de los opuestos: frío-calor, luz-sombra, masculino-femenino”².

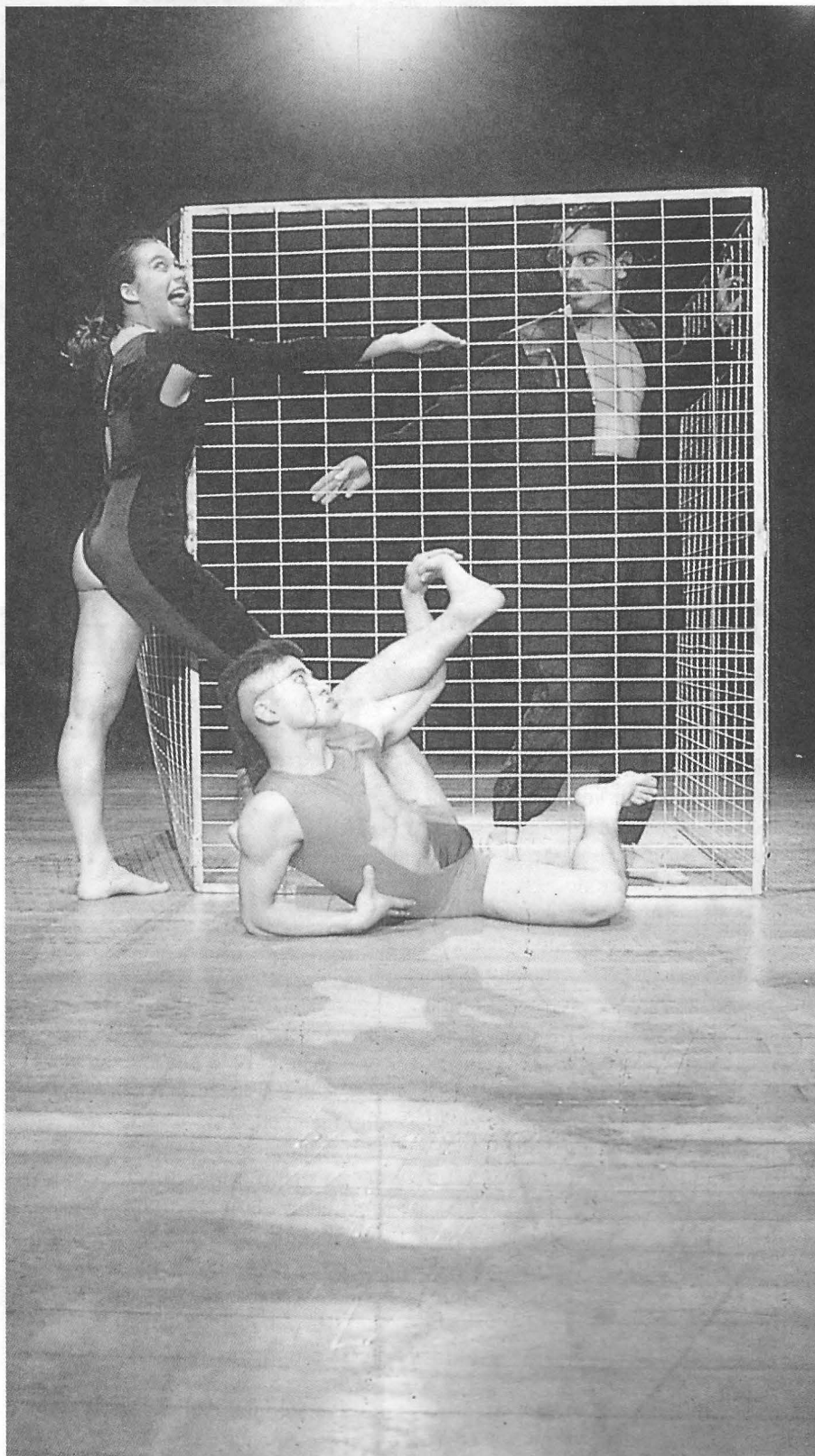
El reducido número de la “vanguardia escénica limeña”, llámese directores, coreógrafos, actores, fotógrafos, pintores, bailarines, autores, músicos, etc., parecen haber tomado un respiro; el sistema de organización grupal, de comunidad, ha ido desapareciendo y sólo subsiste bajo los nombres de algunos grupos. Abulia, desencantamiento y la sensación de caminar en círculo frente a la desesperación de expresar bajo nuevos parámetros ¿danza? ¿performance? ¿multimedia? ¿es nuestra angustia la que nos obliga a crear nuevas denominaciones para determinar que seguimos avanzando?

Un espectáculo, un acto teatral es único, temporal y efímero; y lo más importante, es irrepetible. Las horas de ensayo, inversión de esfuerzos y dinero (si lo hay), reuniones de producción, diseños, realización, fotografía y todos los elementos que rodean a la “mise en scene”, se reducen a los pocos minutos de duración de una representación. Y luego, esa sensación de vacío que es necesario colmar inmediatamente.

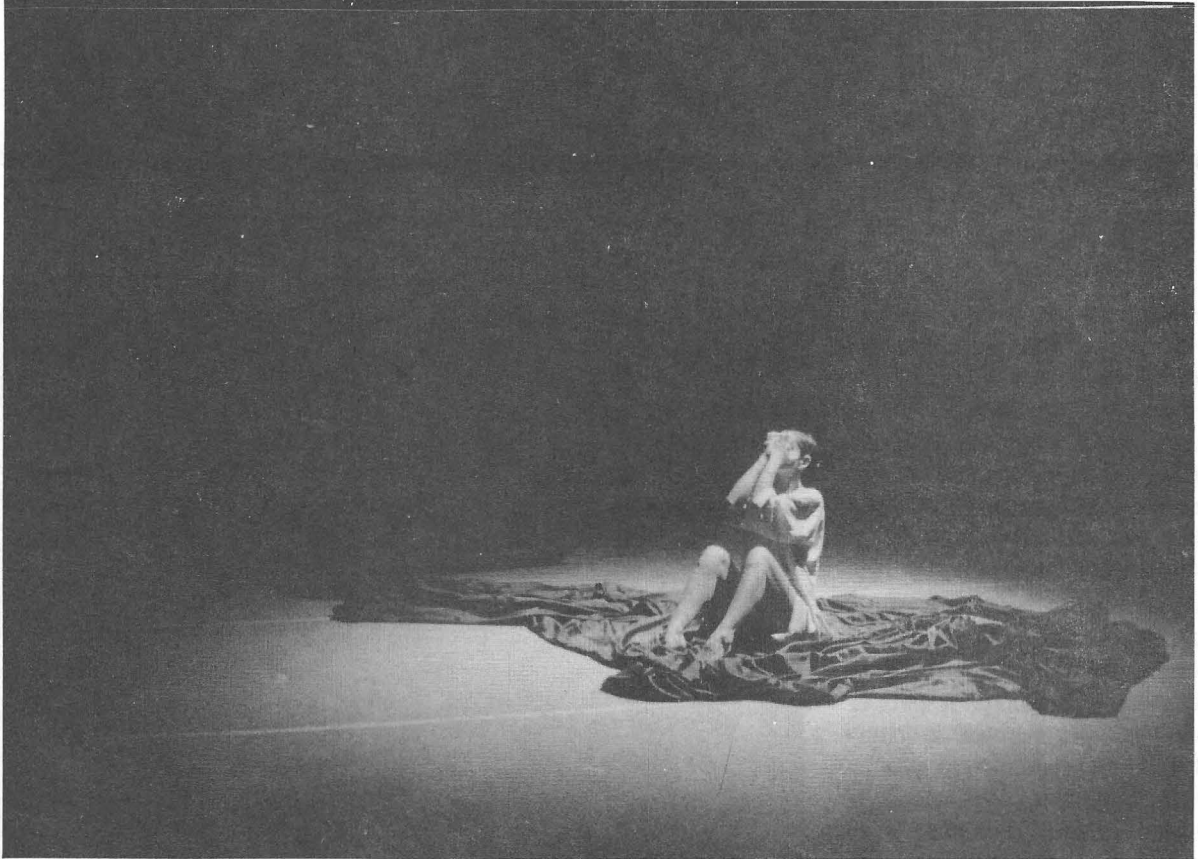
No hay reglas, No hay final. 

¹ Robert Wilson

² Meredith Monk



“Fausto - Grupo UNO 1992
Daniel Kanashiro: Mefisto (en el suelo)
Guillermo Castrillón: Fausto
Marisol Otero: la serpiente



"Rosa Canina" - Karin Elmore

Resulta difícil imaginar la Danza sin pensar en la coreografía, que no es sino la organización del movimiento en el espacio, con un tiempo y una forma determinados. Para la construcción de una coreografía que vendría a ser una pieza que tiene un principio, un desarrollo y un final o una estructura que permite al artista expresarse, todo es lícito, desde cualquier movimiento cotidiano, como un estornudo, un gesto tomado de una estatua griega, las contorsiones de una danzarina del vientre, hasta pasos de un alfabeto de danza ya establecido como el ballet clásico.

Pienso que en esto consiste la riqueza del lenguaje del cuerpo. La genialidad del artista reside en la capacidad de organizar toda la información en un discurso bien definido y coherente respecto a su propia estructura.

Lo asombroso de todo es que al final el trabajo resulta totalmente efímero, uno se expresa a través de la máquina más completa y perfecta de todas, que es el cuerpo, y de todo eso no queda huella sino en la memoria, ¿estamos hablando de metafísica?

La danza, como creo que también ocurre con las otras artes, trafica con lo innominable. Tiene el privilegio de ca-

KARIN ELMORE: De la Forma en el Tiempo y en el Espacio

recer de compromisos (idealmente) y de expresar a través de la plasticidad del cuerpo aquello que está presente en la cotidianeidad pero que es tan difícil de atrapar que se necesitan una vida y un oficio para hacerlo.

En todo caso hablamos de un arte que se manifiesta a través de formas sumamente definidas del cuerpo que, sin embargo, está enteramente sujeto al tiempo: al tiempo real, al tiempo espectacular, y al tiempo del cronómetro. También a la batuta que puede ser interior, pero que marca exactamente cuándo hay que hacer un movimiento. Un gran privilegio y una gran crueldad.

Para entender un poco el mecanismo interno de una coreografía o composición, quizás se pueda dividir el asunto en tres partes:

La primera, que es para mí la más difícil de conquistar, la que primero surge y la más placentera, es el micromovimiento, por darle un nombre cualquiera, que sería el discurso, una especie de soliloquio, el microlenguaje, el estilo. Este contiene un color, una dinámica, una intimidad y una forma concreta.

La segunda es el desplazamiento de la primera forma en el espacio; para llegar a esto uno debe ya tener una idea más formada de la estructura y la dinámica que tendría la escena, la composición.

La tercera es la relación entre las dos primeras y su organización, de modo tal que puedan comunicar aquello que uno ha descubierto a través de este proceso.

Aquí entra la seducción, que no quiere decir en lo absoluto conceder, sino más bien se refiere a la capacidad de capturar al público sanamente a través del manejo del argumento, del sentido general que uno quiera darle a la pieza, de la relación entre la forma, el tiempo y el espacio, además de la introducción a este punto, ya totalmente a conciencia, de los demás elementos del espectáculo, como la música, la escenografía, los objetos de escena y el vestuario (aunque el orden es variable según las prácticas de cada coreógrafo).

Se puede empezar a trabajar incluso completamente en silencio, personalmente es la forma que prefiero. Quizás esto acerque la danza a la poesía, como un ejercicio de completa soledad, de compenetración con uno mismo, aquí se determina la capacidad de traducir el caos que hay siempre en el origen de todo, en una forma precisa...

No creo que exista la tan odiosamente llamada "inspiración". El artista me parece que debe buscar un estado de concentración profundo, y tener, luego de enormes esfuerzos, frustraciones y correcciones, la capacidad de organizar el torrente desordenado de formas (en el caso de la danza) para hacerlo comprensible. Una comprensión que en la mayoría de los casos no es explicable, ya que la danza posee sus propios códigos y entra a través de los ojos principalmente, luego a través del oído (que podría también ser la percepción del silencio y de la poética y musicalidad del movimiento puro). Si un espectáculo logra ser coherente y crear un

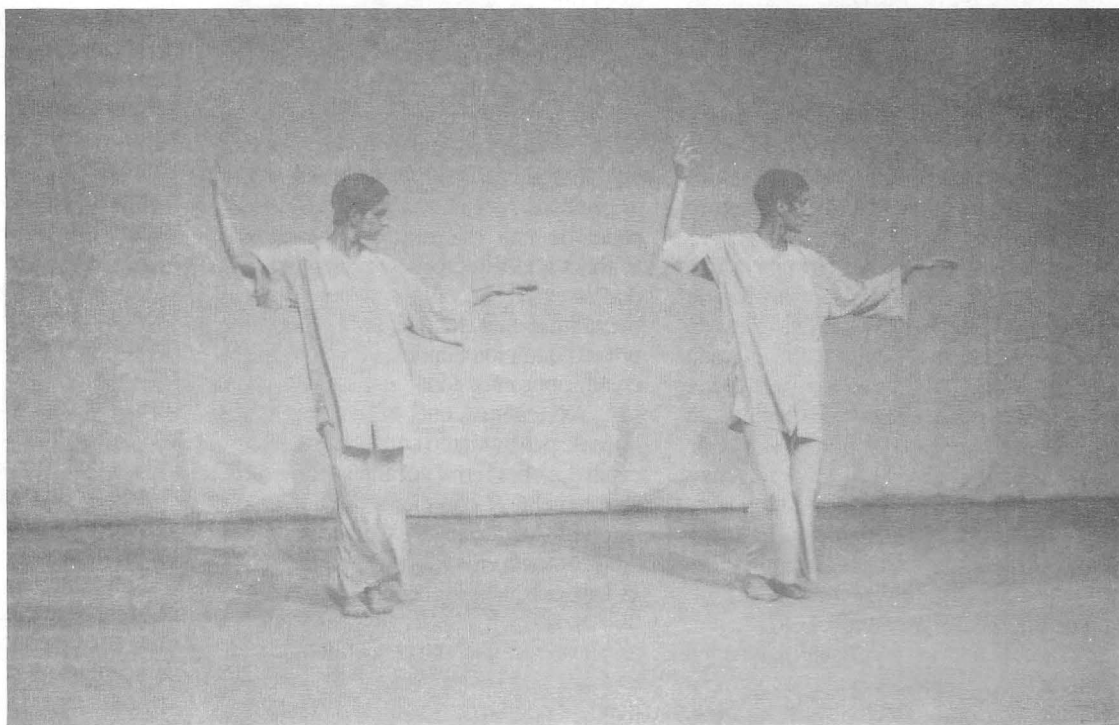
universo propio, no debiera existir necesidad de explicación.

Me gusta divagar sobre la coreografía pura o si se quiere "purista", porque últimamente parece ser que, por carencias o preferencias, se descuidara esa estructura que debiera ser la base de un espectáculo de danza y se le diera mayor importancia a elementos que debieran ser más un refuerzo que un centro, como la escenografía, el vestuario, la música, etc. A veces resulta fácil distraer al espectador poco observador y romántico con músicas sugerentes o con ingeniosos juegos escénicos o con argumentos que no son más que exageradas preocupaciones por la vida íntima de las personas, que lamentablemente no llegan a trascender la simple anécdota.

La coreografía es aquello que distingue la danza de otros lenguajes, es lo que diferencia a un artista de otro, es el alfabeto personal que uno va forjando a través del tiempo y quizás, pensando rigurosamente, sea la única regla en este

juego en el que todo vale.

No creo que la danza deba apelar a los sentimientos, aquella sería una forma de arte engañosa. Como he mencionado antes, es fácil involucrar al espectador en marasmos melodramáticos con el uso de músicas y movimientos que son asociables a cualquier drama existencial, amoroso, social o de cualquier índole. El arte ya no tiene por suerte este tipo de responsabilidades. Los artistas no le deben ningún mensaje a la colectividad. Ahora existe, no sé si por suerte o por evolución simplemente, la posibilidad de abrir al público una capacidad de comprensión diferente del mundo. La danza puede partir sí de sentimientos profundos, y sobre todo personales; sin embargo, la forma de sentir que tenemos los hombres y las mujeres, maravillosa y trágicamente diversos unos de otros, requiere la creación de una forma en un espacio y en un tiempo que sean comunes a todos. A eso se llama el lenguaje universal, y para lograrlo es imprescindible la razón. *LD*



"Rosa Canina" - Karin Elmore y Morella Petrozzi



IVONNE VON MÖLLENDORFF:

La Memoria de lo efímero

Proponer una definición de la Danza que sea satisfactoria para todos es de toda evidencia imposible. Nos damos cuenta de que la mayoría de conceptos de uso común no tienen el mismo significado para todos cuando son tratados a fondo. Podemos, sin embargo, quedarnos con una afirmación simple y directa: La Danza es un modo de expresión que involucra diversos campos del arte y los agrupa alrededor del cuerpo en movimiento y en función de él.

Desde luego, cada coreógrafo tiene el derecho de enfocar la Danza a su manera, puesto que es el medio a través del cual busca acercarse a una parte específica de la vida, a aquella que le ha sido posible observar, conocer y comprender (o no). Podríamos comparar la labor del coreógrafo con la del traductor: el artista traduce su experiencia personal al vocabulario dancístico.

El arte de la Danza da lugar a una vasta gama de calificativos y modos de clasificación, hablamos de cantidades, de distintas escuelas, estilos y técnicas, cada uno con su nombre. Pero sea cual fuera, todos parten de un mismo principio: un cuerpo que se mueve en un espacio tiene una función orgánica y se vuelve la estructura misma alrededor de la cual agrupamos diversos "eventos" (llamamos así a todos los elementos que componen una coreografía acabada: música, decorado, iluminación, vestuario, etc.). Estos "eventos", tanto sonoros como visuales, mueven una situación emocional dentro de un "contenedor temporal" (incluye este término no solamente la duración de la pieza sino

la dinámica y la energía en relación al tiempo usado). Este es en resumen y en teoría el proceso coreográfico, cuya ejecución es sin duda extremadamente compleja, pero no es el tema que estamos tratando. La tarea que significa completar una coreografía, concretar una obra coherente y ponerla en escena de acuerdo a ciertas reglas, es en todo caso, un acto motivado por la fijación que sostiene el artista con un aspecto específico de su mundo emotivo. De esta manera el creador hace frente a los distintos sucesos exteriores y/o interiores. Y esta es la principal diferencia con el no creador: consideramos al artista un traductor, testigo de su tiempo y de su momento... idealmente, el espectador (cuando no se ha quedado dormido) se ve reflejado y se reconoce durante un breve momento... idealmente, recibe cual "flechazo" el impacto de una información instantánea. Entonces, idealmente, espectador y creador se vuelven cómplices durante este breve momento, logro que el espectador por su condición tiende a olvidar y que el creador por necesidad tiende a cultivar.

Así tenemos que, de acuerdo a esta línea de pensamiento concebimos el concepto de "obra" en el vocabulario artístico, simplemente y con cierta timidez como sinónimo de "trabajo". Considerando el Arte como un ejercicio que pone a prueba la capacidad de percepción, parece entonces difícil hablar de un "resultado" o exigir un resultado en el sentido que suele tener la palabra "obra", palabra que tiende a señalar un fin, algo acabado. Un trabajo creativo, por el contrario, como

manifestación artística no es sino esto: un escalón anterior al siguiente peldaño. En todo caso, un momento creativo significa un paso hacia el siguiente momento creativo...

Trataremos de analizar ahora cuáles fueron los principales motivos que llevaron a la Danza a la dirección actual. El rumbo del Arte, tal como se le entiende, se decide a principios de este siglo. Todavía hoy nos encontramos bajo la influencia directa del primer y más importante shock vivido a raíz de la Gran Guerra. Nacen entonces valores totalmente nuevos que hasta hoy rigen nuestra modernidad en su totalidad, valores en algunos casos diametralmente opuestos a las doctrinas artísticas del siglo pasado, valores que están impregnados con un elemento nuevo y anárquico: la duda en el futuro.

La intensidad y la claridad con la que surgen ideas durante el transcurso de las primeras tres décadas del siglo XX no han sido igualadas. Y como a la larga no persisten fenómenos aislados, también fue afectada totalmente la evolución de la Danza. Aparecen en medio de las distintas corrientes artísticas, y atraídos por ellas, tres creadores de considerable capacidad bajo cuya influencia siguen estando todas aquellas tendencias que hoy están de moda: Isadora Duncan, Nijinski y Oscar Schlemmer, quienes han puesto en medio de acontecimientos apocalípticos, los pilares de nuestra actual modernidad. Y vemos aparecer, una y otra vez, reminiscencias de sus creaciones, como variaciones sobre un tema, que brotan en diversos lugares bajo distintos nombres, a menudo adornados de intelectuales "post-s" y "neo-s".

Las revelaciones de S. Freud en relación al subconsciente han cambiado definitivamente la percepción de lo que se considera bueno o malo para dar lugar a una infinidad de posibilidades, debido a un diagnóstico más complejo de las situaciones que se nos presentan. El hecho de reconocer una vasta gama de matices en el comportamiento del hombre llama a una hasta entonces no existente tolerancia. Esta actitud tiene una influencia directa sobre el hombre que se refleja en forma inmediata en el quehacer artístico: la posibilidad de aceptarse a sí mismo como un ser exclusivo, capaz de producir expresiones únicas y válidas en su individualismo afir-

mativo. Vemos en Isadora Duncan el resultado inmediato, un individuo que se acepta y se expresa con la totalidad del peso de su mundo personal. Como artista fusiona el arte con un estilo de vida donde "todo vale" y es transformable (Expresionismo).

Tenemos como reacción al arte del siglo XIX y como resultado de los inventos tecnológicos, otra variante, igualmente poderosa: el Purismo. Teniendo como fuente el rechazo de casi cualquier tipo de reacción humana, la máquina se vuelve el símbolo supremo de lo que se mueve sin muestra de emoción, la ciencia es sublimada, se hace "moral". En el Arte aparecen vigorosas tendencias que pretenden iniciar el acto creativo desde un punto de vista intelectual, a partir de un impulso puramente cerebral, frío, calculador y funcional. Es así como aparece la música atonal, el teatro sin decorado, la pintura geométrica y la arquitectura funcionalista de Le Corbusier. En Danza encuentra este movimiento un representante que todavía es poco reconocido en el mundo algo cerrado de los bailarines y no se le hace honor con la debida frecuencia, a pesar de su indudable aporte. Oscar Schlemmer es el primero en experimentar con el movimiento puro y las formas abstractas, usando el cuerpo y sus posibilidades en todas sus dimensiones atípicas. Todo le deben, coreógrafos como el tan celebrado Alwin Nikolais y los hoy tan en boga "minimalistas" como Lucinda Childs o Laura Dean.

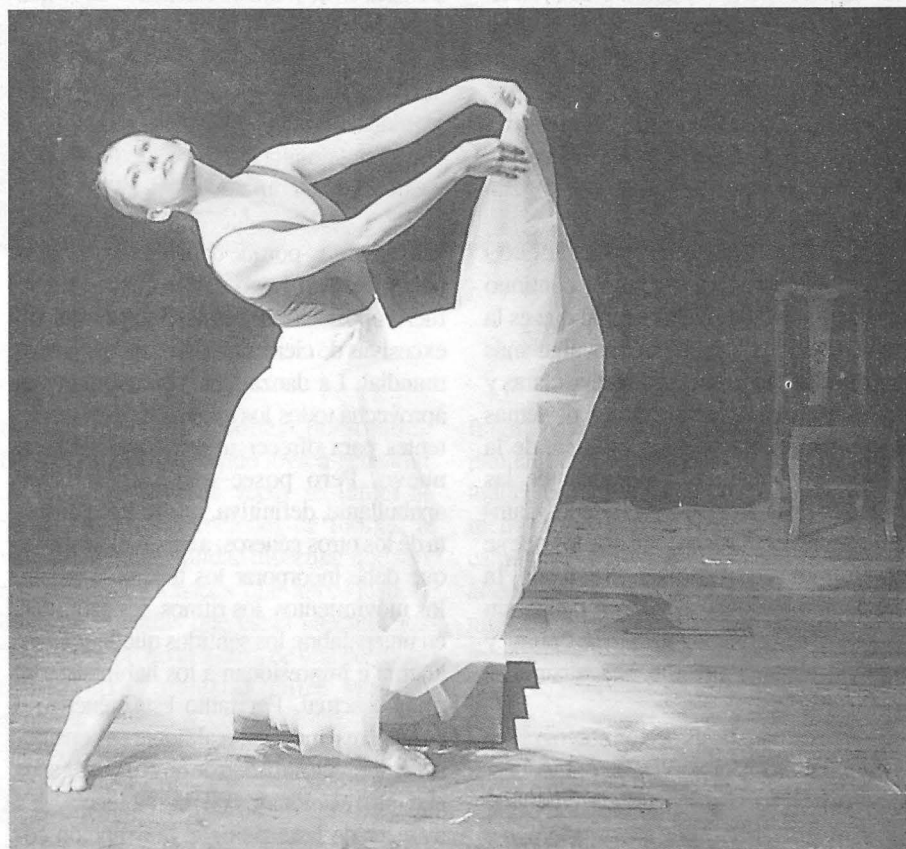
Estos dos ejemplos citados son los extremos opuestos y situaremos en el medio al tercer gran innovador de la Danza en la figura del discutido Nijinski. Parece ser que el resultado del esfuerzo desplegado por Diaghiliev -la agrupación de talentosos artistas de distintas disciplinas en torno a la Danza- es fruto de la comprensión sutil e inteligente del *fluir* creativo que se inicia con los impresionistas a fines del siglo pasado, en relación al pensar de vanguardia y las reacciones algo nerviosas de ruptura. Es así que las creaciones de Nijinski significan el hasta entonces imposible matrimonio entre la más pura tradición académica (en nombre del maestro Cecchetti) y la más escandalosa innovación (en nombre del aborrecido Stravinsky). Trabajos como su "Consagración de la Primavera" siguen siendo

hasta hoy modernos.

Lo que al principio fueron verdaderas hazañas, descubrimientos excitantes, aventuras atrevidas creadas por mentes generosas ha sido convertido en sistemas, escuelas, técnicas y modas, y son pocos los trabajos que no nos dejen un cierto sabor de angustia, como todo lo que se hace por compromiso. Lo que está de moda es la copia y hasta la copia de la copia y así *ad infinitum*. Por el contrario, cuando aparece un impulso creador auténtico -que es a la vez un acto de coraje- están presentes el vigor y la felicidad inherentes en la curiosidad, tal como la experimenta y la transmite un niño.

Probablemente estas últimas décadas serán inscritas en las páginas de la historia del arte como época de transición donde, influidos por el cansancio del viejo mundo, -redescubrimos- nuestra modernidad pasada (bajo forma de modas "retro" en todos los campos; y todavía no se hace sentir ningún cambio). Por el momento parece que lo más "moderno" es un cierto tipo de lirismo honesto que motiva al artista a evocar en nombre de lo irracional

misterios e infinitos, quizá lo más moderno en este momento es la poesía, aquella que no tiene fórmulas, ni actitudes, ni aspectos predecibles y que se convierte en una Danza donde cada paso, gesto y movimiento serían nuevos en sí, por lo tanto imprevisibles. En realidad poner todo esto brevemente en el papel surgió de un impulso muy simple: la necesidad de rendir homenaje y de pagar un justo tributo a los espíritus pioneros que han pernoctado en carne propia las vivencias y experiencias que hasta hoy nutren nuestra vana "modernidad". Al identificar las fuentes proponemos ante todo un intento de diferenciación. Distanciarse significa resolver ciertos nudos que a veces impiden descubrir los principios a los cuales estamos ligados. Estamos condenados a crear nuestra libertad para tratar enseguida de someterla a nuestra voluntad. Mas parece que tan contradictorio proceso nos obligará a una lucidez determinante puesto que el lugar donde nace nuestra creatividad es, a la vez, el más oscuro que hay dentro de nosotros. 



"Orden y desorden" • Ivonne Von Möllendorff. Coreografía: Rafael Hastings (1991)

Foto: Germain Ballesteros

OSCAR NATER'S:

Integro y la Danza - Teatro

La mayoría de los coreógrafos contemporáneos en el Perú han sido formados a partir de la técnica Graham, o son seguidores -muy pocos- de la línea Cunningham/Nikolais o saben de la existencia de la corriente Humphrey/Limon. Todos han pasado alguna vez en su vida, por una clase de ballet clásico. Todos, o una gran mayoría, han disfrutado de la danza por los valores implícitos, inherentes a la danza misma, sin recurrir a su lenguaje para expresar otra cosa que no sea el impulso emocional de la dinámica coreográfica.

Hace diez años el grupo INTEGRO empezó a transformar ese gran y continuo relámpago de energía emocional que es la danza "pura" o "abstracta" en algo más concreto; con referencias directas, claras y fácilmente definibles alrededor de temas de la vida cotidiana, de la política, de la historia. El contenido emocional de las obras fue desmenuzado y exaltado. Cambió el vestuario, la escenografía, los que se hicieron más cotidianos. Se frenó la estilización gratuita, el adorno banal, sin contenido de la danza formalista, "pura" y pasó del abstraccionismo al realismo, al neoexpresionismo.

Este cambio de dirección coreográfica es mundial. En Alemania se le llamó, desde un principio, danza-teatro, y coincidió con la muerte en 1973 de Mary Wigman y John Cranko. Al mismo tiempo Pina Bausch

fue designada para dirigir el Ballet Wuppertal. Con ella se origina el rompimiento frente al formalismo del ballet clásico, que sostiene aún su influencia definitiva en varios medios culturales.

La danza-teatro, a partir de Pina Bausch, es la creación alrededor de lo que motiva/mueve a la gente a actuar como actúa, y no a partir del movimiento mismo. En términos generales, esta propuesta se traduce en un lenguaje neoexpresionista que asimila e integra la evolución técnica y estética contemporáneas.

Lo determinante de la danza-teatro del siglo XX -porque danza-teatro es también Giselle o Lago de los Cisnes- es su fuerte oposición a la formalidad y banalidad excesivas de ciertos momentos de la danza mundial. La danza-teatro contemporánea aprovecha todos los apoyos técnicos existentes para ofrecer un producto artístico nuevo. Pero posee una característica apabullante, definitiva, que la hace distinta de los otros géneros: a saber, el hecho de que debe incorporar los temas de danza, los movimientos, los ritmos, las actitudes, en una palabra: los sentidos que inquietan, alteran e impresionan a los habitantes del mundo actual. Por tanto este género no puede prescindir -si realmente se considera un producto artístico de hoy- de imágenes que se relacionan con la violencia, los avances de la tecnología, la irrupción colectiva en la política y en la drogadicción,

la problemática sexual, etc. Además debe contener, de una o muchas maneras, el reflejo de los movimientos sociales.

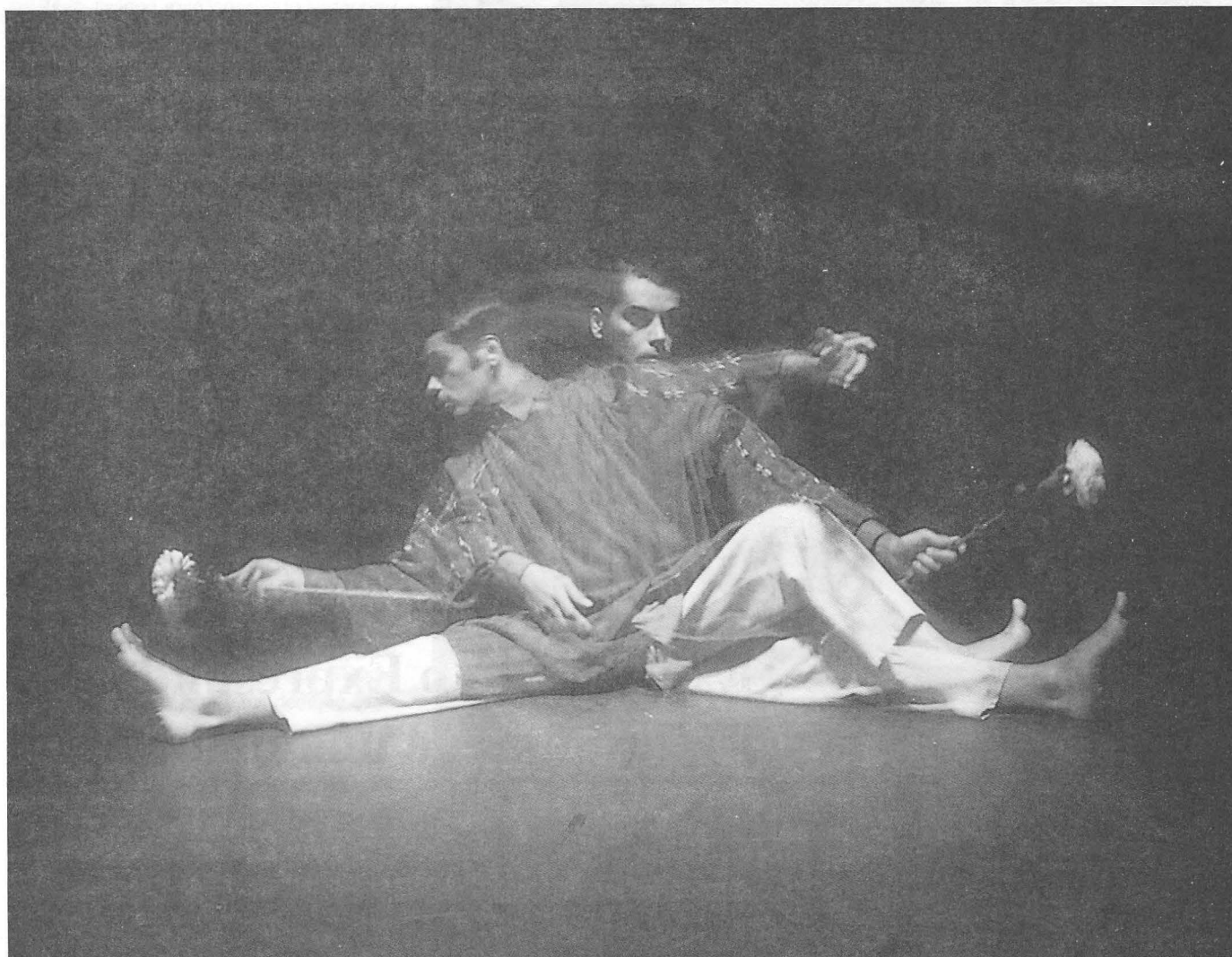
La danza-teatro o neoexpresionismo es la suma de todos los recursos escénicos contemporáneos -no sólo dancísticos- para recrear, traducir esa energía social, humana, en lenguaje estético.

Los coreógrafos y otros artistas contemporáneos que integramos, cada vez más, otros lenguajes al eje dinámico de la danza debemos estar muy alertas respecto a la necesidad de humanizar milimétricamente cada acción y fracción de movimiento. Porque la acción que ha perdido el sentido del aquí y ahora, que es presencia, es la acción sin conciencia, es la acción mecanizada, estereotipada que se reproduce a ciegas, sin propósito alguno.

Cuando la energía fluye sin detenerse y sale demasiado fácilmente, hay que poner baches, pausas para que el bailarín-actor se detenga a observarse a sí mismo en el aquí y ahora: que es sentirse en la motivación, introducirse en la lógica y motor invisibles de sus acciones.

Debemos tener cuidado frente a la emoción gratuita, frente al gesto banal, sin matices, ni variaciones.

El rigor para buscar la limpieza, precisión de la forma y su intención es esencial en toda obra teatral y dancística. Hacer danza-teatro es mucho más que una co-



Jaime Lema - (1994)

Foto: Germán Ballesteros

riente de moda. Queda claro que cada quien debe encontrar su propia dramaturgia, es decir, una manera personal de tejer tiempo/espacio/escenografía/luces/trajes/acciones físicas y vocales/objetos/coros, no sólo como energía modelada en acciones, sino también como reflexión existencial a través de contenidos/historias/temas concretos.

Los coreógrafos no deben partir de la actuación teatral, sino de una dramaturgia dancística que confirme su condición orgánica, que confirme un organismo "en vida" que seduce, fascina, porque multiplica, agiganta su potencial de energía y lo

matiza con variaciones personales humanizándolo. El tejido lógico-sensorial de la danza muchas veces se limita al virtuosismo, a invenciones de formas, a variaciones de tonalidad muscular que son reflejos condicionados que aprisionan al bailarín, mientras que están ausentes los "saltos" de un nivel a otro, de una perspectiva a otra, opuestas entre sí pero complementarias y contrastantes. Queda claro que ese texto lógico-sensorial es el tejido con enlaces de una trama de hilos de colores distintos y materiales heterogéneos; que los hilos son acciones físicas, son relaciones, son significados, cambios de luz,

fragmentos musicales, acercamiento o alejamiento del espectador; los hilos de ese tejido lógico-sensorial viajan de un elemento a otro, saltan de una visión a otra, cambiando tensiones; crean una corriente alternada que rompe con el flujo lineal, monótono, pleonástico del "narrar", del representar.



No importa cuál es el punto de partida cuando se alcanza esa redondez, esa totalidad, que es un tejido, un mosaico de oposiciones alimentándose recíprocamente, de donde emana la magia, que encarna el bailarín-actor con su presencia. 



Foto: Germán Ballesteros

Coreografía de Patricia Awapara

Encontrar el tiempo para pensar, analizar y evaluar, es una de las cosas más difíciles de lograr. Es mucho más fácil dejarse llevar por el ritmo que imprime la vida. Sin embargo una autocrítica es indispensable, de lo contrario es imposible superarse. Yo, personalmente, quiero lograr con la danza, la unidad entre mis valores estéticos y la forma en que han de ser evidenciados. Arribar a una integración entre "asunto" e "imagen", plasmados concretamente en el escenario para poder "expresar".

El reto más difícil para el coreógrafo, como coreógrafo y director, es llegar a lograr este "EXPRESAR" con sólo el cuerpo, el espacio y el tiempo. 

PATRICIA AWAPARA: ¿Expresando o Expresándose? Reflexiones de una bailarina

¡Oué extraño me suena decir bailarina! Así, tan simple; pero es lo que en esencia soy, y lo que hago ahora no sería posible si no me hubiese formado y crecido en la danza.

Tal vez existe un prejuicio acerca del bailarín. Ese prepararse frente al espejo, ese perfeccionar su línea y su técnica le ha dado fama de un narciso sin capacidad de analizar, razonar, reflexionar. Su preocupación es sólo "EXPRESARSE". Sin embargo ésta no es una característica exclusiva del bailarín. Cuando el artista, sea cual fuere la disciplina a la que se dedique y ya sea por falta de inteligencia creadora, de rigor y disciplina en su trabajo o limitaciones en su lenguaje, participa de esta característica, entonces dicho artista limitará su expresión y no trascenderá su propio universo.

Reflexionar es algo que hago todo el tiempo, especialmente en los trayectos de un sitio a otro. Las conclusiones a las que llego son muy interesantes, pero, sin la disciplina diaria, en este caso de escribir, muchos pensamientos se quedan en el aire.

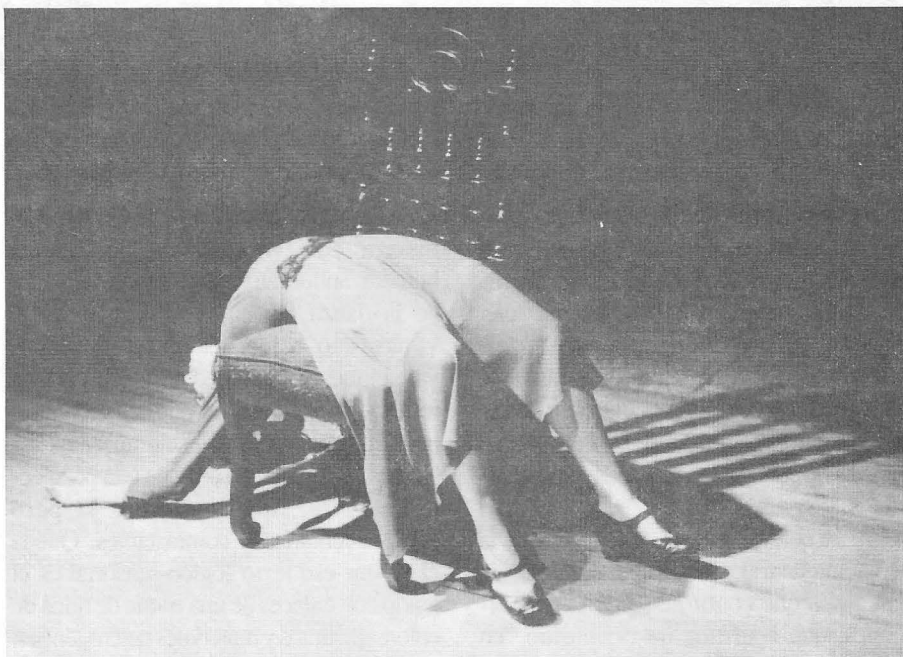


Foto: Germán Ballesteros

"Rincones Interiores" • Coreógrafa e Intérprete: Patricia Awapara • Música: Celso Garrido Lecca

LILI ZENI

La imagen en movimiento

Mis inicios

Comencé a bailar cuando tuve conciencia del movimiento. Desde muy niña "jugaba a bailar", tal vez como lo hace cualquier niña o niño. La diferencia estaba en que para mí, ese juego tenía un mayor fondo: mi imaginación volaba con el movimiento, cambiaba de formas, crecía, transformaba estados y personajes y de manera casi mágica me sentía poseedora de un gran secreto (mi empírico juego de improvisación).

Hace treinta años en el Perú, sólo había ballet para niñas, y fue así que el azar me llevó de la mano hasta una academia de danza clásica. Me gustaba. Entré rápidamente en la disciplina del ejercicio dirigido.

Al llegar a la adolescencia, como todo joven, quise *romper con todo*, y lógicamente esto incluía lo esquemático y ordenado del ballet.

Seguí "jugando a bailar" sola... Una mezcla de movimientos extraídos de las discotecas y la improvisación. Así llegué a los 18 años. Entonces me di cuenta que me faltaba estudiar, pulirme, ordenarme. Retomé con mayor vehemencia y me dediqué a hacer danza moderna que combinaba con el ballet, e intenté recuperar el tiempo perdido. Creí perderlo. Ahora pienso que necesité vivir ese tiempo para reafirmar mi decisión.

Grupos

Profesionalmente me he desarrollado compartiendo experiencias con bailarines, coreógrafos y grupos afines, tanto peruanos como extranjeros. Desde el ballet nacional he participado en varias propuestas de danza moderna.

Fui co-fundadora del Grupo Integro, grupo humano muy capaz para transmitir al público sensaciones y estados anímicos. Así mi Academia de danza cumple diez años de vida. Danza-teatro o teatro-danza, como se le quiera llamar, es para mí, la oportunidad de dar opción a otros artistas para poderse expresar a través del movimiento y la emoción.

Taller

Nace de la necesidad interna de querer compartir con otros el proceso creativo, la recreación de estados y vivencias en forma colectiva. Un intercambio de experiencias donde el proceso de la búsqueda del movimiento, del sentimiento, la emoción y el "querer decir", se unen en un todo íntimo a través de la creatividad. Si el trabajo llega a



Lili Zeni y Camila, su hija.

redondearse, si se tiene un argumento claro y coherente, se podrá entonces decidir llevarlo al escenario, pero siempre, siempre será un reto. Claro está que en el trayecto quedan siempre miles de propuestas inconclusas. Momentos que siempre se utilizan como simples ejercicios o como material para concretar otras propuestas.

El taller nos envuelve. Es agradable tener un grupo humano, heterogéneo y dedicado. Como experiencia vivencial es muy rica y la estamos disfrutando.

Pienso que el bailarín de danza moderna tiene un campo muy amplio para explorar, no puede ni debe regirse por un solo método. Cuanto más conoce, cuanto más domina, es mejor para su pulimiento técnico.

Si bien pienso que el cuerpo acepta o rechaza determinadas técnicas, según su propia estructura, según su estado de ánimo, también pienso que el proceso formativo, que en el bailarín nunca se acaba, hace descubrir en el mismo cuerpo posibilidades y nuevos recursos que irán develando su alma y su carácter a través del trabajo disciplina-

do y coherente.

El taller de Lili Zeni, trabaja desde hace tres años con artistas de danza y de teatro, y día a día es más grande la satisfacción al verlo crecer enriquecido con experiencias grupales e individuales.

Interrumpidamente dictamos clases un grupo de profesores muy dedicados y enamorados de nuestra profesión. El trato con el movimiento dirigido es muy delicado ya que no se puede hacer experimentos con los estudiantes; sobre todo, cuando se trata de niños que recién empiezan o de gente adulta que se entrega con total credibilidad al conocimiento de sus profesores.

El trabajo de improvisación es producto de la observación de las propias sensaciones, emociones o pensamientos más íntimos. Por esto es muy importante que el intérprete tenga un buen registro del material a trabajar. El resto, es trabajo duro pero placentero, no importa los sacrificios que se hayan tenido que pasar, al final frente al público, sentiremos el gozo de haber compartido con él, lo mejor de nosotros mismos.

Foto: Antonio Bernal

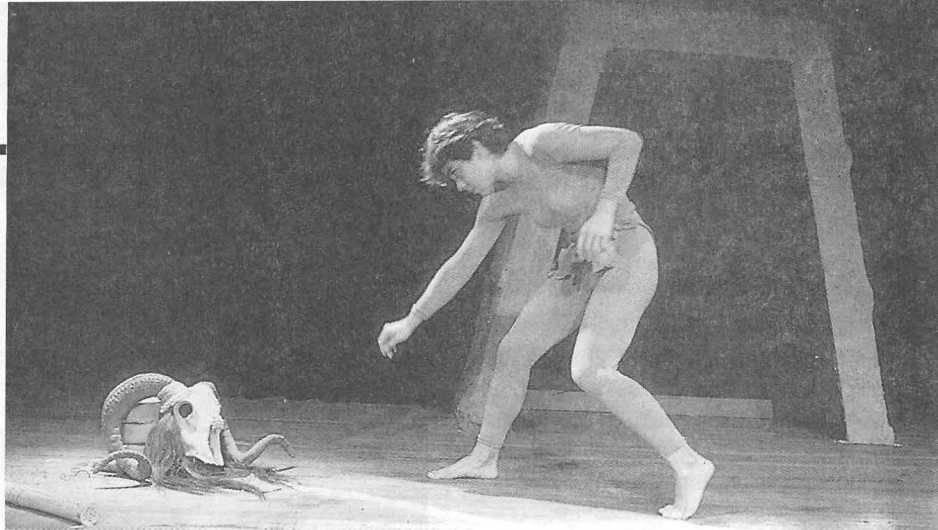
Es difícil lo que se me pide. Creo que preguntarle, a cualquier artista de cualquier disciplina, por qué o cómo has hecho esta obra, cómo fue tu proceso de creación, qué sentiste en él, cómo logras transmitirle la intensidad necesaria, etc., a cualquiera -repito- sería difícil explicarlo.

Dar una estricta idea de lo que se siente es tarea difícil, porque a veces, inicialmente, uno mismo no la tiene muy clara. Poco a poco, conforme el bebé (la obra final) va creciendo, te vas dando cuenta, aclarando tus sentimientos y dándole más fuerza. No soy madre, pero soy una abnegada tía de nueve sobrinos, y creo que lo que se les da día a día para que crezcan, es como un trabajo artístico. Pero lo más curioso es que ese mismo bebé, cada día que se enfrenta a un público, da algo distinto, da fuerza a variados matices. Por esto cada función es diferente a la anterior y a la posterior, es una plasmación especial. No me pregunten por qué.

Al igual que cada persona asume, al despertar, el día, de una manera peculiar, y conforme pasan las horas nuestros matices cambian siendo algunos días mejores que otros, así asumo yo mi trabajo, alimentándome de todo lo que me da la vida. Creo que muchos artistas así lo sienten; no puedo hablar por ellos, hoy sólo hablo de mí y mis sensaciones.

Hablar del proceso interior, de la inspiración... ¿colores, música, imágenes? ¿Cómo transmitir lo que se quiere decir? ¿Cómo hacerlo con este lápiz y este papel, cuando estoy convencida de que no existen palabras para expresar lo que se siente?

Un buen día (como todos) entras a tu estudio... paredes, ventanas, espejos (a veces), un aparato de música, grabadora, algunos cassettes y tu compañero de trabajo. Ya has hablado con él de algo específico; te inspiró una música, un sueño, una máscara que te mira, una necesidad que te asfixia y la ur-



"La otra Huaríngá" Rossana Peñaloza • Primera versión (1991)

ROSSANA PEÑALOZA: Hablo de mí y mis sensaciones

gencia de gritarlo a todos.


Empieza tu trabajo. Si vas a hacerlo con algún objeto, tienes que jugar con él, tienes que reconocerlo y en él reconocerte a ti misma. Se te piden cosas, empiezas de la nada, lo más difícil es eso, empezar de la nada... sólo inicias con las ganas y la necesidad de decir y plasmar algo. Empiezas moviéndote, o sin hacerlo, poco a poco van apareciendo cosas, movimientos que vas uniendo hasta lograr una "secuencia", así lo llamamos nosotros. A lo mejor esa secuencia no significa inicialmente nada para quien la ve, pero para quien la crea tiene muchos sentidos, aparece entonces el primer material al que uno se aferra, porque es el fondo de tu "locura". Y ahora viene la parte difícil, cómo vas dándole sentido a tu primera, segunda y tercera locura y vas uniéndolas, y al final la octava locura (secuencia) que nace de cualquier otra motivación, termina siendo el inicio de tu obra, y la primera o sexta o segunda el final o el medio.

Una va escarbando dentro de sí y encontrando motivaciones internas para darle fuerza a las secuencias, para que a ti y a quien las vea les transmita un sentido, porque si una no lo siente y se motiva con sus propias experiencias, el que las ve no va a sentir nada. Una va creando su

propia historia. Si haces tu propio trabajo coreográfico te metes tú sola; si alguien te dirige, vas botando, vas dando y para el de afuera es una cosa y para ti puede ser lo mismo o no, pero en el fondo de tu ser existe una motivación que sólo tú conoces, que sientes en un momento específico cuando te detienes mirando directamente al público y parece que vas a entregarle algo. Entonces, si todo se queda con el alma en un hilo a través de tu historia, que te está desgarrando, y el público la siente, entonces has establecido una perfecta sintonía.

Ese color, esa imagen, esa música o ese momento de tu vida que es mágico y quieres transmitir, todo eso es válido, pero más válido e importante es ser sincera contigo misma para poder ser sincera con los demás.

Y mientras más escribo, siento todo tan simple como yo veo la vida, dar lo mejor de ti, ley de vida para mí "doy para que des". Y en mi trabajo es igual.

¿Cómo transmito esa particularidad que me define como Rossana la bailarina? Creo que yo, como cualquier intérprete escénico comprometido con lo que hace, dejo un poco de mi propio ser en cualquier escenario tradicional, improvisado o natural. Es como abrirse el pecho y mostrar el corazón y decir: así es, tómenlo o déjenlo, y eso trasciende. Por eso, luego de cada creación, me tomo un tiempo para auto-alimentarme, para volver a llenar mi alma y poder continuar viviendo. 



Cuando un cuerpo se desplaza en el espacio, está en movimiento. Un cuerpo al desplazarse en el espacio y expresar una fantasía, está creando un lenguaje de comunicación. Si esta fantasía expresiva se mueve en armonía con el tiempo-espacio-ritmo, y crea formas plásticas dentro de una dinámica determinada, entonces está haciendo danza.

La danza contemporánea es un lenguaje que traduce físicamente una expresión interior. Un lenguaje es un código aprendido que a través de un conjunto de elementos -lo que podría llamarse en un poema "la frase"- va formando o creando la idea de lo que se "quiere decir".

Cada movimiento es una palabra, que fluye en el tiempo no en el papel, en forma tridimensional y que sugiere la sensación de algo, no en forma literal sino a partir de lo sensorial-emotivo. El conjunto de estas imágenes en movimiento es lo que crea "la coreografía".

Al igual que un poema, la danza deja una impresión interior en quien la ve, es la transmisión de una energía creativa a través del espacio tridimensional.

Existen distintas técnicas de trabajo, que son una diversidad de idiomas y medios, en proporción a los distintos temperamentos y personalidades que la historia va creando. Las diferencias culturales también producen técnicas distintas y la necesidad de decir cosas diferentes. La técnica es, tanto como el cuerpo y el lenguaje, sólo instrumento de comunicación; lo importante es "lo que se necesita comunicar". La transparencia de esta necesidad, hace que lo que se exprese trascienda su grupo cultural-humano, y se convierta en lo que se denomina "universal", es decir, aquello que es perceptible para todo ser humano sensible, más allá de credos y razas.

Uno de los criterios fundamentales que aplico a mi trabajo de danza, es el de comprender y ser perceptiblemente coherente con mi identidad y mi medio. Todas las diferencias en nuestro mestizaje, historicidad, climas, ecosistemas, etc., crean diferentes angustias y placeres; distintas formas de relación con el entorno y por tanto, variados tipos de expresión artística. Calificar el valor de nuestra creatividad a partir de patrones efectivos para otras culturas es caer en ineficacia mayor. Ahora bien, existen patrones y criterios universales relacionados con las leyes y elementos del lenguaje comunes a todo idioma dancístico, que nos permiten tener una opinión, pero con el límite de evaluar sólo lo

referente al "instrumento", al "medio", no a la finalidad. En mi criterio siempre considero a la danza contemporánea un arte universal de origen popular. A diferencia del ballet, la danza surge y se crea a partir de lo cotidiano, de la vida diaria, de las experiencias aparentemente más sencillas. El artista universal tiene que convivir con lo esencial de sus vivencias, con su medio; jamás aislarse ni esperar que la inspiración llegue y toque.

Inspirarse es salir a buscar, a mirar, a degustar, a sufrir lo que se tenga que sufrir para recoger el material con el que luego se creará la obra. Todo esto tanto para el coreógrafo como para el intérprete.

La variedad y riqueza naturales y culturales que ofrece un medio como el nuestro, nos permite crear un arte de respuesta, un arte que todavía está cargado de esperanzas en el futuro, a pesar de la alienación del provinciano en la ciudad, de la huachafería criolla, y del complejo de inferioridad frente a lo extranjero.

La Poesía y Danza

Dentro de mi experiencia personal, como amante de la poesía, descubro que entre ésta y la danza existen afinidades. En ambas no se expresa literalmente lo que se

siente o piensa, sino que se sugiere, se fascina con una sensación o un pensamiento: se puede ser ligeros o graves, rápidos o lentos, variables en intensidades y ritmos; se puede jugar con los contrapuntos de la palabra y el sonido, y sobre todo, en ambas, crear movimiento. Se puede ser breve en una frase o continuar una línea fluida sin interrupciones ni puntuaciones. El espacio es un papel tridimensional en el tiempo. La imagen desaparece pero la sensación deja una memoria en nuestras mentes que, luego, podemos re-evocar con nuestra imaginación.

El Intelecto y la Danza

La danza, en mi opinión, no es solamente un arte físico; necesita también una formación intelectual muy profunda.

Si bien es cierto que "el cuerpo nunca mente", también éste describe las limitaciones de la persona. La imaginación se alimenta con la cultura.

El temperamento se hace sólido defendiendo sus criterios, cuando el estudio y la observación nos hacen sacar conclusiones al igual que un científico en el laboratorio. La resistencia física es el resultado de una buena voluntad moral que, a través de la disciplina del intelecto, se va

SANDRA CAMPOS: La poesía del movimiento




Foto: Germán Ballesteros

"Homenaje a Alberto Montalva"
Sandra Campos (1992)

edificando durante la vida.

La danza, a diferencia de las artes puramente intelectuales, nos ofrece un mayor y mejor equilibrio entre la mente y el cuerpo. En el ser puramente intelectual, la cabeza avanza mientras el cuerpo, generalmente desconectado, se queda. Lo que el cerebro piensa o dice, el cuerpo no hace... porque no está acostumbrado al trabajo cotidiano del cuerpo "todo".

La danza hace que el cuerpo desarrolle un cerebro muscular que analiza y crea una memoria corporal.

El arte de la danza, bien comprendido y aprendido es un arte que promueve el mejoramiento del ser, formando un individuo integral. 

La Danza de las Tijeras es una de las más altas expresiones de nuestro arte popular peruano y tiene una importancia extraordinaria dentro de la cultura andina.

Es una manifestación ritual tradicional que se origina y se practica en la región denominada antiguamente Chanka, comprendida por los departamentos de Ayacucho, Huancavelica, Apurímac, y parte norte de Arequipa. Los campesinos de esta región le daban varias denominaciones en quechua, **Supay Huasipi Tusok** (danza de la casa del diablo) **Tusuy Supay** (danza del diablo), entre muchas.

Es una danza mestiza que combina elementos de origen español con raíces precolombinas. Se encuentran los primeros antecedentes registrados en la historia, en el movimiento milenarista del Taki Ongoy (la enfermedad del canto y del baile) que ocurrió entre 1560 y 1570 en la zona Chanka como respuesta de la población indígena frente al dominio colonial de España.

Este movimiento proclama la inversión simétrica de la oposición entre el mundo español y el mundo indígena. Los predicadores indígenas pregonaban que todas las **huacas** (lugares sagrados), destruidas por los españoles habían "resucitado" y que se habían unido para luchar contra el dios cristiano y sus creyentes. Las huacas, al penetrar en los cuerpos de los indígenas, los poseían, temblaban, se sacudían y bailaban cumpliendo con el ritual de la "enfermedad o mal del baile", cantando y bailando mientras sonaba rítmicamente la música. Así, predicaban el retorno a la religión antigua. Los seguidores de este movimiento apuntaban a un nuevo orden social y económico, en una lucha abierta contra el cristianismo y el colonialismo, canalizando la energía reprimida. Estaban decididos a adoptar una actitud de franca rebeldía, en el campo religioso, social y económico.

En estas circunstancias, la danza en celebraciones rituales adquirió una función social en el contexto de la sublevación, purificando a los indígenas a través de un trance del rechazo a todo vestigio español.

Este movimiento indígena sólo pudo controlarse mediante la dura campaña de extirpación de la idolatría dirigida por el cura Cristóbal de Albornoz, castigando física y moralmente a más de 8000 indios y destruyendo los ídolos, huacas y otros símbolos de la religión prehispánica.

A pesar de que finalmente los españoles lograron controlar este movimiento, las idolatrías se mantuvieron en actitud subterránea, practicándose una adoración secreta a ídolos y huacas más alejadas de los centros poblados. Al mismo tiempo, los españoles, para justificar la conquista y el colonaje, empezaron y consolidaron un proceso de evangelización, que a su vez tenía que terminar con las idolatrías y los símbolos de la religión prehispánica. Asociaban malamente al huamani o huaca y a las otras divinidades indígenas con el diablo o el demonio. Los huamanis eran y son cerros venerados por las comunidades de donde emanan los poderes sobrenaturales de protección para los indígenas.

Dentro de este movimiento de Taki Onkoy, se encuentran estos elementos de origen prehispánico que han sufrido transformaciones y se han integrado a lo largo del tiempo a la formación de los contenidos ideológicos de esta Danza de las Tijeras.

Actualmente en la sierra, están presentes los elementos de esta cosmovisión, dentro de un sistema religioso propio todavía vivo y continúan siendo una manera apropiada de expresión y de ordenamiento de su vida colectiva. Existe una relación entre los campesinos con la tierra o los **huamanis** (cerros) mediatizada por el trabajo comunal colectivo que se manifiesta en los distintos momentos del ciclo anual. Las fiestas tradicionales son una culminación de estos momentos. Entre ellas está presente la **Danza de las Tijeras** como expresión artística que posee un carácter ceremonial de propiciación para las tareas agrícolas ligadas al ciclo productivo (siembra, cosecha, limpieza de acequias).

Los ejecutantes decían tener un contrato o pacto con el diablo (Supay) o con el poder de la tierra o cerros (Huamanis) porque los ayudan a tocar y bailar mejor.

LA

Los danzantes son exclusivamente hombres, solistas que tañen una tijeras especiales de acero que se acompañan musicalmente con el violín y el arpa. Es una danza de contrapunto y desafío entre los bailarines y la música a la que se llama **atipanakuy** en Ayacucho. Al desarrollarse se establece una competencia de destreza entre los ejecutantes que cumplen una actuación alternada independiente. El vestuario es bastante recargado, con alto grado de elaboración, muy vistoso y rico.

La coreografía es compleja; exige fortaleza, habilidad, destreza y vigor, además de una gran resistencia para poder llevar a cabo las distintas figuras, pasos y movimientos que los hacen progresivamente más difíciles durante cinco o seis días con sus noches en las fiestas de sus pueblos. Combinan diferentes pasos, saltos, desplazamientos en puntas de pies, en cuclillas, hasta llegar a demostraciones acrobáticas y distintos tipos de pruebas con actos de magia y faquirismo.

La Danza de las Tijeras, al trasladarse a Lima se adaptó a las condiciones de vida y trabajo que impone el contexto urbano capitalino, produciendo cambios inevitables en ella, en la forma, en el contenido y también en los ejecutantes. Esto sigue ocurriendo dentro del proceso dinámico de transformación y difusión de esta

DANZA DE LAS TIJERAS*

LUCY NÚÑEZ REBAZA



expresión artística.


Uno de los cambios es la conversión del significado ritual mágico que tiene en su lugar de origen, al significado popular en Lima, donde pasa a ser una expresión recreativa entre muchas y va adquiriendo un valor artístico universal y matices nuevos.

Por otra parte, dentro de esta adaptación, se presentan dos procesos que algunas veces entran en contradicción: la transmisión por los medios de comunica-

ción masiva, teatros, coliseos, campos deportivos etc., que transforman la danza en un espectáculo público y la transmisión por los canales informales que los propios migrantes siguen celebrando en las fiestas religiosas u otras festividades dentro de las cuales conservan todavía alguna de sus características esenciales.

Los intérpretes de esta danza, representan a los sectores más necesitados del país. Su trabajo artístico supone muchas veces una forma de lucha por la reivindi-

cación y el reconocimiento de la cultura que personifican. Son parte importante de la defensa de la tradición cultural frente al enbate deformante de los medios de comercialización, dentro de un clima social y económico agresivo y difícil. La Danza de las Tijeras ha alcanzado una representatividad tan importante, que ya se le identifica como parte de la nacionalidad peruana.

*Extracto del libro "Los Danzaq" de Lucy Núñez Rebaza 



Escuela Nacional Superior de Folklore

LA ESCUELA SUPERIOR DE FOLKLORE “José María Arguedas”

La Escuela Nacional Superior de Folklore “José María Arguedas” es la más importante entidad educativa del Estado encargada de la preservación, difusión, enseñanza e investigación del patrimonio folklórico nacional. Patrimonio que contribuye a identificar nuestra personalidad cultural, ya que el folklore nos permite visualizar el carácter múltiple de nuestras tradiciones, la riqueza y variedad del arte peruano en sus danzas, música, vestuario, canciones y, porque, especialmente, constituye un testimonio permanente de la capacidad creativa del poblador peruano que, a partir de sus propias raíces de participación y reciprocidad, ha incorporado los distintos y variados aportes de otras culturas estableciendo un diálogo que enriquece a nuestro país.

La Escuela Nacional de Folklore “José María Arguedas” fue creada por ley No. 14765 del 20 de agosto de 1963 como Escuela de Música y Danzas Folklóricas. Por R. S. No. 055 del 10 de febrero de 1964 se oficializó su funcionamiento con facultades para otorgar título a nombre de la Nación. Posteriormente, por Decreto Ley No. 19268, pasó a formar

parte del Instituto Nacional de Cultura, conservando sus funciones de capacitación y difusión del folklore.

En 1988, por Decreto Supremo No. 026-88-ED, se adecúa el “Centro de Folklore José María Arguedas” a Escuela Nacional Superior de Folklore, con el mismo nombre, y por D.S. No. 02-89-ED se dicta el Reglamento de Organización y Funciones, que rige hasta hoy.

Entre las importantes tareas que la Escuela realiza está la de formar artistas en música y danzas folklóricas, así como profesores de Educación Artística en la especialidad de Folklore, interviniendo en la investigación, capacitación y difusión del folklore que, mediante su capacidad multiplicadora propende a la promoción de la cultura tradicional peruana en todos los niveles del sistema educativo, proyectándose tanto a la comunidad nacional como internacional.

La Escuela Nacional Superior de Folklore -que cuenta con docentes altamente calificados en las distintas ramas del saber tradicional- además de formar a futuros docentes, imparte cursos de extensión

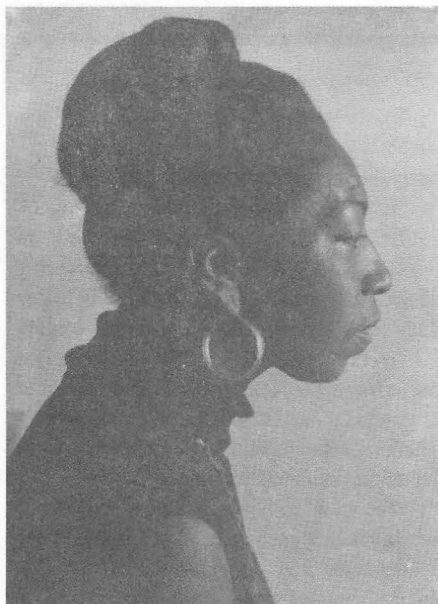
educativa a la comunidad.

La Formación Profesional Docente dura 10 semestres académicos y obtienen título a nombre de la Nación. Para ingresar a la Escuela deberá darse un examen de admisión que comprende dos pruebas: una de aptitud artística y otra de conocimientos. La amplia tarea de formación, promoción y difusión del patrimonio folklórico que se está desarrollando, no obstante las dificultades económicas y de infraestructura que se confrontan, podrá ser asegurada por medio de dispositivos legales que posibiliten la autonomía de la institución y le otorguen un local propio y adecuado para seguir contribuyendo en la forja de nuestra identidad plural.

Y, con la finalidad de promover el amor por nuestro acervo folklórico, ha organizado desde hace dos años, el Elenco Artístico de Música y Danzas, que ha realizado exitosas presentaciones en múltiples eventos y en diferentes escenarios, conformando una genuina embajada artística nacional. El Elenco Artístico de la Escuela Nacional Superior de Folklore ha sido recientemente oficializado como el “Conjunto Nacional de Danzas y Música Folklórica del Perú”.

¿QUÉ ES PUES DANZA?

VICTORIA SANTA CRUZ



Existe un germen de armonía que vive en todo ser humano... pero es preciso **saber arar y regar** esa tierra-cuerpo, para hacer contacto con dicho germen, y, desde allí, reentrar en un especial proceso de **conexión** que pareciera haberse trastocado...

Es desde el vehículo cuerpo físico que debemos partir, pues no es desde el intelecto que la conexión se establece.

El intelecto puede colonizar ciertas partes de nuestro cuerpo y nos moveremos desde esa colonización, sin establecer el contacto, la conexión requerida, aquella que sólo puede propiciar el logro de otros niveles de conciencia.

Del antiguo vocablo alemán DANZEN, que significa **estirar, extender**, deriva la palabra danza.

Sabemos que el estiramiento y la contracción están inmersos en el movimiento, mas pareciera haberse olvidado que en ellos se esconden, también, importantes claves que involucran el **conocimiento de la vida**.

Descubrir cuál es la relación del hombre con la danza, teniendo en cuenta que ella es un **medio** y no una **meta**, sería la principal tarea de los que incursionamos en el campo del movimiento, aun cuando tuviéramos que dejar de lado categorías, estilos o clasificaciones a los que pudiéramos estar aferrados...

En toda antigua cultura, la danza, la música, el canto, la artesanía, fueron formas o disciplinas que cumplían un importante rol como **medios** para integrar al ser humano. Por esto se aprendían en la vida, con la vida, y para la vida, cultivando en el hombre a través de experiencias, las facultades de observación, discerni-

miento de cualidades, nociones de responsabilidad e inutilidad del exceso, es decir, aprendiendo a vivir. Vivir es vibrar, vibrar es transformar.

El haber descubierto, primero, por ancestro, luego por vivencias de distintos niveles, que todo gesto, palabra, movimiento, es consecuencia de un estado anímico y que dicho estado ligado está a conexiones o desconexiones de determinados centros o plexos fue para mí una interesante experiencia que, al alcanzar niveles de conocimiento, me permitió reencontrar en la danza, profundos mensajes susceptibles de ser rescatados y **comunicados**.

Para los que hemos heredado el ritmo a través de una cultura ancestral, para los que continuamos nutriéndonos y desarrollándolo, en sus infinitas facetas, a lo largo de nuestras vidas; para los que, en este diario vivir -campo de batalla de todas las luchas- hemos redescubierto que las formas o disciplinas dentro de una cultura, ligadas están al desarrollo integral del ser humano, para nosotros pues, RITMO no tiene la connotación de "tiempo y compás".

Cada combinación rítmica conlleva antiguos y sabios secretos de organización. Estas combinaciones rítmicas, al **penetrar a través de nuestros sentidos y encarnando** en las fibras de los diferentes tejidos de nuestro cuerpo, nos van dando el sabor de una comprensión que tiene un especial lenguaje de afinación y conexión.

El ritmo, desde este nivel, está elaborando en el ser humano la base de la comprensión orgánica.

Existía un conocimiento profundo en ciertas culturas todavía orgánicas y que sobreviven en diversos puntos del globo, cuya meta era la de despertar en el ser humano, las conexiones que le permitirían devenir consciente. No obstante es evidente que hoy en día este conocimiento se ha detenido, se ha estancado, pero se puede vislumbrar lo que se esconde, aun en sus formas más grotescas.

Devenir, pues, consciente, no de una especialidad como especialista aislado, sino lo que implica **AFINAR**, hasta descubrir -primero, dentro de sí mismo- LA UNIDAD en la pluralidad. Reencontrar los puntos de unión a través de diversos caminos, en vez de perderse en un mar de complejas definiciones. Reencontrar la columna vertebral para así salir del laberinto.

Descubrir, en acción, el **sabor** de un **saber** orgánico, acercándose, en acción, a ciertos centros o plexos que son claves en nuestro cuerpo físico y razón de ser de LA DANZA, para propiciar un proceso de evolución que si bien puede ser verbalizado desde el intelecto, **no se gestó en éste...**

No es pues cuestión de "buscar" formas "nuevas" o "novedosas" porque las "tradicionales" son ya viejas...

¿Por qué han envejecido, suponiendo que así sea?

Cuando se logra una aproximación a ese **germen de armonía**, se descubre que el hombre es sólo UNO y la cultura es sólo UNA...

Descubrir la UNIDAD en la pluralidad es el secreto que debemos reencontrar, pues es lo que **realmente nos compete...**



Conjunto Nacional de Folklore

La formación de la cultura vigente hoy en el Perú es un proceso largo de encuentros y desencuentros que todavía no termina. Intentar resumirla en un pequeño artículo, me obliga a ligerezas y a ciertos niveles de generalización, pero en este contexto, donde lo que interesa es destacar la presencia de los descendientes de africanos de la danza, siento importante resaltar algunas consideraciones y tratar de proponer algunas muestras de cómo la producción cultural negra se integra a la vida nacional peruana y aporta elementos que atraviesan todas las esferas de la creatividad presente.

Más allá de la sola presencia de una lengua en la que hoy nos expresamos nacionalmente, la cultura peruana nos lleva a destacar lo genuino de nuestras herencias indígenas, africanas y españolas. El Perú

de esta caracterización social es el reconocimiento de los talentos musicales y dancísticos. Es impensable la vida de la Colonia sin contar con la presencia de negros en los oficios de músico, maestro de canto, de baile, o como miembros de comparsas de danzarines.

Las variadas organizaciones sociales que reunían a los esclavos como Los Cabildos, Hermandades y Cofradías, apoyadas por la iglesia, permitió el desarrollo de grupos de danza o comparsas conformadas también por indios y mestizos que acompañaron las procesiones religiosas tocando instrumentos y danzando. En muchos casos estas danzas rebasaron el carácter religioso y se extinguieron por estar prohibidas.

Estas referencias sobre la actividad danzaria de la población negra, son parte de los relatos que se encuentran en los Cronis-

pasaron a formar parte de los carnavales.

Existen algunas informaciones que nos brindan los archivos históricos respecto a la actividad profesional de maestros de baile y músicos negros. Es posible recordar a los Maestros de Baile: Elejalde, Monteblando y el más famoso llamado "Tragaluz"; ellos enseñaron a las jóvenes de la alta sociedad las gracias exquisitas de la danza, se acompañaban de la guitarra y eran expertos en la ejecución de bailes de salón.

Ahora es importante considerar que si bien la historiografía demuestra la temprana presencia de negros en la danza, las canciones y la música en el Perú, este hecho no prueba que estas expresiones, aunque ejecutadas por negros, sean de origen africano; debemos concluir que las mismas son el resultado de un proceso de asimilación o interacción y adaptación social y no racial necesariamente.

Por otra parte no podemos dejar de tomar en cuenta la constante movilidad social que llevó y nos trajo ritmos y bailes, que parte de nuestras raíces y la construcción de algunos valores en nuestra cultura tiene también de los procesos mestizos de otros lugares de América Latina (Cuba, Colombia, Venezuela) y que son variados los ejemplos de su presencia en nuestras músicas y danzas, que esta movilidad social se produjo también al interior de nuestro propio país y que ello también contribuyó a que las nociones coreográficas y tradiciones de una región se mezclen e intercambien con otras. Ahora su complejo modo de situarse y este constante movimiento hace a veces imposible su seguimiento y pone dudas en muchos casos sobre sus mismos orígenes.

Este proceso de mestizaje en la danza peruana no fue fácil ni generoso, sino de largos y sutiles enfrentamientos, de resistencias y adaptaciones. Tres distintas y significativas experiencias han producido formas y géneros variados y diferenciados.

En la **Costa Norte**, donde la picardía y el contrapunto de la experiencia rural y en contados casos urbana, dieron lugar a Danzas con Cantos y Música como la *Zaña o baile de negros*, *El Tondero*, *La Marinera Norteña*, *El Golpe e' Tierra*, *Negros de Huanchacos*, *La Pava*, *La Rumba*, *Las Serranitas*, *Las Pallas*, *Torito Pinto*, *Los Reyes Magos*, *La Conga* y *Las Pastoras*, entre otras.

Una de las más significativas y vigen-

NI BLANCO NI NEGRO

Algunas consideraciones sobre la danza en el Perú

SUSANA BACA

pronunció sus primeras letras con la mezcla de estas tres culturas, donde nuestro orden geográfico desarrolló zonas con mayor presencia indígena, zonas con mayor presencia negra y otras con mayor presencia española; sin embargo, ningún espacio de nuestro territorio puede sustraerse de la influencia de los otros.

El justo interés por revalorizar los aportes de los descendientes africanos a la cultura peruana, nos llevó a minimizar los otros componentes de nuestra identidad nacional, olvidándonos de que muchos de nuestros géneros musicales y danzarios son el resultado de la creación constante y producto de interrelaciones nuevas surgidas en el Perú.

La adecuada comprensión de este proceso, tiene para la danza una especial significación, porque nos trae en imágenes, los distintos espacios geográficos, sociales e históricos de la incorporación de los negros en la vida nacional.

Uno de los elementos más tempranos

tas y los viajeros de Indias en los primeros años del Siglo XVIII.

Los documentos más importantes y serios que tenemos son las partituras y láminas del Obispo Martínez de Compañón (Siglo XVIII), las litografías del francés Bonnanfe, las acuarelas de Pancho Fierro (ambas en el Siglo XIX). Gracias a éstas podemos, de cierta manera, visualizar algunas danzas. Otros documentos son las descripciones de viajeros como Max Radiguet y W.B. Stevenson; de ellos precisamente se tiene una descripción sobre una de las danzas más antiguas de las que se tiene registro: la de los Diablos o diablillos, que participaban en el Corpus Christi: "...los negros venían danzando, disfrazados, venían cantando acompañados de tambores, cascabeles, haciendo un gran ruido y portando sus misteriosos emblemas...": como todo esto se convertía en un gran jolgorio muy profano y nada religioso, surgió una orden del obispado, estas comparsas

tes hasta hoy sería el *Tondero*: Danza y canto rural y urbano de gran influencia negra, algunos investigadores sostienen que es hijo de la *Zaña* por ser posterior. Se baila hasta hoy en todas las fiestas mayores y populares en Piura.

Su baile es contoneo de caderas, sensual, de coqueteo, amoroso. Se viste de falda y blusa en la mujer, el varón con los pantalones arremangados, ambos sin zapatos. Cabe decir que el vestuario era el vestuario común de la época en días festivos.

Una danza que ha recobrado una gran importancia es *La Marinera Norteña*, que se acompaña con una banda de músicos. Tiene tres partes, una lenta donde las parejas hacen un paseo dentro del juego amoroso, una segunda, en la que la pareja hace un *careo* y la tercera que es una *fuga alegre y festiva, zapateada*. Es una danza de pañuelos. Se baila actualmente en todo el Departamento de Piura, Lambayeque, La Libertad y provincias de la Zona Norte.

En la **Costa Sur**, donde también se vivió la experiencia rural, surgieron, entre otras, Danzas con Música y Canto, tales como *Toro Mata, Hatajos de Negritos, Pallas, Serranitas, La Yunza (Huanchihualito-Carnaval), Torito Pinto, Landó, Písa de Uvas*, etc.

Es nítida su relación con los ritos de fecundidad, con el momento del cortejo amoroso, con la competencia entre galanes.

El *Toro Mata*: Danza con canto, rural en sus inicios y urbana después, practicada por los negros. Don Augusto Azcues cuenta que la conoció como una danza de competencia entre los hombres (uno trata de tumbar a otro con un cabe y éste hace gala de destreza física para evitar caerse). Se danza con movimientos pélvicos ventrales, se acompaña con guitarra, cajón y tamborete. Se bailaba en Ica, Chincha, Cañete y Lima. Su patrón rítmico es muy similar a otro género llamado Landó.

Hatajo de Negritos: Danza, Música y Cantos. Su origen está en los villancicos españoles, se baila para Navidad y Día de Reyes, baile colectivo de grupos, se prepara con tiempo. Danza de Comparsa, de Adoración al Niño Dios.

Se acompaña con un violín, campanas que llevan los danzarines, cascabeles en las rodillas, zapateo y coro. Su estructura consiste en que empieza la melodía en el violín, se canta y entre verso y verso se zapatea, el

zapateo cambia según la canción. El Hatajo de Negritos tiene la particularidad de cantar un sinnúmero de canciones distintas entre sí e inclusive géneros distintos como *Las Pallas, Panalivios y Serranitas*.

La Písa de Uvas : (Baile de Negros), Danza, Canto y Música, servía para organizar los grupos de esclavos que debían pisar la uva. Se acompaña de voz y bombo, incluía voces de mando ("pies cruzados" y "retroceso") dictadas por un capataz. El peso recaía en el percusionista que debía llevar un compás rítmico. Género desaparecido hoy.

En la **Costa Central**. Lima era el centro de toda esta región. Las formas y maneras cortesanas, tanto como los reclamos del comercio urbano, se aprecian en Danza, Música y Canto en las siguientes expresiones: *Zamacueca, Marinera Limeña, Landó, Festejo, Alcatraz, Son de los Diablos, Zapateo, Mozamala, Resbalosa*.

Los Géneros más significativos son: *Zamacueca*: Danza, Música y Canto. Rural y Urbana, aparece en el 1700, se baila hasta 1879 donde cambia de nombre por el de *Marinera de Lima*.


La *Zamacueca* es descrita como una danza lasciva, bailada solamente por negros. Los movimientos de la Danza están graficados en innumerables litografías y acuarelas. Existían *zamacuecas* de salón y otra de los galpones y callejones de negros. Se acompañaba con guitarra, cajón, tamborete y palmas. Se bailó en la Provincia de Lima, Chincha, Cañete e Ica. Ruralmente se bailó en Festivales, "Pampa de Amancaes", 1810. El patrón rítmico 12/8. Muchos son los cronistas, periodistas e investigadores que han tomado a la *Zamacueca* como la Danza más representativa de la presencia del negro en el Perú. Desapareció hace un siglo y hoy, gracias al trabajo de recreación en la danza de Victoria Santa Cruz, la bailan algunos grupos profesionales.

Marinera Limeña: llamada también de salón, descendiente de la *Zamacueca*, danza con música y canto de contrapunto y participación de parejas en la danza. Es una música y canto de estructura complicada, casi está desaparecida hoy por la ausencia de cultores e improvisadores de versos, que eran los que la recreaban. Hoy se la repite en los versos antiguos. Se acompaña con dos guitarras que hacen un diálogo musical,

un cajón y cantantes que pueden ser dos, tres y/o cuatro que intercambian la primera y segunda voz cantando en dúo. La *marinera* se divide en: La parte lenta, que comprende la primera de jarana, segunda de jarana y tercera de jarana. La parte alegre y vivaz era la *Resbalosa*, que es un género que se agregaba a la *marinera*. A la *Resbalosa* le seguía la fuga, más alegre y festiva aún. Era una danza de pañuelo, se la bailaba y tocaba como un fin de fiesta.

Ahora bien, la práctica danzaria de nuestro país, tiene similitudes que me permitirían arriesgar y sostener que la *Resbalosa* es una de las partes de la danza que más recoge el temperamento de los descendientes de africanos en nuestro país "...se empezaba cantando coplas en un ritmo muy parecido a la marinera, un poco lento y luego se alegraba mucho, así como la *resbalosa* o la fuga... Se acompañaban con calabazas o cajón, a veces no había guitarras, pero sí voces, el canto de líder y respuesta (antífona) (testimonios recogidos en Yapatera, Talandracas -Piura)". El mismo testimonio lo recogimos en *Zaña*, sólo que allí había otro género mucho más sincopado llamado "Golpe'e tierra". Al Sur nos encontramos con la *Yunza* que se baila para el carnaval, se danza en grupo en una primera parte, que es lenta (*huanchihualito*) seguida de una parte más rápida como *Resbalosa*, muy vivaz, muy alegre. Creo que ésta fue la práctica coreográfica más común y coincide en su descripción en gran parte de la costa peruana.

Debo mencionar que hay algunos géneros danzarios que tienen influencia del proceso de mestizaje latinoamericano; los más significativos pueden ser el *Vals* y la *Danza o Habanera*, así como que nuestro proceso de formación nacional significó presencias e influencias significativas en otros países como es el caso de la llamada *Cueca* o *Chilena* en Chile y las distintas versiones de *Cueca* en Bolivia.

Quisiera sostener que el desarrollo y la legitimidad en nuestras expresiones danzarias, que se practican aún con timidez, tendrán que ser alimentados por las nuevas generaciones de músicos y bailarines y no será el color por el que vamos a llegar a la comprensión de la compleja estructura cultural del Perú, sino por el desarrollo de los elementos musicales y coreográficos que la componen. 

MUSICA Y DANZA EN LOS RITUALES DE CURACION

LAURA LARCO

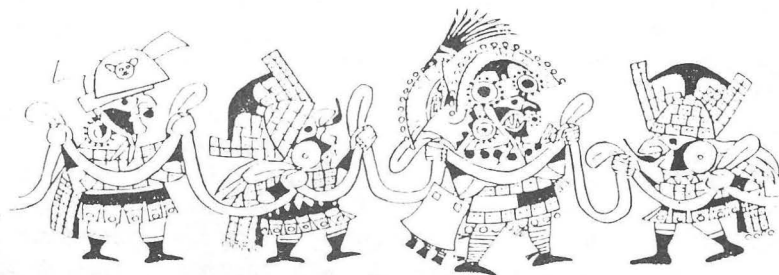
Entre los variados rituales que se practican en nuestro territorio (peruano) se encuentran los rituales de curación. En el norte, a estos rituales se les conoce comúnmente con el nombre de **mesas**; nombre que además designa al espacio en donde se colocan los diversos objetos que se utilizarán para curar. La mesa es un ritual de mucha antigüedad, que a través del tiempo se ha ido adaptando a diversas condiciones culturales y socioeconómicas. Su estudio se torna esencial para comprender un sistema diferente de curación con hondas raíces

mentarios sobre el **evento diabólico** en donde se practica la **magia negra** y en donde se experimenta con el éxtasis y las drogas. A los maestros y a los curanderos se les designa como seres exóticos, primitivos y supersticiosos. Estas actitudes hacen que los rituales contrasten grandemente con la perspectiva racional positivista de la ciencia, y que sean rechazados por gran parte de la sociedad. Se ha errado en no entender el ritual como una importante fuerza dinámica en el mundo de hoy: vital, pues sigue desarrollándose, y esencial, pues encubre aspectos simbólicos que nos ayu-

En la mayor parte de las mesas la participación de los asistentes es esencial para las curaciones. Por un lado, éstos participan al seguir las indicaciones del maestro en el cumplimiento de diversos gestos rituales; por otro lado, también participan al acompañar rítmicamente con las palmas, la música o al bailar al son de los cantos del maestro. La mesa es un ritual colectivo, y es el nivel e intensidad de participación de los asistentes lo que da fuerza y efectividad a la acción terapéutica.

Música y Danzas

La música y la danza son muy im-



Cristopher Donnan. "Dance in Moche Art" *Ñawpa Pacha* 20. Instituto de Estudios Andinos, Berkeley, California, 1982.

culturales.

El estudio del ritual de la mesa ha presentado desde sus principios un reto a la antropología, tanto por los aspectos metodológicos como por la terminología. Un problema más difícil de sortear es el prejuicio cultural. Los documentos coloniales sobre Extirpación de Idolatrías que se encuentran en el Palacio Arzobispal de Trujillo caracterizan a los maestros como **hechiceros, supersticiosos y gente que practica maleficios**. A pesar de la mayor tolerancia y comprensión de los rituales de curación en nuestros días, todavía se puede escuchar en muchos círculos co-

darán a comprender mejor nuestro pasado histórico.

El ritual de la mesa generalmente se realiza durante horas de la noche, y solamente asisten las personas que han consultado previamente al maestro. La sesión dura aproximadamente desde las 10 de la noche hasta las 6 de la mañana, y muchos de los asistentes que quedan contentos con los resultados se refieren a ésta no como una **mala** sino como una **buena noche**. Los asistentes van a la mesa para conseguir la recuperación de su salud, un buen negocio o mantener o recobrar una relación amorosa estable.

portantes pues son la parte expresiva del ritual. El maestro es generalmente el que interpreta los cantos acompañado de su sonaja o **chungana**. A veces lo acompañan sus ayudantes o aprendices, produciendo interesantes efectos, pues no siempre cantan al unísono. El texto de estos cantos contiene todo un sistema relacionado al conocimiento del maestro, a la condición del paciente que está tratando, y a lo que el paciente y el maestro tratan de conseguir. Generalmente son cantados y también son recitados, en un estilo entre canto y habla. Gran parte de estos textos contiene largas enumeraciones de narrati-

vas míticas, y encantamientos que incluyen a seres, animales, objetos, lugares y sustancias que el maestro debe memorizar e invocar durante la curación. El baile no se puede separar de la música y casi siempre uno acompaña a la otra. Al cantar, el maestro casi siempre realiza un baile ritual. Este se lleva a cabo en el centro del espacio ritual o al frente del paciente. Al bailar frente al paciente, el maestro mueve rítmicamente la chungana cerca del cuerpo o de la parte afectada. Este instrumento musical en conjunción con los objetos de la mesa, las hierbas y el cosmos, le indican

asistentes bailan al son del canto e instrumento del maestro.

Es imposible generalizar en el aspecto musical y de baile, pues el trabajo etnográfico me ha llevado a confirmar que cada maestro tiene su propio estilo de hacer la mesa. Una impresión inicial es que los maestros oriundos de Piura favorecen más el baile colectivo, y específicamente hacia el final de la sesión ritual. En las sesiones a las que asistí, el baile individual de cada asistente y el baile colectivo son parte integral de la curación. Al finalizar la mesa, el baile colectivo actúa

Estos aspectos, sin embargo, no han sido todavía explorados por los investigadores del ritual de la mesa. En su trabajo de tesis para el doctorado de la Universidad Libre de Berlín, Claudius Giese ha incluido una transcripción musical, una selección de textos que acompañan la música, y ha escrito brevemente sobre el tema. Lo mismo ha hecho Lupe Camino en su libro publicado en 1992. Mi enfoque no es tanto en la música y en el baile en sí, aislados como objetos o productos para analizar, sino más bien como partes dinámicas del ritual. No aislo la música ni el baile de su



Cristopher Donnan. "Dance in Moche Art" *Nawpa Pacha* 20. Instituto de Estudios Andinos, Berkeley, California, 1982.

en qué lugar del cuerpo se halla la enfermedad. En donde hay mal, se immobiliza la chungana. El cosmos la guía hacia ese lugar y de allí no se puede mover. Este gesto ritual no cura la enfermedad, sino que ayuda al maestro en su diagnóstico. Más tarde, cuando el maestro se encuentra en pleno trance y frente a la mesa, descubre o confirma la hierba que el paciente deberá tomar para curarse.

En muchos rituales se acostumbra a que el paciente tome parte más activa a través del baile. En general un paciente puede bailar si así lo desea en cualquier sesión de mesa, pero sólo en momentos específicos del ritual. Por otro lado el bailar es requisito obligado en algunas mesas, y esto depende del maestro que guíe el ritual. A veces este baile es realizado individualmente por el paciente y a veces es colectivo, en donde pacientes, maestro y

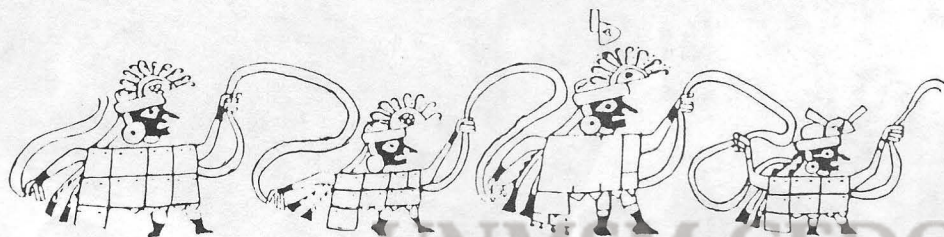
como una catarsis en la que cada asistente baila, contribuyendo así a su propia curación y a la de los demás. A más entusiasmo en el baile, mayor efectividad tendrá la función terapéutica.

Durante las sesiones realizadas por maestros de Lambayeque a las que he asistido, noté un énfasis en la música vocal e instrumental. Además de la chungana que acompaña a los cantos del maestro, se escucha también el rondín, la guitarra, silbatos prehispánicos y conchas marinas. El único baile es el realizado por el maestro en el centro del espacio ritual o frente al paciente mismo.

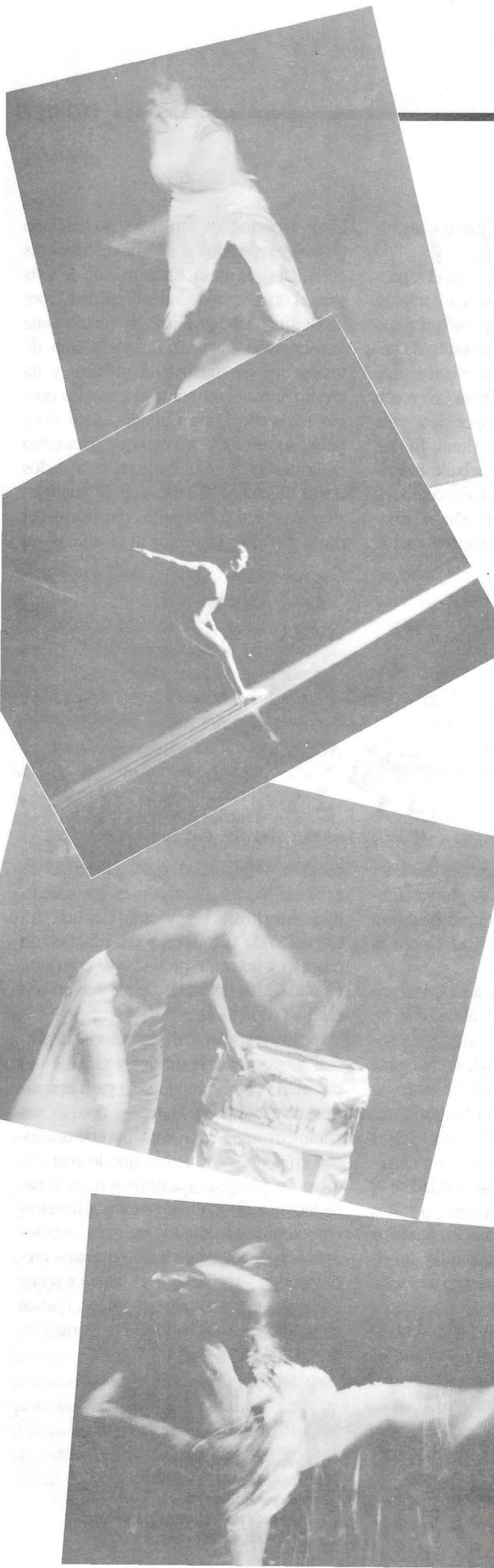
La música y el baile dan los modelos ideales para aproximar el estudio del ritual. No sólo son las expresiones afectivas más íntimas del paciente y del maestro en conjunto, sino que ofrecen una ventana para aproximar el simbolismo de la mesa.

contexto etnográfico y mi tendencia es explorar teorías alternas para aproximarlas, interpretarlas y analizarlas. La ejecución de la música y del ritual como proceso y no como producto se convierte en uno de los enfoques de mi trabajo con el ritual de la mesa.

Soy consciente de ser parcial al afirmar lo siguiente: la música y el baile son un medio como ningún otro para aproximar el estudio de la mesa, porque sus parámetros son diferentes, porque nos tocan en formas diferentes que lo que nos tocan las palabras. La música tiene la característica de ir directamente a nuestras emociones, afectando nuestros estados anímicos, siempre y cuando estemos predispuestos a recibirla. Y el baile es poner en acción estos estados anímicos, que en el tiempo y espacio rituales son parte integral de la curación. □



Cristopher Donnan. "Dance in Moche Art" *Nawpa Pacha* 20. Instituto de Estudios Andinos, Berkeley, California, 1982.



IV FESTIVAL DE LIMA

Una nueva versión de este Festival, organizado por el Consejo Nacional de Danza-Perú y el Instituto Peruano-Norteamericano, se llevó a cabo en el auditorio miraflorentino de dicho instituto, del 5 de Mayo al 11 de Junio del presente año. Durante cinco semanas pudimos apreciar diez diferentes propuestas- entre nacionales y extranjeras-; sin embargo, casi ninguna de ellas merecería estar incluida en la programación de un festival, supuestamente de calidad internacional y más aun, denominado **DANZA NUEVA**.

Desde la década pasada, el mundo de la danza en el Perú fue revitalizándose, emprendiendo vuelo propio, conquistando auditorios cada vez mayores y más heterogéneos. ¿Qué ha pasado?. Los que hemos seguido de cerca este Festival, nos hemos sorprendido con la poca, y en algunos casos, paupérrima afluencia de público a un local y a un género que ya tenían su espacio asegurado.

La respuesta podría estar en las propuestas presentadas. Bailarinas que ya no deben subirse a un escenario, ausencia de conceptos

¿DANZA


INTERNACIONAL 1994

Texto y fotos:

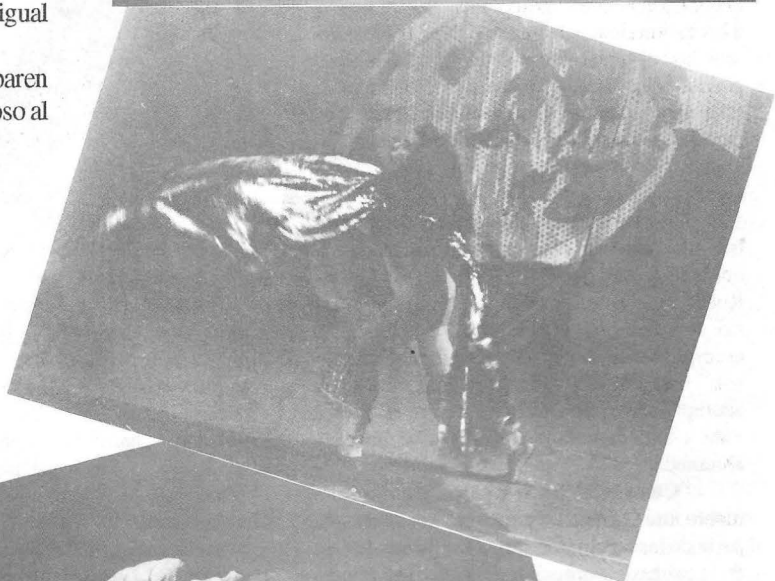
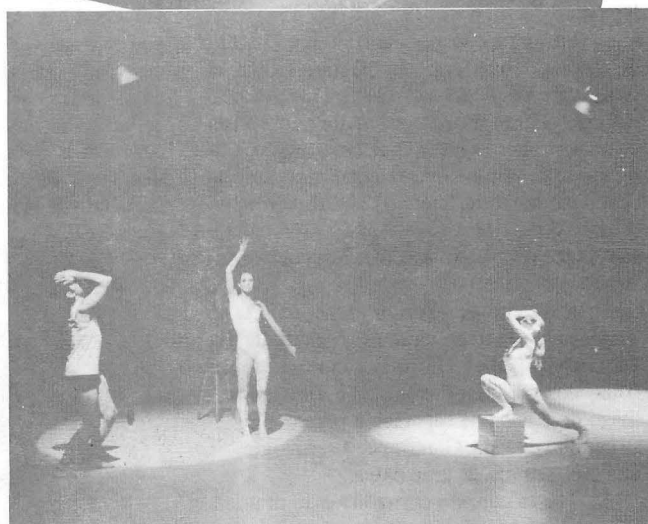
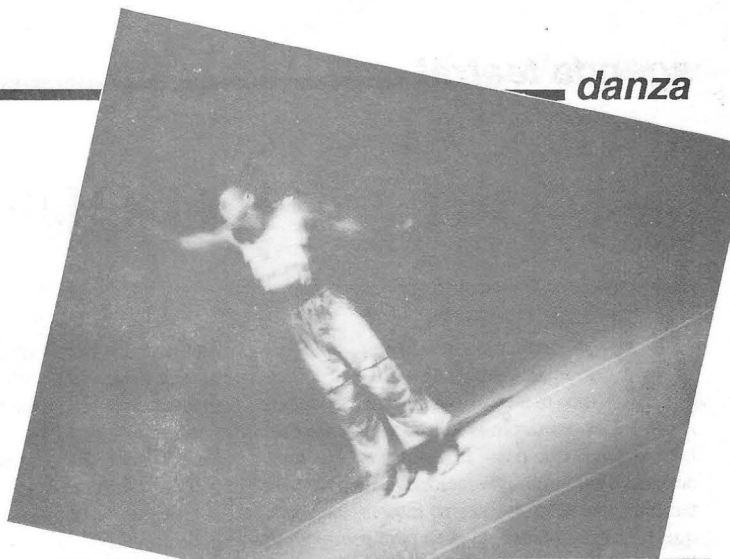
GERMÁN BALLESTEROS

y aun de imágenes. Son pocos los grupos o bailarines que se rescatan. Tal vez, los que lograron salvar de la debacle a este Festival, fueron: Ivonne Von Möllendorff, con su "Amarillo de Nápoles" sobre todo, e Integro en su esperado "reentré" aunque todavía alejado de la fuerza y la calidad a la que Oscar Naters nos tenía acostumbrados.

En menor escala gustaron Rossana Peñaloza, más cercana a un montaje de los Yuyachkani, que a su propio y vital estilo; Danza Viva, quienes, por momentos, lograron introducirnos en "La noche verde del parque laberinto", del cual rescatamos sobre todo los trabajos de Morella Petrozzi y Víctor Herrera; Angela Culbertson, dinámica y efervescente aunque un poco "light"; Luis Viana, estupendo bailarín, pero que mostró muy poco de su energía, al igual que el cubano Narciso Medina.

A nosotros, el público, sólo nos queda esperar lo que nos deparen los siguientes meses y que el próximo Festival sea más cuidadoso al elegir a sus invitados. 

NUEVA?



LO QUE VIMOS

CARINA MORENO

Nos ocupamos nuevamente de los montajes realizados en estos últimos meses. A manera de recuento o resumen les contaremos lo que vimos durante la temporada que pasó. Por supuesto sin dejar de lado a otras manifestaciones artísticas que también merecieron nuestro interés. Dejemos que el azar les ponga el orden para romper con la noción del tiempo.

Iniciamos nuestro recorrido por el mundo de las tablas con un "Cruce sobre el Niágara". Mónica Sánchez es un muchachito que reta al gran Blondin (el mejor equilibrista de nuestro siglo) a realizar un cruce espectacular que le demuestre que es capaz de volar y de seguir sintiendo la libertad de permanecer en el aire. Alonso Alegría es el autor y director de esta pieza que coprotagoniza Reynaldo Arenas.

El estreno de "Simón" hizo venir a su autor, Isaac Chocrón, desde su Venezuela natal. Alberto Isola y Diego Bertie nos enseñan como dos "Simones" confluyen en Europa luego de 7 años de separación para definir su camino de vida. Gianfranco Brero logra una pieza sobria de gran calidez.

"Hasta cuando corazón" es el título de la obra con la que el grupo Yuyachkani vuelve a los escenarios. Esta vez se ocupa de mostrarnos las diversas relaciones humanas que pueden suscitarse en un vecindario limeño. Esta agrupación se dio un año de libertad para la ejecución de proyectos personales y ahora, más maduros, regresan a nuestra cartelera.

Ya en el número anterior nos ocupamos de "Escorpiones mirando al cielo" la obra de César de María con la que Quinta Rueda celebraba su décimo-quinto aniversario con bombos y platillos. Pues bien, los escorpiones se mudaron a Barranco y realizaron una nueva temporada, esta vez acompañados por Delfina Paredes. Y dieron vida a aquellas cinco mujeres alucinantes y alucinadas.

"Cuando el sol se apaga" estuvo solamente una semana en cartelera, pues formaba parte de las celebraciones de las Bodas de Oro de la primera promoción del Colegio Leoncio Prado. Mario Delgado aprovechó el apoyo incondicional y logró un montaje de primera: elenco, vestuario, luces. Felipe Buendía nos adentra en la psicología inca para narrarnos los sufrimientos y angustias de la última noche de Atahualpa. Esperamos pronta reposición.

Roberto Angeles tuvo que esperar algunos meses para poner una de sus obras preferidas "¿Quieres estar conmigo?" en la que seguimos a un grupo de jóvenes de clase

media en diversas etapas de su vida (colegio, universidad, vida profesional) paralelamente una serie de vivencias inherentes a estas etapas.

Mireliz Alba quiso desde el primer momento diferenciar su "Hantígona" de las versiones clásicas y se basó en el incomprendido Bertolt Brecht para crear una versión diferente de la historia de esta mujer que enfrentó al poder terrenal privilegiando el celestial. Música en vivo y vestuario atemporal.

"El arquitecto y el Emperador de Asiria" es la muestra de las cualidades de teatro del absurdo en una obra del español Fernando de Arrabal. Lucho Ramírez de Perú Fusión Teatro y el mimo

Rodolfo Rodríguez



juntan en una isla solitaria perdiendo los límites de la categoría humana.

Ofelia Lazo nos llevó por los abismos más insospechados del amor no correspondido en "Cartas de una monja portuguesa". Una obra del siglo XVII en la que una mujer, una religiosa, nos relata en cuatro cartas el proceso de liberación luego de una frustración amorosa. La actriz participó con esta obra en el ciclo "Figuras del Teatro" junto a Hernán Romero y "Las manos de Eurídice" y Mariela Trejos, quien destacó con su interpretación de "Las prostitutas os precederán en el Reino de los Cielos". Formaron también parte del programa de monólogos organizado por la A.A.A., Orlando Sacha con "El Diario de un loco" y Delfina Paredes con "Evangelina".

Desde Colombia llegó el grupo Teatro Tierra y nos trajo a "El Enano", versión libre de una obra de Par Lagerkvist, en la que se

auscultan los oscuros laberintos interiores del ser humano, lindando en la perversidad absoluta y el cinismo.

David Glass y su grupo llegaron desde Inglaterra con "Gromenghast" (montaje basado en la obra homónima de Mervin Peake) un mundo mágico, subterráneo, lleno de intrigas, creando personajes extraordinarios plagados de las más terribles sensaciones humanas. El montaje es una mezcla de pantomima, marionetas, danza y teatro kabuki.

"Vladimir" es un muchacho de 16 años muy de los noventa. Su madre es una de aquellas "Hippies urbanas" que florecían en la década del 60 y que cree en la libertad de sus principios. Pero ante la expectativa de un viaje todo puede cambiar. Tiempos contrapuestos en una situación común en nuestros días.

Los números reales surgen de la reunión de los números racionales y los irracionales.

Eran las incomprensibles (por lo menos en ese momento) palabras iniciales de "Números reales", la obra del joven dramaturgo Rafael Dumett que puso Umbra. Quince jóvenes actores nos enseñaron que el límite entre la locura y la cordura es a veces imperceptible.

"Pataclau en...rollado" es la obra más reciente de los clauens dirigidos por July Naters. Esta vez es la familia y las relaciones que se establecen entre los miembros el punto de partida de un montaje que nos hace reír de nuestra reacciones equívocas, conflictos y remedos. Luego de la temporada en la Casa Yuyachkani se pasó al Teatro Montecarlo.

Acercándose a William Shakespeare, el gran dramaturgo isabelino, Mario Delgado (sí, el mismo de "Cuando el sol se apaga") realizó un interesante montaje de "Noche de Reyes" con los chicos del último ciclo de la ETUC y nos presentó a personajes de la tradición huanca con los mismos conflictos que sus similares ingleses. El Shakespeare más joven y accesible.

María Felix y Dolores del Rio viven juntas en un departamento neoyorquino, alardeando de su pasado, fama, pasando los días entre sueños y fantasías en "Orquídeas a la luz de la luna" de Carlos Fuentes. Jucar produjo este trabajo, que contó con la dirección de Luis Felipe Ormeño, quien a su manera ya había realizado una versión con Teatro del Sol.

Los suizos de Partner & Partner nos llenaron de "Palpitaciones". Markus Zohner y Ursian Gregori pierden sus límites físicos y exploran una serie de personajes trágicos y cómicos en las dos únicas funciones que ofrecieron en el Museo de la Nación.

LAS MEMORIAS DE ISADORA DUNCAN*

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

La Duncan es una de las mujeres de cuya biografía el historiador de la **Decadencia de Occidente**, entendida o no según la fórmula tudesca de Spengler, difícilmente podría prescindir. Las danzas y, sobre todo, la novela de Isadora Duncan, constituyen uno de los más específicos y grandiosos espectáculos finiseculares de la época. En el pórtico del 900, la figura de Isadora Duncan tiene, quizás, la misma significación que la de Lord Byron en el umbral del siglo pasado. El rol de Isadora, en la iniciación de este siglo, es un rol byroniano. Lord Byron es el hijo de la aristocracia, que al servir bizarramente la causa de la libertad y del individualismo, abandona los rangos y la regla de su clase. Isadora Duncan es la hija de la burguesía, partida en guerra contra todo lo burgués, que combina el ideal de la rebelión con los gustos del decadentismo. Clásicos y paganos los dos en sus admiraciones, una actitud común los identifica: su romanticismo. El caso de Lord Byron no podía repetirse exactamente, sin más diferencias que las de tiempo y lugar. El byronismo necesitaba en el 900 una expresión femenina. Sólo en una mujer era posible que lograra plenamente su acento novecentista. Isadora Duncan, burguesa de San Francisco, no es menos lógica históricamente que Lord Byron, aristócrata de Londres, como espécimen de romanticismo protestatario y escandaloso. Tenía que ser Norteamérica, exultante de juventud y de creación, un poco áspera y bárbara todavía, la que diese a Europa esta artista libérrima, enamorada por contraste de la Hélade. Europa era ya demasiado vieja y escéptica, en los días de la Exposición Universal de París, para inspirarse en los vasos griegos del Museo Británico y del Louvre, con la misma religiosidad que Isadora y Raymundo Duncan, llegados de San Francisco, y en quienes alentaba aún algo del impulso de los colonizadores y algo de la desesperación de los buscadores de oro. Ninguna europea contemporánea de la Duquesa de Guermantes ni de Eglantina¹ habría podido tomar, tan apasionadamente, en serio la danza griega y concebir tan místicamente el ideal de su resurrección. D'Annunzio mismo, en la reconstrucción arqueológica, no ha pasado de la retórica, entre los contemporáneos de la Duncan y su hermano. En el arte y la vida de la Duncan, la cultura y la ciencia son de Europa, pero el impulso y la pasión son de América.

Isadora, en su autobiografía, no sólo sabe contarnos los episo-

dios de su existencia aventurera y magnífica, sino también definirse con penetración muy superior a la de la generalidad de sus críticos y retratistas. Los que veían exclusivamente decadentismo o clasicismo en la artista, sensualidad y libidine en la mujer, se equivocaban. Isadora Duncan no desmentía su origen y su formación norteamericanas. Era de la estirpe de Walt Whitman. Una descendiente legítima del espíritu puritano y **pionner**. Debía a su sangre irlandesa, la pasión y el sentimiento artísticos; pero debía a sus raíces puritanas su sentido religioso e intelectual del arte. «Yo era todavía

—escribe— un producto del puritanismo americano, no sé si por la sangre de mi abuelo y de mi abuela que, en 1849, habían cruzado las llanuras sobre un carromato de campesinos, abriéndose camino a través de los bosques vírgenes, por las Montañas Rocosas y las planicies quemadas por el sol, huyendo de las hordas hostiles de indios o luchando con ellas, o por la sangre escocesa de mi padre, o por cualquier otra cosa. La tierra de América me había confeccionado como ella confecciona a la mayoría de sus hijos: había hecho de mí una puritana, una mística, un ser que lucha por la expresión heroica y no por la expresión sensual. La mayoría de los artistas americanos son, a mi juicio, de la misma vena. Walt Whitman, cuya literatura ha sufrido prohibiciones y calificaciones de indeseable, y que ha cantado los goces corporales es, en el fondo, un puritano, y lo mismo sucede con la mayoría de nuestros escritores, escultores y pintores». Ninguna de las contradicciones aparentes de que está hecha la biografía de la Duncan debe, por esto, sorprendernos. Isadora Duncan, como George Sand, pretende que en el amor tendía por naturaleza y convicción a la fidelidad.

La romántica dejaría de ser romántica si no pensase de este modo; y dejaría también de ser romántica si practicara la fidelidad hasta sacrificarle su libertad de movimiento, de inspiración y de fantasía. Partidaria del amor libre desde los doce años, virgen hasta los veinte, Isadora Duncan es siempre esencialmente la misma. Y, en lo artístico, ninguna latina —francesa o italiana— habría podido efectuar su aprendizaje de la danza con un desprecio tan profundo de la coreografía profesional, y una rebeldía tan radical contra sus estilos y escuelas; ninguna habría hecho de Rousseau, Whitman y Nietzsche sus maestros de baile. Su naturaleza positiva, su educación clásica, su sentido del orden, se lo






habrían impedido. Porque, contra el prejuicio corriente, el sajón es más romántico y aventurero que el latino y está siempre más propenso a la locura y al exceso. No hay imagen más falsa que la del anglosajón o la del alemán invariablemente frío y práctico. Ilya Ehrenburg estaba en lo justo cuando declaraba a Alemania más excesiva y dionisíaca que a Francia, ordenadora y doméstica, fiel a la medida y al ahorro. Yo he sacado la misma conclusión de mi experiencia en ambos países. Y me explico el que Isadora obtuviese sus primeros delirantes triunfos en Berlín, en Munich y en Viena.

Su victoria en Francia no podía ser tan extrema, instantánea y frenética. Francia -París mejor dicho- llegó a amarla, pero con precaución y mesura. Y, acaso, por esto, la conquistó más. Por esto, o porque el universalismo de París y de la cultura francesa convenía más a la exhibición de Isadora que el regionalismo o el racismo de Inglaterra, siempre algo insular, y de Alemania, siempre algo abstrusa. En torno de estas cosas, las observaciones de Isadora Duncan son generalmente exactas. Por ejemplo, ésta: «Se podría decir que toda la educación americana tiende a reducir los sentidos casi a la nada. El verdadero americano no es un buscador de oro o un amante del dinero, como cree la leyenda, sino un idealista y un místico. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que los americanos carezcan de sentidos. Por el contrario, el anglosajón en general y el americano en particular, por su sangre celta, es en los momentos críticos más ardiente que el italiano, más sensual que el francés, más capaz de excesos desesperados que el ruso; pero la costumbre que ha creado su educación ha encerrado a su temperamento en un muro de acero, frío por fuera, y esas crisis no se producen sino cuando un incidente extraordinario rompe la monotonía de su vida».

La vida de la Duncan nos explica bien su arte, su espíritu y su fuerza. La pobreza que sufrió en la infancia, por el divorcio de sus padres, despertó y educó sus cualidades de luchadora. El bienestar y el confort habrían sido contrarios al surgimiento caudaloso y avasallador de su ambición. La Duncan es, sin duda, absolutamente sincera y acertada en estas palabras: «Cuando oigo a los padres de familia que trabajan para dejar una herencia a sus hijos me pregunto si se darán cuenta de que, por ese camino, contribuyen a sofocar el espíritu de aventura de sus vástagos. Cada dólar que les dejan, aumenta su debilidad. La mejor herencia consiste en dar a los niños la mayor libertad para desenvolverse a sí mismos».

Las memorias de la Duncan no alcanzan sino hasta 1921. Terminan con su partida a Rusia. La Duncan había querido continuarlas en un volumen sobre sus dos años de experiencia en la Rusia bolchevique. Su arte y su vida habrían sido siempre una protesta contra el gusto y la razón burguesas. «Con mi túnica roja -escribe ella- he bailado constantemente la revolución y he llamado a las armas a los oprimidos». Prerrafaelista, helenizante, decadente, en las varias estaciones de su arte, Isadora Duncan obedecía en su creación a un permanente impulso revolucionario. Fue uno de los más activos excitantes de la imaginación de una sociedad industrial y burguesa. Y las limitaciones, la mediocridad, la resistencia que encontraba en esta sociedad, la incitaban incesantemente a la rebelión y a la protesta. 

* Publicado en *Varietades*: Lima, 17 de Julio de 1929.

Tomado del "Artista y la época".

¹ Personajes de Marcel Proust en su obra "En busca del tiempo perdido".

MARIÁTEGUI, POETA

MANUEL VELÁZQUEZ ROJAS

Corría el año 1916, y el joven José Carlos Mariátegui, a los 22 años de edad, había triunfado plenamente en el ambiente periodístico de la ciudad de Lima. Sus colaboraciones eran muy solicitadas por los periódicos y revistas de la época; lo que lo obliga a crear nuevos seudónimos, para evitar la monotonía de una sola firma en muchos órganos de difusión a la vez. Llegó a usar catorce seudónimos, siendo el más conocido "Juan Chroniqueur". Era un joven elegante que asistía, por las tardes, al Palais Concert, donde la "Orquesta de las damas vienesas" interpretaba música suave y melancólica, "apropiada para conversaciones inteligentes", como diría Abraham Valdelomar, su contertulio. Los días domingos José Carlos era un asiduo concurrente al Hipódromo de Santa Beatriz, muchas veces acompañado de bellas artistas, como la sin par Tórtola Valencia. Pero, estos triunfos literarios y sus éxitos mundanos sólo eran su realidad exterior.

A partir de unas ocho cartas dirigidas a la damita limeña "Ruth", se descubre y revela la verdadera vida, la vida interior del joven Mariátegui. Las epístolas están fechadas entre marzo y agosto de 1916, y son verdaderas confidencias íntimas del futuro gran ensayista social. Han sido transcritas, fragmentariamente, por Alberto Tauro en su riguroso y ameno prólogo al libro **Escritos juveniles. La edad de piedra (Tomo I)**. En la primera carta, Mariátegui se hace un autoanálisis espiritual, y le confiesa a "Ruth", que es poeta. Le dice: "Mis versos... son muchas veces abstrusos, esotéricos, extravagantes. Responden a complejos estados de alma y no es posible entenderlos sin conocerme. Son pocas las personas que gustan mucho de ellos. El Conde de Lemos, More, yo, escasas gentes más. Yo amo y admiro mis versos. ¡Los siento tan sinceros y tan hondos! Sé que no he apresado en ninguno de ellos toda mi emoción artística, toda mi sensación íntima, y esto me atormenta. Tal vez en uno de ellos, que llamé 'Viejo reloj amigo', apresé toda mi visión". Esta

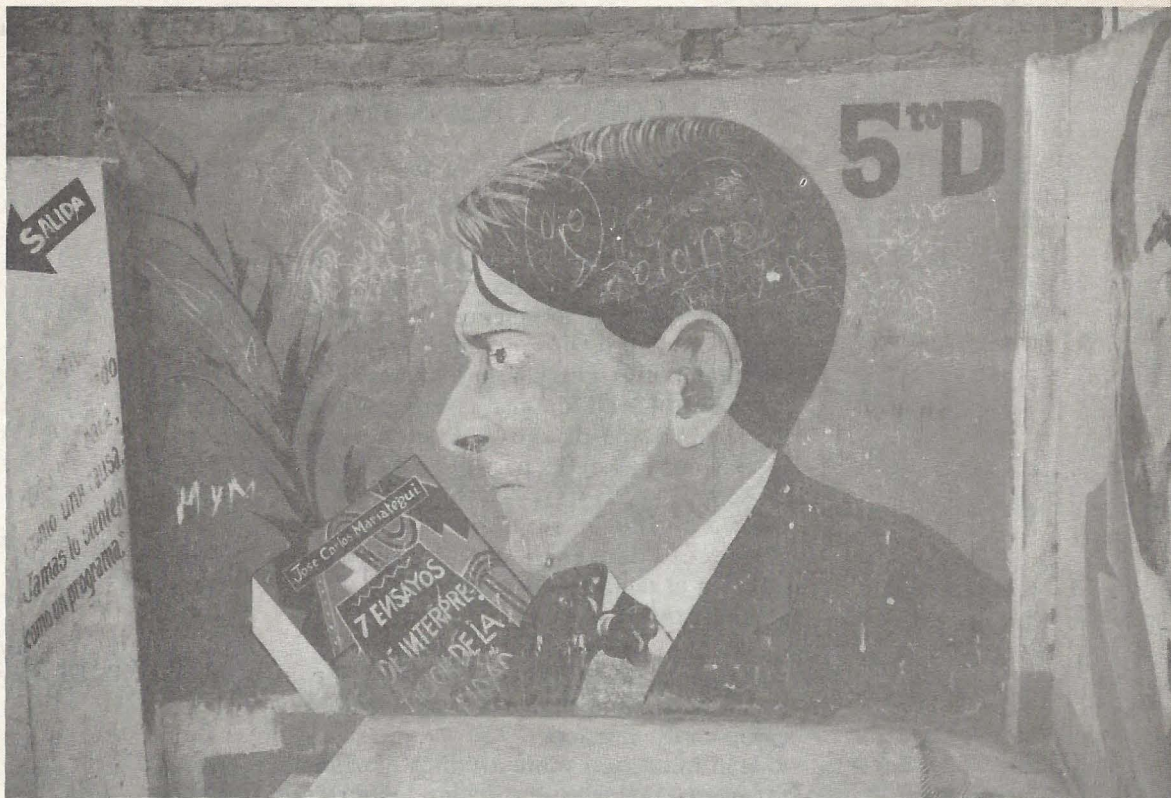



Foto: Servais Thissero

misiva, por su sinceridad abismal, puede ser comparada a la de César Vallejo, aquella donde le cuenta el tormentoso proceso de creación de *Trilce*, a su amigo Antenor Orrego. Sí, el joven Mariátegui escribe poemas que espera reunir -todos- para editarlos en un libro que llevaría por título *Tristeza*.

Mariátegui no publicó su poemario, pero todos sus poemas han sido recopilados por Alberto Tauro en el libro que ya hemos mencionado. Anteriormente, en 1955, se dieron a re-conocer algunos en el libro *Páginas literarias* (de José Carlos Mariátegui), por Edmundo Cornejo Ubillús. Y el que estas líneas escribe, en 1963, en su revista *Destino* divulgó los poemas "La voz evocadora de la capilla" y "Elogio de la celda ascética". En realidad, de verdad, ahora, se conocen 51 poemas escritos por el joven Mariátegui. Intentaré una clasificación temática, así: a) poemas líricos y/o confidenciales; b) poemas de amor; c) poemas galantes; d) poemas religiosos y místicos; e) poemas ditirámicos; f) poemas de objetos; y g) poemas de hípica. Cada bloque posee sus propias características de estructura y de mensaje. En este artículo sólo comentaré y colocaré ejemplos de los dos bloques primeros. Veamos. El texto "Coloquio sentimental" es un digno representante del lirismo confidencial. Allí, el joven Mariátegui confiesa su pesimismo doctrinario bebido en la filosofía de Schopenhauer, esta pérdida de la ilusión de la vida se ahonda al recibir, todo en uno, la pena de Leopardi, el sentimentalismo de Werther, y las dudas metafísicas de Segismundo, el personaje de "La vida es sueño" de Calderón de la Barca. ¿Es quizá el joven Mariátegui el último romántico, en pleno siglo XX? El poema que comento, es una confidencia lírica a una bella mujer que asustada de tanto dolor en una sola persona, rompe a llorar. Y aquel yo poético, ingresando a la realidad situacional, le dice: "¿ Amada mía, lloras? ¡Si es mentido mi planto! ¡ Son cosas de poetas ! Yo te pido perdón...". Entiéndase que "planto" es llanto con quejidos y lamentos. Así, estos dos versos finales que he citado conforman

una significación de clausura en el soneto alejandrino, dejando en el lector una ambivalencia de sentido: ¿ el poeta ha mentido? ¿ O sólo dice que ha mentido para que no lllore la amada ? De una u otra forma, se escinde el mundo real del mundo poético, y éste, sin duda, es doloroso porque es ansia de infinito. Telón de tiempo. Uno de los poemas con mayores sugerencias, del bloque de los textos de amor, es "Minerva Victrix", con una especial dedicatoria a Juanita Martínez de la Torre, bella damita de Lima. El joven Mariátegui es su íntimo amigo, pero, en el fondo de su corazón, es su amor platónico. Es, igualmente, un soneto alejandrino, y la primera estrofa es, literalmente, un canto de apasionada descripción: "Porque el sol de tus ojos es imán de laureles, / porque brota al conjuro de tus dedos la rosa, / porque en tí cada día es azul mariposa / cuyas alas abrieron Miguel Angel y Apeles". La referencia a estos dos inmensos artistas se debe a que la musa del poema era asimismo una artista plástica. Precisamente, en 1914, un año antes de la escritura del poema, cuando se realizó un concurso convocado por la Academia Concha, Mariátegui, en un artículo promociona a su amiga, escribiendo así: "La señorita Juanita Martínez de la Torre, cuya inspiración y talento son tan grandes como escasa su edad y limitados sus estudios artísticos, es una de las principales contribuyentes del concurso". Para terminar la información de la anécdota, diremos que la señorita Martínez de la Torre, por su talento y con la ayuda periodística de Mariátegui, ganó el concurso. Pero, el joven Mariátegui no ganó su amor, sino una perenne amistad.

La poesía de Mariátegui encierra y revela su mundo interior. Es una poesía melancólica, suavemente pesimista, con ansias, deseos y sueños que lindan con lo imposible. Mariátegui busca su destino como hombre y como escritor en su, llamada por él, edad de piedra. Por esta razón, el joven Mariátegui es un poeta que sufre la nostalgia del futuro. 



ELOGIO A MISS BACKER*

A XAVIER ABRIL, EN PARIS.

Josefina Backer:

negra desnuda y alegre como un grito marinero.
 para ti es este puñado de versos puesto que bailas
 en mi vigilia y en mi sueño.
 con tus plumeros de colores en las nalgas eres el
 ave taumaturga guiadora a los nuevos puertos.
 maravilloso árbol de una pascua pagana adornada con
 los abalorios de tus ojos y de tus senos de ti cuelgan
 los juguetes posibles para el ansia desentornillada de
 mi sexo.

¡Vedla danzar en su alfombra de espejos!

a veces es un ingenuo niño africano civilizado saltarán de pogo y
 otras en el teclado de sus dientes
 su lengua toca shimmys de lujuria.

negra:

embajadora de las selvas en el París de Paul Morand.
 baudelaire desde su huesa aspira todo tu olor de
 carne en dinamismo.

volcán fantástico sobre arriños de Francia la lava de
 tus gritos guturales desnivelan los terrenos de las
 Américas.

¡salta!

¡sigue saltando pantera celeste con mostachos albos
 de luna que hasta aquí llega tu jadear!

ENRIKE PEÑA BARRENECHEA.

**Amauta*, 13 - pág. 21 - 13/3/1928

Nota Polémica: CONTRA JOSEFINA BACKER*

Aquí muy seriamente, perentoriamente, puede venir una "Notice" de agencia de vapores: "Neither the captain or agents of the steamer X will be responsible for debts contracted by the crew while in this port unless duly authorized by the captain". Y el capitán J. C. Mariátegui nunca autorizará esta deuda que E. Peña Barrenechea, grumete en alegría de arribo al puerto, contrae sin permiso suyo. Hace bien J. C. Mariátegui. Autorizarla sería relajar la disciplina de abordaje, la continencia profesional y la observación exacta del horizonte, - de este horizonte de mar social tan próximo y peligroso de nebulosidad-. Una mulata norteamericana, pasteurizada, que se alimenta de zanahorias crudas, que se lubrica los músculos con aceite de coco, que se casa, millonaria ya con un conde italiano, según el cable, nunca podrá mostrar el ombligo al socialismo en este escenario sin previa y enfática protesta del director de escena. Hace bien J.C. Mariátegui. El espectáculo es poco edificante, la tentación es el fracaso de la virtud y los charlestones de Josefina Backer son un aspecto del capitalismo yanqui que no se presta a polemización y citas de Chamberlain. E. Peña Barrenechea, después de leer la "Notice" se niega a cesar en sus travesuras de marinero en tierra. Jura que es domingo y que ha de divertirse. E. Peña Barrenechea debe saber que la acústica del teatro "*Amauta*" no conviene con el jazz band y que excede la escena el espejo de Josefina. Además de no haber decoraciones apropiadas, el repertorio de la orquesta se reduce a la Internacional, Kaszas, Yaravies y algunas partituras alemanas, rusas, francesas. Josefina Backer baila sobre un espejo con instintivos, perfectos e inverosímiles movimientos de epilepsia o brazos de telar. Mariátegui la define como un lado zambo y calato de la demoburguesía y se manifiesta profunda-

mente extrañado de que E. Peña Barrenechea, el casto y sombrío poeta de "El aroma en la sombra" pueda experimentar la emoción cabal y exacta de estas danzas lúbricas. Así me pide él que lo haga constar por duplicado y ante notario que suscribe. Estuardo M. Núñez la define, en cambio, no como un fenómeno social económico, sino como un animal absurdo que se baña todos los días imitando a las cocotas y a las inglesas y que escribe sus memorias, como una invertebrada y melómana mona capuchina aficionada al cine, que se erige un plumero en el mismo sitio donde un cazador torpe la despojó de su rabo congénito, prensil y peludo. Ricardo Martínez de la Torre no cree que el poema sea una humorada de E. Peña Barrenechea y se inclina a adivinar en él una emboscada del clero que traerá como consecuencia una reacción antibakeriana y un mensaje de simpatía y solidaridad de la juventud limeña a monseñor Seipel. Yo no sé qué creer, ni qué adivinar, ni siquiera qué decir. E. Peña Barrenechea es uno de nuestros más puros y verdaderos líricos. Su humorismo no es elocutivo sino vital. No se traduce en versos sino en acciones. Lo prueba con elocuencia el haber ganado con poemas magníficos el primer premio en dos concursos de poesía. París busca y halla un placer decadente y económico en Josefina Backer que no es al menos la malabaresa bárbara y elemental de Baudelaire sino una mulata de Virginia, estandarizada y behaviorista, con algo de manufactura yanqui. Pero Peña Barrenechea alarga a ella sus manos con la alegre curiosidad de un niño que descubre un bruído juguete estrepitoso e inaudito.

MARTIN ADAN.

**Amauta*, 13 - pág. 21 - 13/3/1928

JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI Y LA VISIÓN DE CHARLES CHAPLIN*

YOLANDA WESTPHALEN

Para José Carlos Mariátegui la figura de Charles Chaplin encarna la contrafigura del Burgués. Es el símbolo del personaje anti-capitalista, representando su papel en el cine con arte excelente que llega a la universalidad de los espectadores, desde los doctos, literatos y hombres de ciencia, hasta los boxeadores y analfabetos.

Su arte es el del mimo por excelencia, es un verdadero ejemplar de élite en esta expresión estética.


Las dos cintas de la época de Mariátegui realizadas por Charles Chaplin son: **"En pos del oro"** y el **"Circo"** (hacemos notar que todavía el cine por ese entonces era mudo) de manera que la pantomima en realidad era el nudo, el meollo, de toda la expresión artística del cine.

Para José Carlos Mariátegui la conquista del oro físico que encarna la época capitalista, tecnológica y comercial que vive el mundo a partir del novecientos, está magníficamente representada por ese anti-héroe del capitalismo; para Mariátegui "En pos del oro" es la gran sátira contra la avidez del oro y la pasión que ésta implica. Charles Chaplin necesita representar su tiempo, de ahí su figura de vagabundo, de bohemio, del hombre siempre dispuesto a la aventura, también él emprende viaje a Alaska en busca de una mina de oro perdida. Pero esa aventura con todos los avatares de hambre y penuria que ella implica, Charles Chaplin la arrastra con su humanidad angustiada, doliente, sin dejar de ser a la vez ilusionista y constante.

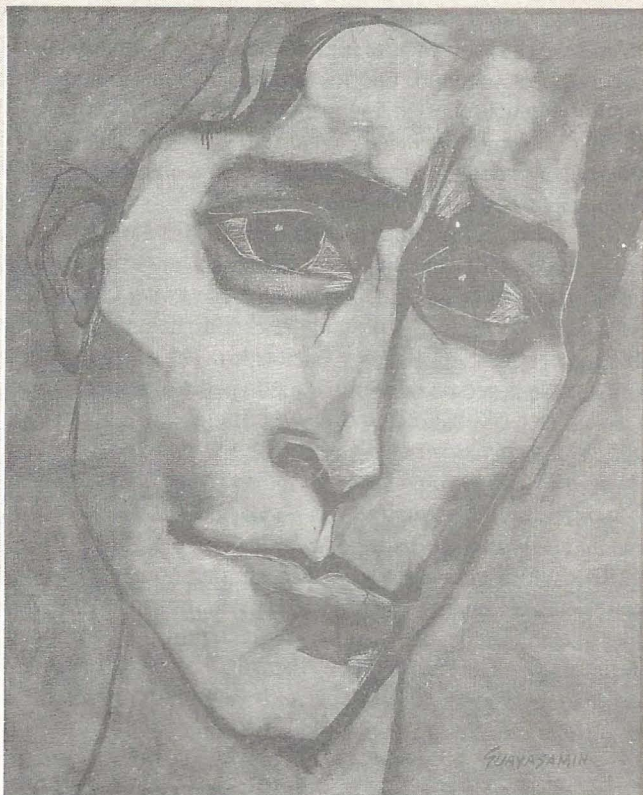
José Carlos Mariátegui desdobra el personaje de este artista en dos personalidades: Una es Chaplin y la otra es Charlot. Chaplin necesita absolutamente de la pobreza y el hambre de Charlot, su bohemia, su romanticismo y su insolencia. Charlot es la antítesis del burgués, del técnico, del comerciante, aventurero

por excelencia, vagabundo con figura de "clochard", nadie lo concibe en posesión de una libreta de ahorros; para José Carlos Mariátegui, Charlot es un pequeño Don Quijote, un juglar de Dios, un humorista y andariego. Y Charles Chaplin emprende viaje a Alaska y triunfa en su empeño de encontrar la mina; Mariátegui dice que el "pathos" personal de Charles Chaplin "le da una fuerza suprarreal".

El "Circo", la otra cinta de Charles Chaplin, es un retorno al mundo del "clown" -suprema evolución del payaso- este artista está lejos de esas actitudes de los bufones excesivos y estridentes, él es un mimo elegante, mesurado en la dignidad de sus gestos, su risa y sus actos explicitan un gusto clásico. Su arte es un rito, su comicidad algo absolutamente serio, dice Mariátegui.

Charles Chaplin vive en Hollywood un conflicto entre su labor de artista y el total aburguesamiento de los gerentes del cine, el espíritu prosaico de Norte América repugna al bohemio y romántico artista inglés. En Hollywood lo estiman subversivo y antagónico; de esta contradicción, de este contraste, se alimenta uno de los más grandes y puros fenómenos artísticos contemporáneos y así Charles Chaplin logra con su arte de bohemio trágicamente cómico, alcanzar la admiración universal. El abre con la ingenuidad de su sonrisa y con la pasión hedonística de sus gestos la alegría en un mundo cansado de la técnica y la esclavitud mercantil. 

*Texto basado en las opiniones vertidas por José Carlos Mariátegui en su libro *Alma Matinal*



MARIÁTEGUI Y JUANA DE ARCO

Figura emblemática de la acción creadora

ROLAND FORGUES

El 23 de agosto de 1920 Mariátegui publicó en *El Tiempo* de Lima un artículo titulado "La santificación de Juana de Arco y la mujer francesa" y el 6 de febrero de 1926 escribiría para la revista *Varietades* un comentario a la Juana de Arco del escritor francés Joseph Delteil.

No deja de ser insólito a primera vista que un hombre, ya netamente comprometido con valores progresistas en 1920 y definidamente socialistas e internacionalistas en 1926 como Mariátegui, tome la pluma para comentar en términos más bien elogiosos dos sucesos: uno religioso, la canonización de Juana de Arco, y otro literario, la salida de un libro que hace la apología de la célebre Doncella de Orleáns, centrados en torno a la iluminada y controvertida campesina de Domrémy que a comienzos del siglo XV emprendió libertar a Francia de la ocupación inglesa, fue detenida por los Bourguignons, vendida a sus aliados ingleses y juzgada y quemada en Rouen en 1431 por herética y bruja.

El interés de Mariátegui por esta figura emblemática de la Guerra de Cien Años llama tanto más la atención cuanto que él mismo reconoce que Juana de Arco se ha convertido en "el símbolo de ese extremo espíritu nacionalista tan poco avenido con la fraternidad humana que la guerra ha avivado en las acciones vencedoras", como afirma en el primer artículo citado, y reitera en el segundo, que los monárquicos nacionalistas de L'Action Française están inclinados a adoptar la heroína del Delteil si el escritor "consiente en la supresión de algunas frases irreverentes"; así, concluye Mariátegui, "tenemos a Delteil en flirt con la extrema derecha orleanista".

Sin embargo, bien mirado todo, el caso no es tan sorprendente si consideramos que Juana de Arco, esa mujer que, según escribe en el primer artículo, "fue vidente, fue santa, fue caudillo, fue capitán, fue mártir" representa para Mariátegui más que un emblema religioso, guerrero y nacionalista, el símbolo de una mística: la de la acción creadora. Por ello podrá agregar destacando el carácter combatiente, puro y sacrificial de su actitud: "El fuego de la profetisa no secó nunca la ternura de la virgen. En la vida de Juana de Arco no faltó nada. Faltó sólo el amor humano. El amor humano que hubiera, sin duda, turbado y entrabado su alma de visionaria" (*Cartas de Italia*, p. 210).

El espíritu entusiasta y beligerante que anima a Juana de Arco es para el Amauta el verdadero espíritu revolucionario. A tal punto que, más tarde, cuando en un artículo titulado "Hombres y máquinas por Larisa Reissner" de agosto de 1929, comente la vida de la revolucionaria rusa que a los veintitrés años marchó al frente para defender la Revolución y "peleó por los soviets como un soldado", Mariátegui dirá de ella que "fue una Juana de Arco proletaria, que milagrosamente escapó muchas veces a la muerte

en manos de los enemigos de su fe" (*Signos y obras*, p. 102).

"Ningún pueblo, -escribe Mariátegui en el artículo de 1920- ninguna raza puede enorgullecerse de una mujer igual. Ha habido muchos ejemplares excelsos de misticismo. Pero de un misticismo generalmente estático y contemplativo. No de un misticismo tan dinámico. No de un misticismo tan poderoso, tan capaz de comunicar su lema, su fe, y su alucinación a muchedumbres y ejércitos. La mística más grande, más singular, es evidentemente, Juana de Arco" (*Cartas de Italia*, p. 210).

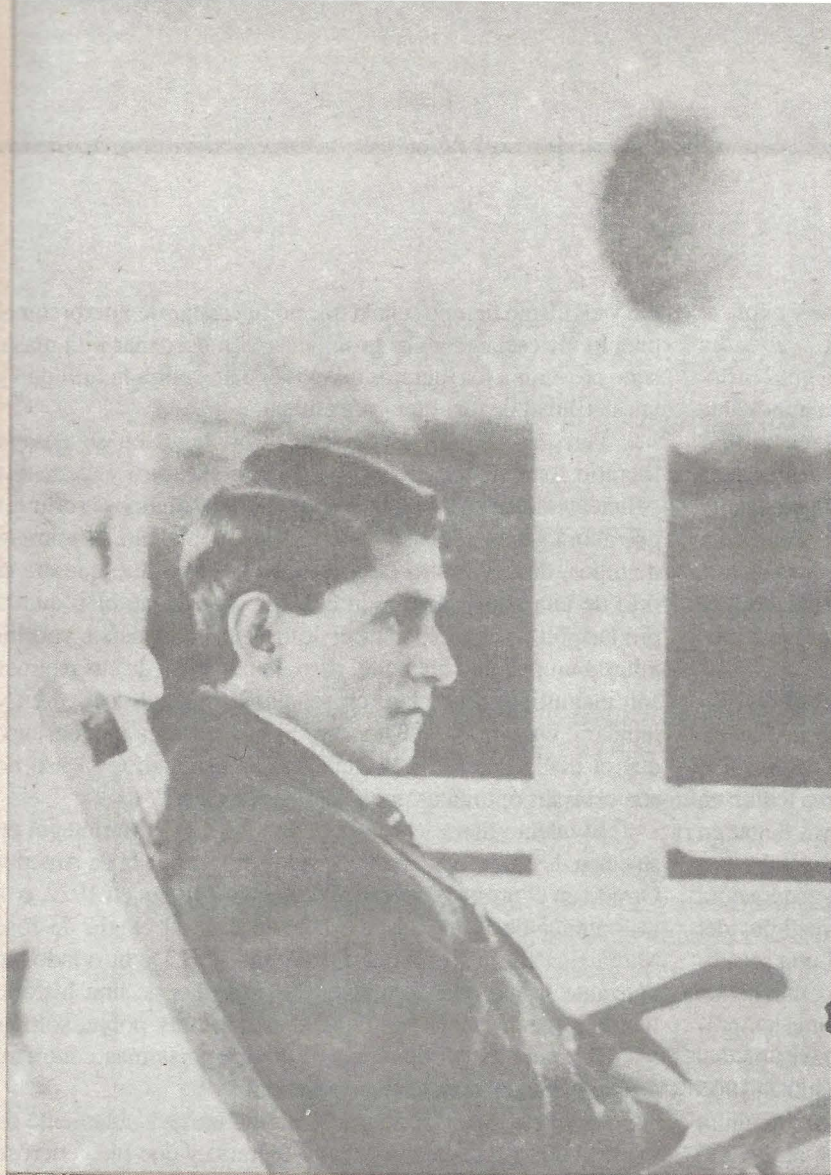
Juana de Arco seduce a Mariátegui porque constituye un caso singular en la mística cristiana. En ella se reúnen acción y contemplación, fuerzas del cuerpo y del alma, de la materia y del espíritu, que Mariátegui intenta vanamente reconciliar a comienzos del siglo XX en que todavía prevalecen las fuerzas del positivismo triunfante del siglo XIX.

Es tan poderoso este símbolo de entrega y rebeldía que Mariátegui no se lo puede dejar a la extrema derecha; y es por eso que, al final del segundo artículo, luego de haber citado abundantes fragmentos del retrato hecho por Delteil con el cual se muestra implícitamente de acuerdo, busca en la propia actitud exterior del escritor francés un motivo para expresar una discrepancia con la presentación literaria de la heroína.

Así concluye Mariátegui: "Joseph Delteil se declara 'casi' católico. Hasta hace poco teníamos derecho para considerarlo, además, casi superrealista. O sea casi revolucionario. Y aquí está el lado flaco de su personalidad y de su obra. Esta palabra que él mismo ha buscado para calificarse, sin comprometerse demasiado, explica y define todo Delteil: *Presque*, casi. *Su Jeanne d'Arc*, que encierra tantas bellezas y define tantos aciertos, podría, tal vez, haber sido una obra maestra. Pero después de leerla, se siente que algo ha fallado en ella. También en su libro, Joseph Delteil se ha detenido en el casi" (*Signos y obras*, p. 42).

Cada época, dice con razón Mariátegui, entiende y conoce la Historia "desde su peculiar punto de vista", según su "propio estado de ánimo" y "el pasado muere y renace en cada generación". La nuestra es una época "sacudida por las fuertes corrientes de lo irracional y lo subconsciente" y es lógico, piensa, que "el espíritu humano se sienta más cerca de Juana de Arco y más apto para comprenderla y estimarla". Juana de Arco, concluye, "ha venido a nosotros en una ola de nuestra tormenta" y es natural que se convierta, no en el emblema de una facción reaccionaria, sino en el valor-signo de toda una generación convencida de que el porvenir descansa en la acción creadora que surgirá de la fusión entre mito religioso y praxis revolucionaria.

✍



Una percepción literaria novedosa

LA PLUMA DE MARIÁTEGUI

MARCO MARTOS

Durante sus años de permanencia en Europa, entre 1919 y 1923, José Carlos Mariátegui completó su formación política y literaria y se preparó de manera cabal para las tareas que se había impuesto cumplir en el país; en esos pocos años Francia y principalmente Italia fueron para él de conocimiento y aprendizaje: de cronista de costumbres, redactor de cuartillas volanderas, pasó a ser el ensayista e ideólogo más importante de América Latina, hermanado en la conciencia de los lectores de ahora con Garcilaso, Guamán Poma de Ayala, Vallejo y Arguedas. Este artículo se propone mostrar a Mariátegui desde la perspectiva literaria.

Gracias al trabajo de Edmundo Cornejo, un poco citado mariáteguista, se conocen en forma de libro, desde 1955, las páginas literarias del primer José Carlos Mariátegui donde junto a tanteos y vacilaciones propias de un escritor en ciernes, vibra ya esa capacidad de síntesis suya, ese don de expresarse con las palabras exactas que desarrollaría después, a partir de 1923, aproximadamente. Ahora, con la publicación de *Mariátegui total*, más de seis mil páginas en dos tomos que Editorial Amauta ha presentado al público como uno de los

actos más importantes del centenario del nacimiento del escritor, tenemos la ocasión de percibir cómo fue perfilando su estilo literario hasta la cristalización que le ha dado justa fama.

Lo que no cambió Mariátegui fue su fidelidad al periodismo. Durante toda su existencia lo vivió desde dentro, en las propias redacciones, lo privilegió no sólo como el más importante medio de comunicación de ideas sino también como lugar adecuado de expresión literaria. Si los artículos sobre temas literarios que escribió aquí y allá merecen leerse hoy, no es solamente por la información que proporcionan, sino por la dignidad de la prosa.

Fueron distintos los periplos vitales de Mariátegui y Vallejo. Mientras el poeta de Santiago de Chuco migró de su pequeño poblado siempre a centros de cultura mayores, Trujillo, Lima y París principalmente, y fue internalizando su amor por el Perú que asoma con mucha intensidad en algunos versos de sus poemas póstumos, Mariátegui viajó sólo en su etapa formativa y regresó al Perú para intentar cambiarlo mediante el estudio de su realidad y la práctica política. Vallejo como poeta fue cada vez más lírico, Mariátegui, quien conocía bien la fantasía y era un devoto lector de Pirandello y Bretón, la



guardó para algunos momentos y prefirió explicarse y explicar a los demás la encabritada realidad.

De su etapa europea, Mariátegui conservó una gran curiosidad y un afán de conocimiento de todo lo que fuera importante en la ciencia, en la literatura y en la cultura en general. En ajustadas páginas hace referencias muy claras a la presencia del psicoanálisis de Sigmund Freud en la obra de Luigi Pirandello y como lo prueban sus páginas sobre el futurismo, el expresionismo y el surrealismo, al que llama suprarrealismo, expresándose para nominarlo en correctísimo castellano, fue en su momento el peruano que mejor conoció los movimientos de vanguardia.

El Mariátegui ensayista, como lo vio muy bien el investigador ecuatoriano Benjamín Carrión en 1976, fue precursor, anticipador, suscitador, alguien capaz de llevar a su más alta cima un modo de hacer literatura que tantos logros ha tenido en América empezando por el cubano José Martí hasta llegar en nuestro días al mexicano Octavio Paz.

Ventura García Calderón había definido a su generación, la del novecientos, como la divulgadora de los prestigios del Perú y estaba pensando, difícil tener dudas, en la Lima arcádica y en el tiempo que pasó. José de la Riva Agüero, uno de los maestros de la prosa en el Perú a quien le debemos una temprana reivindicación de Garcilaso en nuestro país a través de dos trabajos, uno en 1910 y otro en 1916, había presentado en 1905 una tesis universitaria en la que consideraba a la literatura peruana como un apéndice de la española. Dejaba de lado el joven Riva Agüero a toda la literatura de tradición oral en lenguas vernáculas y la escrita en quechua, especialmente valiosa en sus expresiones dramáticas. Tal vez ahora que se cumple un aniversario importante de su muerte, cincuenta años, es el momento adecuado de hacer un balance sobre su escritura y su percepción del Perú. Mariátegui consideraba tanto a Riva Agüero, como a Francisco García Calderón, el célebre aunque poco leído autor de *Le Pérou contemporain*, libro publicado en París en 1907, como dos representantes de la restauración colonialista.

En su célebre ensayo sobre la literatura peruana, explícitamente Mariátegui asume una posición diferente que polemiza con la de Riva Agüero al juzgar el proceso de nuestras letras. Mariátegui piensa que la literatura en nuestros países y específicamente en el Perú, pasa por tres etapas muy definidas: una colonial, otra cosmopolita y una tercera nacional. Es sintomático el modo diferente como ven ambos escritores a Ricardo Palma. Mientras Riva Agüero constata que Palma "al hablar de la Iglesia, de los jesuitas, se sonríe y hace sonreír al lector, con sonrisa tan fina que no hiere", Mariátegui sostiene que Palma tiene una filiación democrática, que su burla roe risueñamente el prestigio del virreinato, pero que su *demos* es blando, sensual y azucarado.

Mariátegui es particularmente justo en sus apreciaciones cuando se ocupa de González Prada. Pondera su cosmopolitis-

mo y al mismo tiempo señala que no fue capaz de interpretar al pueblo, de esclarecer sus problemas. Sin desdeñar a la masa, supo prevenir a los literatos que lo seguían contra la futilidad y la esterilidad de una literatura elitista.

Pero las páginas mejores de Mariátegui en su ensayo literario son aquellas en las que apuesta al futuro y menciona suficientemente subrayados los nombres de algunos escritores que ahora gozan de una sólida reputación, Vallejo, el primero de todos, de cuyo libro *Los heraldos negros* dijo que era el orto de una nueva poesía en el Perú. Señaló también que la producción de Valdelomar era desordenada, dispersa, versátil y hasta un poco incoherente, pero que muchas de sus páginas son magníficas. Fue claro en señalar la calidad de Eguren y lapidario en calificar a Chocano. Si la verdad es un consenso que el tiempo perfila y decanta, nos preguntamos ¿acaso no son éstas las opiniones que ahora permanecen?

El talento literario, la capacidad crítica de Mariátegui en su etapa de madurez sólo puede ser comparada a la de Antenor Orrego en el prólogo de *Trilce* de César Vallejo, en 1922, o a las páginas de Jorge Basadre cuando hace el elogio de José María Eguren en *Equivocaciones*, en 1928. De otro lado, su punzante ironía que desnudaba las miserias de una historia literaria que en buena porción había sido muy pobre, sólo es igualada por la de Vallejo cuando lanza anatemas contra su propia generación en Hispanoamérica.

Es cierto que Mariátegui se olvida inexplicablemente de Oquendo de Amat en su recuento literario y que fue generoso con Alberto Guillén, una figura hoy considerada menor, pero el conjunto de lo que escribió sobre literatura peruana, mantiene interés y es un vehículo eficaz para que los jóvenes se acerquen a la poesía y la prosa de las tres primeras décadas de nuestro siglo. La clave, si es que hay alguna que algo diga sobre su lucidez literaria, está en su actitud dialéctica, en su curiosidad científica por relacionar los textos con los individuos que los producían y con la sociedad, como lo hacía alguien a quien no conoció ni leyó, pero que en literatura es su par: Walter Benjamin. *LB*



LA CORTE DE LOS MILAGROS

(antología poética)

Estas páginas son el adelanto de un libro que próximamente será publicado en la Colección Astrolabio de Seglusa Editores y Editorial Colmillo Blanco.

Salvo Alonso Rabí y Enrique Bruce, ninguno de los poetas que forman esta antología ha publicado libro alguno, y son la mayoría de ellos jóvenes de distinta procedencia y formación académica. Otros pasan los cuarenta o cincuenta años y son autores secretos de una obra absolutamente inédita y en un caso, póstuma. Su obra -variada, polifónica- consiente sin embargo una sutil y compleja relación en cuanto a temas, preocupaciones filosóficas o existenciales y soluciones estéticas, hallándose por lo demás identificada en la común invocación de algunas voces tutelares: Borges, Pound y otros.

Confiere una mayor singularidad a esta selección el hecho de que muchos de sus integrantes no se conozcan entre sí y todos hayan optado por una actitud personal e intelectual marginal al establishment literario que sufre nuestro medio.

Ha sido responsabilidad nuestra convocarlos en esta aventura sin destino; será el afecto del lector -o su indiferencia- nuestra merecida recompensa.

Silvio de Andrea

Lima, junio de 1994 AD

El mar tenía la faz quieta,
pero a veces, sombrías momentáneas ondas
recordaban la ausencia de gaviotas.
Lentamente el ocaso mandaba pálidas esperanzas,
y cuando todo parecía dispuesto al olvido
la nocturna magia desaparecía
en un estremecido hoyo.
Mira: ahora todo extremo parece inevitable,
un sueño cubre el deseo violento
de permanecer terrestres imágenes,
avizorando líneas que detengan la mirada.

Kusi Pereda

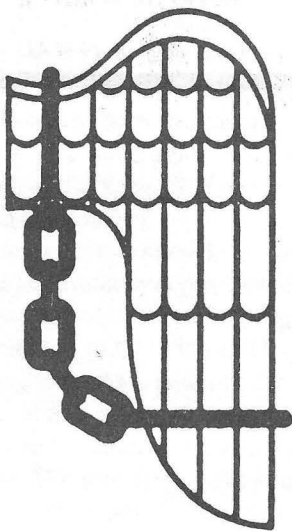
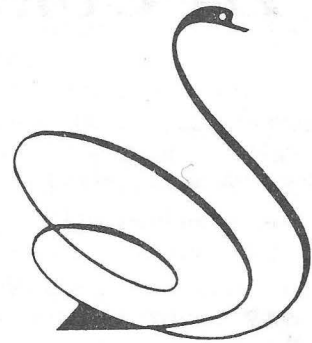
*(Lima, 1964. Traductora,
Estudió Literatura en la UNMSM).*

POEMA CON MORALEJA PARA LA PÚBLICA COMPLACENCIA

cuando yo era tú
azul como el color azul
y el mundo era el fin del mundo
cuando jóvenes éramos
y bailábamos pálidos sobre la pista negra
como la tinta oscura sobre el blanco papel
y cuando cada metáfora no costaba sino un extravío de miradas
sabíamos que no sabemos ni que nunca fue
o que los héroes del pasado desterrados de toda heredad
áridos se pulverizaban como se pulverizaban aún más los del futuro
y seguían siendo los héroes del ahora más inasequibles que aquello
y éramos jóvenes
y entrenados en el uso de unos cuantos como
que todavía no nos ponen en peligro
y decir que alguna vez éramos jóvenes
y creer que en los héroes dejamos ya de creer

Frido Martín

*(Lima, 1963. Profesor
en la Universidad Cayetano Heredia)*



PURGATORIO V, 133-136

Pía, sólo tu nombre, tu epitafio.
Nada más: Siena te hizo, la Maremma
Te deshizo. Callas la vida, el año,
El desamor, del culpable las señas.

Queda tu nombre; y es gracia, es milagro
Que este frágil infinito -poema-
Te prolongue, Pía, si, en breve teatro,
Un grupo de amigos allí te lea.

Dure, delgado y fugaz, este tiempo.
Duren el afán, los sueños, los mitos
Vertidos en el vinculado esfuerzo

De buscarte y saberte, Pía amada.
Nuestro solo don, este pobre encuentro:
Chispa del sol que el cielo nos regala.

Jorge Wiese Rebagliatti

*(Lima, 1954. Profesor de Literatura en la PUCP
y en la Universidad del Pacífico)*

*Nuestro corazón está lleno de congoja,
¿quién sabrá de nuestra pena?*

EZRA POUND

Aquí, entre los riscos quebradizos de esta colina incierta,
no llego a vislumbrar, ni por un instante,
el sitio a la ciudad que pronto será arrasada
-quizá al caer la medianoche, cuando todos los incautos
duerman
y los que no sepan sigan celebrando una victoria que no es
tal,
adorando un caballo de Troya, enorme y monstruoso
rodando lleno de luces y baratijas que le han colgado los
hombres de la feria
y así pasearlo por la ciudad
sin que nadie se lo impida
pues los guerreros, los que antes fueran valientes soldados
de mil batallas
ahora esconden sus espadas y buscan a Casandra, ya vieja y
torpe
que les expende vino del más barato y les compra sus espadas,
espadas que ya no llevan el olor a sangre
y que ella funde para hacer de ellas aretes, pulseras,
anillos y demás chucherías
que vende sentada en el suelo de una esquina
creyéndose portadora de una paz que nadie aspira.

¿Y quién soy yo para prevenirlos de lo que pronto acontecerá?
¿Acaso no soy yo un simple arquero? ¿qué conseguiré desde
esta colina llena de borrachos y mendigos
con lanzar las pocas flechas que quedan a mi espalda?
Si al menos supiese que ellos vendrían conmigo
con sus palos, sus ollas, sus cuchillos ocultos bajo el cinto
que bajarían conmigo a la ciudad y la defenderían,
si al menos tuviese esa seguridad lanzaría mi primera flecha
envenenada
y con mi puñal abriría las entrañas del monstruo troyano,
con mi escudo escudaría a los viejos soldados mientras
recuperan sus espadas que,
sin haber cortado carne alguna, llevarían ya el olor a sangre
nueva y escurridiza.

Pero si los borrachos y mendigos que duermen a mis pies
y los que abajo en la ciudad festejan,
saben que yo soy sólo un tipo sentado sobre un risco
quebradizo,
un arquero con el arco roto, aún antes de haberlo usado,
entonces ni siquiera una nueva Casandra, sobria y decente
podrá sacarlos de su desquiciamiento y más bien la pondrán
contra una pared
y harán rifas para ver quién tira la primera piedra.



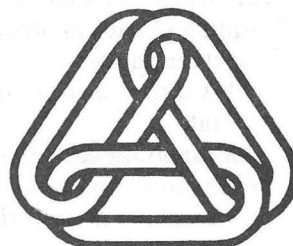
Manuel Morón

(Lima, 1970. Cursó estudios de cinematografía)

POUND

A Camilo Torres

Parecía que todos se habían puesto de acuerdo,
de buen talante estaban para cazar al monstruo.
Aristócrata, fascista y decadente, le dijeron,
y entre mugrienta hojalata lo encerraron.
Le fue negado recordar un verso de Li Po,
una antigua canción de juglaría
o el aroma de un añejo espumante.
Así dinamitaron su dulce soberbia.
Pero quedó su voz,
más alta que el aliento de la noche
y la felicidad de saber que el Dante
sí lo hubiera perdonado.



Alonso Rabí Do Carmo

(Lima, 1964. Estudia literatura en la UNMSM.
Ha publicado el poemario: *Concierto en el Subterráneo*)

CAVAFY

Un amigo tuyo dijo alguna vez
Que tus poemas eran como pedestales
Sin estatua y yo pude verte más bien
Caminando despacio pero con leve cadencia
Entre mausoleos anónimos y lápidas inclinadas
Con cruces y fechas pero sin nombres ya sabes
Un camino borrado por las hierbas altas uno
Que otro pájaro tal vez cantando la sucia
Luz de un crepúsculo cualquiera.
También pude verte -como en uno de tus poemas-
Coronado con vidrios de colores
Bañado en polvos y esencias que no conozco
Una figura inquietante recortando sus túnicas
Recién lavadas contra la miserable penumbra
De una habitación en Beirut o Alejandría.
En muchas imágenes pude hallarte
Y aunque es difícil verte riendo
O dirigiendo un negocio o fábrica
Nunca tuve de ti una imagen final
Siempre te veo en un café cualquiera
Con tu raya al medio y tu media sonrisa
Mirando a los ojos a los muchachos que pasan
Deseando el perdido esplendor de los cuerpos.



Víctor Coral

(Lima, 1966. Estudia literatura en la UNMSM)

I
Dos cuerpos se tocan y chocan como lanzas
y en ello se parecen al centro de la noche y de la guerra.
La luna imita el sonido de una canción que escuché en la
quejumbrosa noche de los druidas
tal como la solía oír en las temblorosas bocas de los magos.
Porque fui criado en un Lago por una mujer sin nombre y mi madre
aún me busca y me llama en las cortes y en las plazas donde se
reúnen los villanos.
Yo no la recuerdo. Mi espada se volvió contra mí y contra los
míos.
Mi voluntad no pulsa un buen sentido porque mi aliento no rima
con mi sangre. Elegí el error
y servir a un rey pequeño y anciano. Y elegí
vivir en los márgenes de la epopeya: no en la historia (titánica
y absurda)
sino en los pequeños instantes de una blanda cítara.
Por eso he tomado por asalto tu cuarto y tu desvelo
y te he seguido como un fantasma esta noche en que he repetido
la historia del buen caballero
que arrojó su anillo al agua: amo tu imagen en el espejo
más que los lebreles de plata.
Y te he escuchado durante toda una noche, fugaz compañera.
Tus palabras conspiran contra el orden del reino
y las mías rompen todos los cerrojos. He sido testigo
de tu desnudez que también embriagó a otros príncipes de Oriente
y en cuyo fatal vientre debí sangrar y morir.
He sido la mano que ha adornado tu sueño con caricias tiernas e
injurias.
Los tactos y los cabellos se mezclan y humedecen.
Y tú te tuerces sobre mi brazo y sobre mi lengua: he aquí que
yace mi victoria y mi derrota;
he aquí que el fuego de la rosa usurpó tu reino.

Daniel Salas

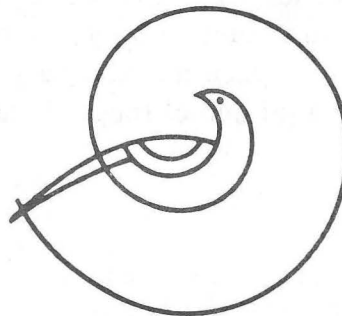
*(Lima, 1967. Profesor de literatura
en la Universidad Cayetano Heredia)*

(...)
Quién prepara el mar para este cuerpo, quién delata su fuga
su destino
Quién prepara el mar para este cuerpo si la noche coloca su sonido
y no hay voz que la fecunde
Quién dijo la muerte es el final, quién dijo el tiempo nos concluye
El mar es un bello aislamiento bajo un cielo lila, un sonido
que se arrastra y es pasado, una calma, un dolor
Un dibujo de niño y un bello aislamiento no para soñar
sino para evitar que los sueños continúen su ciclo inútil,
eficaz
El mar es lo real si vuelves el espejo
Más real que el mar, el amor
El mar es lo real si vuelves el espejo
Hemos equivocado sueños, equivocado realidades
Existe el mar si alguien lo contempla
Quien contempló el mar sufrió la diferencia
En un dibujo de niño el mar es siempre azul o es verde siempre
Mas nunca es la diferencia
Lo real es la diferencia y es lo que tenemos
Quién dijo la muerte es el final
Contempla tu imagen en el agua quieta de un espejo
Contempla tu imagen y alcanzarás tu tiempo, tu final
Danza el invierno en el cielo lila pintado por una niña
Y si el final tiene su color, la niña permitirá su hallazgo
Entonces conocerá la culpa, contemplará el mar
La tristeza nace con la especie. Y es un movimiento animal,
casi una música, que detiene los sentidos mientras un silencio
filtra una piel para darle su existencia

Javier Gálvez

Fragmento de Nocturno de Dalia
(Chiclayo, 1966. *Estudia Literatura en la UNMSM*).

Valeria mira la luz inamovible
Salesia pide descanso
parece que es fin de nubes
se las reemplaza con humo...
Valeria llora
Salesia pide clemencia
mientras esto acontece
sólo un hombre les pide perdón



Adonai More

(Lima, 1976).

IMAGINARIO DEL ARTE

SUEÑO DE UNA NOCHE DE SAN VALENTÍN

para un infante no concebido

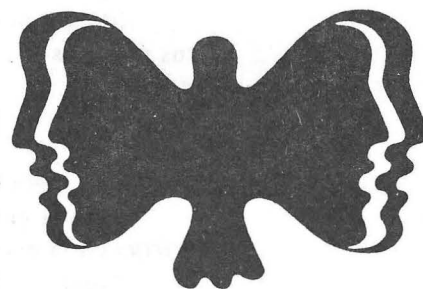
De pie ante el abismo
 tus ángeles y escombros
 en la aurora
 tus palabras
 y silencios
 cantor
 jubiloso
 has de ser
 de la gracia de la fuerza
 (*virtus* en la excelencia de la guerra)
 adalid
 en las armas de la piedad y del deseo
 Escucha
 las vastas sabidurías del galanteo
 has de realizar
 ave
 canora
 mancebo aprendiendo a amar a tu doncella
 blanca y noble
 gentil y sabiamente
 obscena en su íntima
 alegría
 no dormirás con mujer impura
 mancillada por el viento
 perra cantora de la muerte
 Escucha Escucha
 el llanto de tu vástago primero
 su rostro será mi rostro
 limpio de la sal del mar oscuro
 su voz será mi voz
 y la más serena melodía de mi *donna*
angellicata
 la alta dama que nos aguarda y busca y
 fantasea
 en la oscuridad de sus caminos hacia el sueño
 y te sabe y te presiente
 simiente mía llenando presurosa el seno de su vientre
 y su nombre es palabra de bondad y de poder
 dríada magia
 que mis trabajos y mis días aún no han merecido...

Camilo Torres

(Lima, 1969. *Estudia*
filosofía en la UNMSM. Finalista en el concurso Juan Rulfo, París, 1993)

CREACIÓN DE LA MARIPOSA

Lento movimiento de la transparencia
 Lentas caen las escamas
 que el arco llueve en las tardes del verano
 Inmóviles fijamos en silencio
 que el trópico repele
 mientras tu mirada de ojos
 imprime el dictado del origen
 Estáticos iniciamos la distribución de los puntos
 La distancia modifica en mi retina
 el orden inmediato
 Otro espacio multiplicado
 organiza nuestras mutaciones
 y todo el trajín sintetizado en el color
 alcanza su límite en el tacto
 Supuesto uno accedo a tus miradas
 Simultáneo me distribuyes en tu entorno
 No es la semejanza inagotable
 que instaura tu leve movimiento
 la imagen que aguarda en tu seda replegada



Luis Chávez

(Amazonas, 1961. *Estudia Literatura en la UNMSM*)

SAPOS AZULES

Los convertiré en sapos
 verdes y azules, y
 verdes y azules no
 podrán croar,
 por lo que complaceré mi oído
 con sus eructos, agrios eructos.
 Mi pronóstico será lluvia
 y saltando sobre sus barrigas
 los mearé.
 Todo por aplacar el dulce delirio
 de contarlo.

Daniel Sáenz

(Cajamarca, 1964.
Estudió Lingüística y Literatura en la PUCP).

XXIII

Nadie nota el hedor, el desgarró de la rosa;
 Nadie, aquella ceniza dura en el ojo púber.

Sobre la cúspide de la faz nuestra frente alza,
 Inexorable, su inútil broquel de esperanza
 Como un pétalo de fuego abatido.

Cerca están las negras alas. Muy cerca
 La noche secreta y su hambre de rosas.

Cesar Silva Santisteban

(Trujillo, 1962. *Estudia literatura en la UNMSM*)

S O M B R A S
 E
 S
 Y
 O
 Y
 B E B I E N D O
 E N
 C O P A S
 D E
 C R I S T A L

Fernando Samaniego

(Huancayo, 1934. Traductor)

EN LOS JARDINES DE LIMA, LIMA NIEVA

Nevaba en lo alto, hasta ser un color absoluto de esa mañana.

Las flores se arrebujaban en sus especies, en sus familias;
 y entre ellas dura el recuerdo lo que toma una flor

(bellísima),
 en ser dos años.

Hemos de un ir de página, o de un claro pasaje a una historia
 innarrable.

Hablaletear:

Los árboles entrecruzan sus pájaros.

En los espaciados jardines. En los altos jardines
 me dirás

quien soy el hombre que pasea bajo las arcadas.

Cuando la luz remolona.

Cuando el pasto demuda en sombra y yo grillo.

Es cuando apareces con una corona de ayeres. Y danzas.

Imprimiendo tu perfil su peligro en mil medallones no forjados.

Desdibujando tu mano en el aire el mundo
 que se agazapa en metal y piedra entre tus dedos...

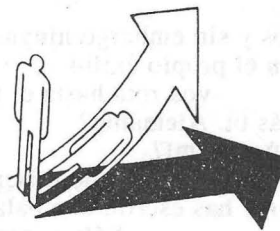
Y duras

lo que toma una flor bellísima en ser un vistazo.

No veré más de lo que tu dije como recuerdo.

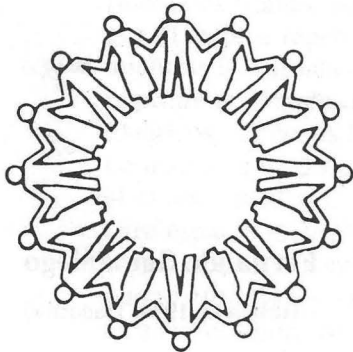
Aquí en mi mano.

Me alarga el tiempo en lo que es luz. Es hoy.



Enrique Bruce

(Lima, 1963. Estudia literatura en la PUCP. Ha publicado el poemario *Puerto*)



Jammere -ohne eine Tradition
zerbrochener Worte
-ohne Stimme-
Wö mögen die anderen sein?
Nur Stille und Stille und nochmals Stille

Zwei Blüten und doch kein Faden
Blindes Sein im eigenem Exilium
-zerbrochene Stimme bis zum Ende-
Wo bist Du, Deutschland?
Was bist Du für mich?

Nur Elend
Nicht mal ein Wort hast Du für mich geschrieben
Nur Blut

(Du müsstest -im Ernst- un mein Verzeihen bitten)
Und Deine Kinder -sind wir Deine Kinder? -
Deine Träne in unserem eigenen Ich
von Dir zerrissen.

Aber Du hast Recht (wie immer). Wir gehören nicht Dir.
Was bist Du Deutschland

unheimlich (manchmal)

ungerecht

fremd und entfernt

und doch so zart und mild

wie eine Mutter, dessen Kind so trostlos weint.

Constanza Kohler

(Lima, 1952 - Munich, 1988),
Su obra poética permanece inédita)

Quéjense -sin una tradición
palabras destrozadas
-sin voz-
¿Dónde estarán los otros?
Sólo silencio y silencio y una vez más silencio

Dos capullos y sin embargo ninguna hebra
Ciego ser en el propio exilio
-voz rota hasta el fin-

¿Dónde estás tú, Alemania?

¿Qué eres tú para mí?

Sólo miseria

Ni una vez me has escrito una palabra

Sólo sangre

(Tú deberías -en serio- pedirme perdón)

Y tus hijos -¿somos nosotros tus hijos?-

Tus lágrimas en nuestro propio Yo

de ti desgarrados.

Pero tú tienes razón (como siempre). Nosotros no te pertenecemos

Qué eres tú Alemania

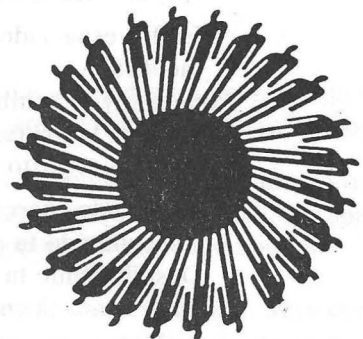
siniestra (a veces)

injusta

extraña y distante

y sin embargo tan tierna y suave

como una madre, cuyo niño llora en desconsuelo.



Constanza Kohler

Traducción de Kusi Pereda

EL DESTINO DE LAS ROSAS*

CAMILO TORRES

In memoriam Maggie Zignago Consiglieri

Die rose ist ohne warum; sie blühet weil sie blühet.

Angelus Silesius

Moscú me ha dicho que aquí vive París Suzette. Incrustado en la tierra, rodeado de jardines de rosas arábigas, el edificio blanco se impone contra el mar. Un desaforado atardecer incendia el mundo de los hombres que dentro de poco será bendecido por la noche; y yo, oculto, espero la señal de ataque. Veintiún esforzados caballeros han acudido en auxilio de mi empresa y muchos otros más deben hallarse en camino hacia nosotros; el Maestre Samaniego ha decretado libertad de armas y de estilos, las espadas de hierro y los puñales sigilosos, los látigos que se mueven en la oscuridad y la esplendente pólvora diezmarán al enemigo. Han venido caballeros del Oriente, tributarios del Wu Shu; sus caballos están cubiertos de velos dorados y los guerreros usan armas extrañas, algunos luchan a pie y sólo llevan un abanico en cada mano. Sometido al aire moribundo de las rosas y al susurro anhelante del sol que mengua, mi espíritu presiente la batalla y conoce la agonías del amor. En su habitación oscura, protegida por las magias de la música, París Suzette oficia el arte del silencio. Sus manos, peces de liturgia, realizan los amplios gestos del ritual. Y las olvidadas galerías del futuro se abren ante sus ojos de lechuza. La señal ha sido dada.

(habitación del tercer piso)

La ventana se estrella contra el cielo.

Abajo, los pies de las hormigas resbalan sobre el asfalto
como una canción

constante

Oh hermanos, saltad, retorced bajo el cielo

Oh hermanos, y jamás veréis mis pies aquí contra el sol
que atraviesa el aire que atraviesa el aire
la luz que vuelve a crear el laberinto
que dice que estoy viva.

Yo, la diosa de la ciudad adormecida.

Y entra madre: "París Suzette, ¿cuándo te cansarás
de reposar tu cuerpo desnudo contra el suelo?"

Ya, mamá. El cielo se disuelve en cristal fundido

y mis ojos me sitúan en el cielo.

No me tocarán las voces que me llaman, todos los sonidos

"París Suzette, salva a nos en este día"

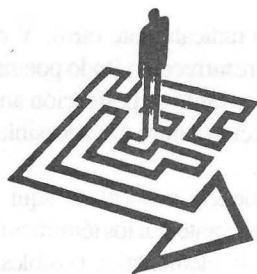
Y dicen que mis cabellos golpean las conciencias de los
hombres

sus deseos llagados, toda su ansiedad
 Y quieren que mis manos hagan danzar las figuras
 que suavemente vuelan
 del escenario al vacío
 a las bocas secas de la gente.
 Abajo, las hormigas penetran el cemento.
 “París Suzette, salva a nos en este día”
 Pero ningún sonido es tan hermoso
 como la piedra que roza mis rodillas
 como los lobos que muerden mi silencio
 Ya es tarde, ahora la aurora es una copa de cristal
 que se cierne sobre nosotros.
 El viento nos confunde a todos.

LIMA, Dic. 21 (EFE).- Alrededor de veinticinco guerrilleros pertenecientes al autodenominado grupo subversivo “Orden de los Caballeros Templarios” asaltaron en la noche de ayer la residencia del embajador de la ONU en esta capital, informaron fuentes oficiales esta madrugada. El ataque se produjo aproximadamente a las siete de la noche, hora en que se pone el sol en esta época del año, y se presume que la intención de los subversivos era secuestrar a la hija del embajador, lo que no llegó a realizarse; hasta el momento se ignora el número de muertos y heridos. Como se sabe, la “Orden de los Caballeros Templarios” es un grupo terrorista que surgió en Perú luego de la desaparición del Partido Comunista Sendero Luminoso, y ha extendido su radio de operaciones por toda América del Sur, el Caribe, EE.UU. y parte del Sudeste Asiático. Si bien su doctrina y objetivos difieren radicalmente de los del partido maoísta, sus métodos sangrientos han continuado la escala de terror iniciada por su antecesor quince años antes. La “Orden de los Caballeros Templarios” fue fundada en 1995 a raíz de la disposición gubernamental de prohibir la venta y lectura de obras de J.R.R. Tolkien, Saint-John Perse, Jorge Luis Borges y otros pocos autores contemporáneos de diversas lenguas; la ley ordena asimismo una cuidadosa revisión y mejoramiento de los textos clásicos de la literatura occidental. La llamada “literatura postmoderna” no se ve afectada por la ley de censura. El fundador de la “Orden”, un sujeto que se hace llamar “Maestre Samaniego” y del que se sabe muy poco, convocó en esa oportunidad a miembros de las más diversas tendencias políticas y credos religiosos con el fin de enarbolar la bandera del respeto por el pasado histórico y la veneración de la “tradición primordial”, iniciando así la “revolución conservadora” en la que se hallan empeñados.

sin esperanza, sin odio, sin respeto alguno frente a la metralla, rompieron las puertas y asaltaron los torreones cantando, aullando, riendo, disparando arcos y fusiles, naciendo de la noche y elevándose hasta el delirio. Pensárase un río de caballos, dijérase una batalla sin historia, soñárase una razón para sus manos homicidas y nada de ello entra en mis palabras, mi teniente. Habrían jurado darnos muerte en medio de una fiesta, habrían dictado sortilegios de colores varios, habrían celebrado profundos bailes regidos por su atamán; sin el amor que el futuro nos inspira, sin las piedras del dolor, sin más ley que la armonía de sus músicas de hechizo, mi teniente; pero ninguno negó su vida, mi teniente, cuando levantamos las cabezas contra el desastre y los reventamos a dinamitazos con la alegría de salvarnos de su inocente furia sin esperanza, sin odio, sin respeto alguno frente a la metralla. Y explosiones hubo, mi señor, y altas llamas de agonía, y la blanca muerte que silencia nuestros ojos. Enhiestos, erguidos, exultantes, albos de ira, ardientes, altos, obscenos, oscuros de ansiedad, orgullosos, ubicuos, urgentes, unánimes, imperantes, ingentes, invictos, llegaron hasta el fin de la noche y casi, casi nos rebanan, mi teniente, casi nos rebanan el pescuezo. Tres infantes bajo el cielo gobernaron nuestras puertas, siete reyes de baraja socavaron nuestros muros y nueve hombres mortales condenados a morir enfrentaron los salones, las escaleras, los pasillos, las paredes, las alcobas, los espejos hasta encontrarla, sentadita, hilando nuestros pesares y recuerdos, palidísima dama vestida de verde plata y avanzaron hacia ella coléricos, ejemplares, iridiscentes, avanzaron hacia ella hasta que segamos sus manos y miradas y palabras y cayeron, resignados, a sus pies. Y ella tomó la mano ensangrentada del primero y preguntó con voz de lluvia: “¿Por qué?”, y él respondió con un verso del Silesio, mi teniente, “La rosa sin porqué florece porque florece”

* Cuento finalista en el concurso Juan Rulfo, París, 1993



PRESENCIAS REALES

JORGE WIESSE REBAGLIATI

De George Steiner, **Extraordinary Fellow** del Churchill College (Cambridge) y profesor de Literatura Inglesa y Comparada de la Universidad de Ginebra, se puede decir casi todo, menos que no sea polémico. En **Real Presences**¹, un original y sugestivo ensayo sobre el estado del arte y de la crítica contemporáneos, cuestiona casi todas las teorías o las actitudes consideradas sagradas por el **establishment** académico actual: el Marxismo, el Psicoanálisis, el Feminismo, el Post-estructuralismo, la Deconstrucción. Más aún, en el colmo de la provocación, aventura una propuesta insólita: la idea de que Dios es una "presencia real" en toda obra y en toda experiencia artística verdaderamente importante.

En líneas generales, el argumento es el siguiente: la cultura actual ha llegado a un punto muerto. El discurso que ésta produce es autorrecurrente y tautológico. La crisis del significado es una crisis de sentido y, en última instancia, de entidad y consistencia: el lenguaje no dice nada del mundo. Para salir del impase, no bastan los argumentos científicos. Es necesario recurrir a los ontológicos y, finalmente, a los teológicos. Ante la "no presencia" del discurso actual (un discurso que habla sólo de sí mismo y no remite a la realidad), debe afirmarse la naturaleza **real** de la realidad y la de su gran presupuesto: Dios.

Steiner divide su exposición en tres grandes capítulos: una descripción del discurso crítico contemporáneo (**A secondary city**), un intento de explicación del porqué de la crisis del citado discurso (**The broken contract**) y una teoría -palabra sospechosa, diría Steiner- del arte y de la experiencia artística (**Presences**). A continuación, se

ofrece un apretado resumen de lo anterior.

Una utopía -la de una sociedad sin críticos, sin crítica², salvo la estrictamente técnica (la filológica, la iconográfica, la musical) -le permite a Steiner notar que, en la sociedad de consumo occidental actual, el discurso artístico primario (el poema, la novela, la sinfonía, el cuadro, la escultura) está siendo opacado por el discurso secundario (la reseña, la crítica, la teoría). Dado este estado de cosas, más que productora, la cultura se vuelve reproductora; y sus creaciones, intrascendentes.

Las causas de este fenómeno deben buscarse -dice Steiner- en la amplia influencia del periodismo, de los mal llamados "medios de comunicación". En efecto, el periodismo impone a ésta una ética de la temporalidad espuria (la presentación periodística genera una temporalidad de instantaneidad equivalente: todas las cosas tienen más o menos la misma importancia, todas son diarias). Más grave aún es el hecho de que esta ética se haya reproducido en el mundo académico y haya generado un discurso absolutamente parasitario y ancilar allí donde deben tratarse temas importantes. Steiner señala con el dedo a algunos culpables de este estado de cosas: las universidades, los centros de investigación (¿hasta qué punto nuestros temas de investigación dependen de su espectacularidad periodística?), las fundaciones, las editoriales académicas. Algunas consecuencias: la extensión de la visión crítica de lo canónico a lo contemporáneo (todo no es importante y, sin embargo, la uniformidad propuesta por el periodismo hace creer que sí lo es), la trivialización del concepto de investigación (¿hasta que pun-

to las investigaciones son verdaderamente investigaciones?), la profesionalización (a veces, la burocratización) de la ocupación académica, la imitación (siempre inapropiada) de lo científico por lo humanístico. Para los artistas, quizás los resultados sean aún más graves. Incorporados a los **campus** universitarios, beneficiarios de una seguridad parecida al cautiverio, trabajan para sus nuevos patrones. ¿El impulso esotérico y calculado de las artes del siglo XX no dependerá quizás del hecho de que hayan sido creadas para ser **enseñadas**? (Un dato inquietante: el 90% de la música culta interpretada en salas de concierto o propalada en la radio es de compositores anteriores al siglo XX.)

Este predominio bizantino -helenístico, alejandrino- del discurso secundario y parasitario sobre el primario y creador puede ser un síntoma. Como no se soportan las presencias o las ausencias reales, se busca un traductor, un escamoteador: el crítico. Un discurso sin garante, sin suscriptor (el crítico es irresponsable), se convierte fácilmente en inflacionario. ¿Fue siempre así? La pregunta nos remite al tiempo del logos.

Occidente es la civilización de la palabra. La definición del hombre propuesta por los griegos ("El hombre es el animal que habla") es de una exclusividad patente. Hasta su conceptualización de Dios es lingüística: Dios es un acto lingüístico manifiesto en la tautología de su autodefinition ("Yo soy el que soy").

Las afirmaciones anteriores son más o menos sabidas, más o menos conocidas. Menos, sin embargo, se repite la noción de que entre palabra y mundo (**word y world**) existe un acto de confianza fundamental: la presuposición de que el ser es "decible",

a pesar de las inadecuaciones. En otras palabras, que existe **logos** ('aprehensión del ser') cuando la plenitud del ser encuentra su correspondencia "en la fiel plenitud de las palabras" (Jorge Guillén). Esta adecuación, esta correspondencia, es la base de la idea de la responsabilidad (**answerability**). Se responde a y se responde por: el decir no es ni banal ni indiferente.

La filosofía occidental -Platón, Descartes, Hegel- respetaba el contrato entre palabra y mundo. El **logos** funcionaba. El contrato se rompió, por primera vez en la cultura europea, centroeuropea y rusa, en 1870, en lo que constituye una de las pocas revoluciones genuinas del espíritu en la historia de Occidente. A partir de ese momento, la civilización de la palabra se transformó en la civilización posterior a la palabra (**word / After-word**); el logos, en epílogo.

Fueron los poetas franceses Stephane Mallarmé y Arthur Rimbaud quienes iniciaron la revolución. Cuando Mallarmé dice que lo que otorga legitimidad y fuerza a la palabra "rose" es "l'absence de toute rose", coloca un hiato, manifiesta una disyunción, entre lenguaje y referencia externa. Al hacerlo quiebra la alianza entre palabra y mundo y la "presencia real" se vuelve una "ausencia real". El nihilismo ontológico contemporáneo está servido.

Cuando Rimbaud dice "Je est un autre" (Yo es [un] otro), destruye al sujeto de la enunciación. El ego ya no es sí mismo; peor: no es sí mismo para sí mismo, no está disponible para la integración. ¿Las consecuencias? La abolición del autor, la destrucción de la autoridad (**auctoritas**), fuentes de la "presencia creativa". Las

desconstrucciones de las formas semánticas, la desestabilización del sentido (cfr. el Psicoanálisis, la moderna Gramatología, el Postestructuralismo, hasta algunos aspectos de la Gramática Generativo-transformacional) derivan de la disolución del yo propuesta por Rimbaud. También es resultado de esta idea la ruptura de todo proceso de recepción entendido en términos clásicos. Por último, la desconstrucción del yo y de la autoridad (autoría) separa lo ético de lo estético (si no existe el autor, ¿quién se responsabiliza por el texto?).

¿Es esto así? En realidad, no (o no necesariamente). Toda crítica del lenguaje está formulada lingüísticamente. Si se lleva hasta el final el argumento destructivo, desaparecen sus propias proposiciones (ellas también son lenguaje).


Dado el punto muerto en el que se encuentra la reflexión crítica (y la cultura en general) quizás convenga recuperar la noción de **Logos**, con todas sus consecuencias (apuesta [wager] por lo divino incluida). Quizá convenga vincularla, también con nuestra experiencia más integradora y total. Me refiero, por supuesto, a la experiencia artística.

Según Steiner, existe el lenguaje, existe el arte, porque existe "el otro". Los actos de comunicación son encuentros (la plenitud de la comunicación es lo mesiánico, el encuentro cumplido). Dentro de este contexto, ¿cuál es la función del arte? Steiner afirma que ésta consiste, a la vez, en inducir a la domesticidad (al hombre, al mundo) y en volver más extraño lo extraño; es decir, en dominar la otredad y en exacerbar su presencia. El arte, en este sentido, dice mucho de la muerte, que es la mayor conciencia de la

otredad (es lo radicalmente otro). Y dice también de la resurrección (todo poema es una promesa, en tanto su perfección anuncia una perfección futura, no accesible en la actualidad).

La experiencia musical es, aquí, especialmente relevante. En los términos más sencillos y más elementales posibles, la música significa. Rebose de sentidos que no se traducen en estructuras lógicas o en expresiones verbales.

En la música, forma es contenido; contenido es forma. Es cerebral en el grado más alto -un cuarteto de cuerdas es una de las organizaciones más complejas concebidas por el hombre- y al mismo tiempo, somática, carnal, buscadora de resonancias corporales en niveles más profundos que la voluntad, que la conciencia. Es profundamente humana e inhumana: el intérprete, el compositor intuyen, a veces, su radical inhumanidad. La música es una presencia real. Trae a nuestra vida diaria un encuentro inmediato con una dimensión de sentido distinta de la razón. La música coloca a nuestro ser en contacto con lo que trasciende a lo decible, con lo que rebasa lo analizable. La música ha sido -sigue siéndolo- la teología no escrita de los que carecen de -o rechazan- los credos formales.

Existe el mundo, existe el **logos**; pero la música muestra que existe algo que trasciende al **logos**. Por eso, contra Wittgenstein, los límites del lenguaje no son los límites de nuestro mundo. Todo buen arte, toda buena literatura, empiezan en la inmanencia. Pero no se detienen allí. Es privilegio de lo estético colocar, en presencia iluminada, el continuo entre temporalidad y eternidad, entre materia y espíritu, entre el hombre y "el Otro". 

¹ George Steiner. "Real Presences": Chicago: The University of Chicago Press, 1989. El presente artículo busca presentar algunas de las ideas de este libro. Se omiten las referencias para facilitar la lectura.

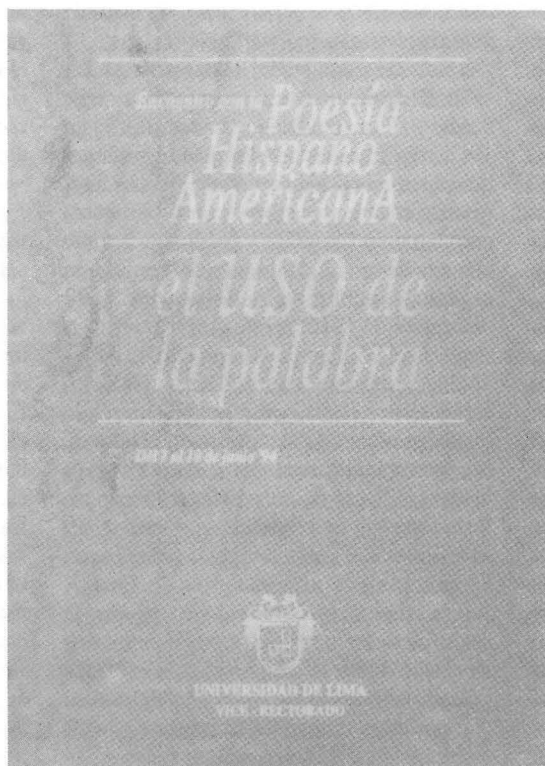
² En realidad, "sin críticos" no es igual a "sin crítica". En la utopía steineriana, la crítica seguiría existiendo, pero estará a cargo del creador e inmersa en su creación. Virgilio ofrece la mejor interpretación de Homero; Dante, de Virgilio. Y no sólo en literatura, sino en todas las artes: "The most useful criticism I know of Shakespeare's Othello is that to be found in Boito's libretto for Verdi's opera, and in Verdi's response, both verbal and musical, to Boito's suggestions." (p.15)

ENCUENTRO CON LA POESÍA HISPANO AMERICANA

JORGE CORNEJO POLAR

Durante cuatro días, del 7 al 10 de junio, la poesía sentó sus reales en la Universidad de Lima. Pero la mágica vibración del verbo poético no se percibió sólo dentro del lindero del recinto universitario sino que, de diversas pero eficaces maneras, se proyectó hacia el conjunto de lo que se suele conocer como el micromedio literario de la ciudad. Y llegó incluso, gracias al apoyo de los medios, a otras esferas de la realidad nacional. Todo ello ocurrió con motivo del Encuentro con la Poesía Hispanoamericana que convocó la indicada universidad y que reunió a veintiséis poetas extranjeros y más de sesenta peruanos en una apretada agenda de lecturas, testimonios personales y conversatorios.

Sin embargo, el Encuentro no significó sólo una sucesión de actos poéticos -muchos de ellos memorables- sino que también estuvo constituido por lo que en la jerga de los congresos se suele denominar el *lobby*, es decir la innumerable cantidad de diálogos, comentarios, entrevistas que pusieron en contacto tanto a los poetas entre sí cuanto a éstos con el público. Y esta dimensión no programada del Encuentro resultó tan importante como la otra. Por lo dicho se puede comprender que resulta verdaderamente imposible medir con exactitud los efectos positivos, presentes y futuros del Encuentro. Algunas cosas pueden decirse, sin embargo. Por ejemplo



que el evento, tal como lo proclamaba su título, fue un verdadero encuentro del mundo poético nacional con algo de lo mejor de la poesía hispanoamericana de la actualidad. Figuras notables como Gonzalo Rojas, Roberto Juarroz, Juan Gelman, José Hierro, Raúl Zurita, Fernando Charrá Lara, Juan Manuel Roca, Oscar Hahn, Jorge Enrique Adoum, Jaime Siles, Circe Maia, Jorge Arbeleche, Alejandro Aura, Diana Bellesi entre otros, dibujaron el rostro de la poesía hispanoamericana de hoy. Al tiempo que la contraparte peruana encabezada por Emilio Adolfo Westphalen (su intervención en la inauguración quedará grabada para siempre en la sensibilidad y en la

memoria de quienes lo escucharon) estuvo integrada por la plana mayor de las generaciones del cincuenta, del sesenta, del setenta y del ochenta. En razón de esta nutrida presencia de poetas de Lima, Cuzco, Puno, Trujillo, Tacna y Arequipa, el Encuentro adquirió otra dimensión al constituirse en la más grande muestra de poetas peruanos de calidad de que se tenga memoria. Ello trajo a su turno la posibilidad de descubrir coincidencias y divergencias entre nuestra poesía y la de Hispanoamérica. Pero por sobre todo el Encuentro con la Poesía Hispanoamericana significó -dicho así sin vanagloria ni aspavientos- el triunfo de la poesía, la confirmación (si acaso fuese necesaria) de su vigencia perma-

nente como lenguaje esencial de los humanos. ¿Cómo explicar de otro modo que durante cuatro días varios cientos de personas vivieran -si así puede decirse- en olor de poesía y que dejando de lado todo otro interés no tuvieran en su espíritu otra preocupación que la de escuchar, comentar y vivir poesía? La poesía como conocimiento, la poesía como pasión, la poesía como vivencia profunda, la poesía como expresión entrañable, la poesía en su pureza, sin adjetivos, es la que ha triunfado en estos días de junio. Y al hacerlo ha abierto una ancha puerta a la esperanza.

✍

Centenario del nacimiento de un notable poeta

LO APOLÍNEO Y LO DIONISIACO EN JUAN PARRA DEL RIEGO

MANUEL PANTIGOSO

Juan Parra del Riego nació en Huancayo, el 20 de diciembre de 1894. Fue uno de los nueve hijos de Mercedes Rodríguez Gonzáles del Riego y de Domingo J. Parra, coronel demócrata que llegó a ser Prefecto del Callao en 1895, en la época de Piérola. El apellido Parra del Riego fue una decisión feliz de doña Mercedes, pues en el caso de Juan resultó poéticamente connotativo. Hay que advertir, a propósito, que hasta los ocho años su infancia estuvo rodeada de los eucaliptos y del cielo azul del valle del Mantaro y que luego esa misma naturaleza de aire puro lo acompañó en las ciudades de Arequipa y Cuzco. De ella habrían de nacer, seguramente, sus nostalgias futuras, tan enlazadas con su constante construcción de la alegría. Años después, fuera de la patria, escribiría, por ejemplo, su poema **Los vientos del Perú** en donde el terruño es un pedernal clavado en el recuerdo: “*Yo aprendí en vosotros mis rudas tonadas/ y el ir por el mundo como las cascadas:/ a saltos, impulsos, carreras aladas/ y no sé qué angustias de cumbres sagradas/ que me hacen ser todo velas desplegadas/para las más hondas rutas ignoradas*”.

Radicado en Lima, el inicial éxito literario corresponde a su triunfo en los Primeros Juegos Florales de Barranco, de 1913. Sus sonetos, publicados luego en **Balnearios**, enlazaban delicadas emociones surgidas ante la presencia de la iglesia y del parque, de la alameda y del mar, de los jacarandás descritos con el deleite del tiempo que suspira: “*tienen esa actitud de los abuelos/cuando cuentan sus vidas y fracasos, / que miran la dulzura de los cielos/ y abren la patriarcal paz de sus brazos*”. Recordando esa época, Manuel Beltroy escribió lo siguiente sobre las inquietudes literarias de la generación de Parra: “*Mi añoranza fraternal se complace en evocar aquellas noches tibias de verano en que, mientras por la ventana abierta a la Avenida entran con las ráfagas marinas el aroma de la madre selva y el antío y la fanfarria de las retretas, leíamos bajo la lámpara de mi biblioteca de estudiante a los poetas franceses de nuestra predilección:*

Francis Jammes; las estancias melancólicas y aristocráticas de Samain, la balada de la campesina de Paul Fort; las épicas tiradas versolibristas de las ciudades tentaculares de Verhaeren. Y la velada concluída con una pasata lírica por la avenida solitaria hasta la casa del poeta”.

Después de estrenar en 1914 su drama **La verdad de la mentira** -desgraciadamente perdido-, Parra del Riego viajó a Trujillo en 1916, a invitación de su hermano Domingo, quien pertenecía a un grupo de jóvenes interesados en la renovación literaria y artística, pero también filosófica y política, a los que el poeta denominó **Bohemia de Trujillo** en un artículo publicado en **Balnearios**, el 22 de octubre de 1916. A este grupo, que luego recibiría el nombre de **Grupo Norte**, perteneció, como sabemos, César Vallejo, elogiado por Parra como el “bohemia” de mayor porvenir. Antenor Orrego, el líder de ese movimiento, recuerda a Parra “*por su brillante talento y, sobre todo, por la sencilla y efusiva cordialidad que era en él temperamental. Nos contagió su férvida admiración por el poeta francés Francis Jammes*” (...) “*A iniciativa de algunos de nosotros se organizó una recitación pública en el teatro “Ideal”. Allí dijo entre otros, su “Canto al mar de Salaverry”. Me parece que ese era el título. Esa composición, recitada con admirable elegancia de modulación y de gesto, le atrajo numerosos admiradores de ambos sexos*”.

En Lima, **Colónida** y **Contemporáneos** eran círculos que agitaban el ambiente intelectual en contra de un sobreviviente romanticismo y un modernismo sin progreso. En ese tiempo Parra colaboraba en **Balnearios**, donde también escribían Valdelomar, Beingolea, More, etc., y trabajaba en el Callao, en un puesto burocrático asfixiante.

Un día decidió huir de ese ahogo para dedicarse íntegramente a su arte. En su poema **Mañana con el alba** está registrado este momento: “*Mañana, con el alba, yo me iré, madre mía, /mascando mi secreto de sangre y de ironía. Sólo quiero partir, irme, no importa dónde... /Yo tenía una fuerza /que esta ciudad astuta, comercial y perversa/ la*

hizo fría y triste.../Maquinista o acróbata, marinero o ladrón yo partiré mañana, madre mía. /Es pasión./Es instinto este loco deseo de partir.../Poeta de las máquinas, del sol y de la tierra/yo necesito todos mis nervios con su guerra. /Vivir es ir, pelear, vencer y destruirse./Quien lleva más luz es el que más la esparce”. Y de esta manera, siguiendo su destino, viaja en 1915 a Chile y conoce a Gabriela Mistral. En una de sus crónicas de viaje escribe: “*Supe que era maestra y que estaba en un pueblo de los Andes y hacia allí partí una mañana en el tren. Hospitalaria y noble como todos los chilenos, me alojé en el acto en su casa, al lado de su madre, de sus parientes. Y ¡Oh!, recuerdo de esos días que se quedaron desde entonces como los más bellos y novedosos de mi vida*”. De Chile pasó a Río de Janeiro. En esta ciudad enfermó y estuvo internado en un hospital que él luego recordaría con horror. En seguida estuvo en Buenos Aires y en Montevideo, y de aquí dio el gran salto a Europa, a Madrid y a París, en donde su mala salud, quebrantada por la tuberculosis, lo obligó a regresar casi inmediatamente a Lima. Recuperado, salió nuevamente del Perú hacia Buenos Aires: “*me agrandé como un río, solté todas las velas que tengo de navío y por la pampa inmensa me fui como en el mar*”. En Argentina aparecen algunos de sus **polirritmos**, plenos de ebullición y de despegue, pero también asoma la voz dolorosa de sus **Nocturnos**: “*¡cuánto grito! en este enloquecido corazón trashumante/lleño de un solitario sufrimiento infinito*”. Finalmente, en 1917, retorna a Montevideo -ciudad que lo acogería hasta su muerte- rodeado de tal afecto que desde el principio se le reconoció la nacionalidad uruguaya “*por derecho de americanidad y de poesía, título supremo en esa Atenas latina*”, según palabras de Beltroy. En una de sus primeras cartas dirigida a su amigo Bernardo Canal Feijó le dirá: “*ciudad alegre y ventilada, rodeada de mar por todas partes como un buque, y con no sé qué luz, y qué intimidación, y qué simpatía que inspiraba tan aplacadores sentimientos de confianza al espíritu*” (...) “*Y fue en un café, pero en un café sin esa*



Dibujo: Francisco Manuel Pantigoso

cosa estrepitosa, revieja y melancólica de los de París y de Madrid, donde conocí a Carlos Sabat Ercasty" (...) "Montevideo es una ciudad que parece un nido" (...) "y luego esa vista al mar por todo sitio... parece una obsesión de azul. Uno se siente más íntimo y mira con ojos de novio a todas las cosas. Se gana en sensibilidad lo que se puede perder en fantasía".

La labor literaria de Parra del Riego en el Uruguay es intensa, agobiada por los tormentos de la frágil salud. Colabora en diarios y revistas, ofrece conferencias, escribe prólogos y ensayos diversos, redacta notas sobre poetisas americanas, traduce a Supervielle, edita **Poesía de Chocano** con un estudio crítico sobre su vida y obra (1920), etc. En 1924, viviendo en la casa de Sabat Ercasty, comparte su pieza con el pintor Domingo Pantigoso, quien había expuesto en Buenos Aires y estaba en Montevideo con el mismo fin. Juntos leen el libro que Parra había editado ese año: **Himnos del cielo y los ferrocarriles**, para cantar al amor y a la vida, al triunfo y a la energía, a la libertad y al futuro: "Motor de la explosión de toda la vida mía./Hondo motor que haces mi cólera y mi llanto, mi callada pasión y mi fuerza y mi canto, más ligero, más ligero, con la carga de esperanza que es mi única conquista" (**Al motor maravilloso**). Canta también a los renovadores de la vida y la belleza, a Walt Whitman, Miguel de Unamuno, Woodrow Wilson. Canta a la motocicleta: "partir...llegar...llegar...partir.../Correr.../Volar.../Morir...soñar.../partir...partir...partir". Y canta también al fútbol, a propósito del delirio provocado por la conquista del trofeo en la Olimpiada de París, de 1924. Luis Alberto Sánchez ha dicho que los futbolistas Gradín, Andrade, Scarone, Petrone, Mazzali, Gestido, Castro, eran "como héroes de una nueva Iliada" (...) "Los escritores volvían los ojos al deporte, fatigados de los decadentes y sus artificios". En el **Polirritmo dinámico a Gradín jugador de fútbol** dice Parra: "Ágil, /fino, /alado, /eléctrico, /repentino, /delicado, /fulminante, /yo te vi en la tarde olímpica jugar./ Mi alma estaba oscura y torpe de un secreto sollozante, /pero cuando rasgó el pito emocionante/ y te vi

la aguja de colores de tu cuerpo en el paisaje, / otro nuevo corazón de proa ardiente, / cada vez menos despacio/ se me puso a dar mil vueltas en el pecho derrepente".

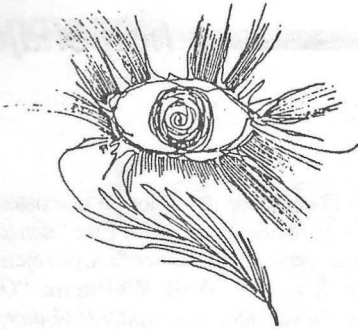
Después de triunfar en un concurso organizado por la Municipalidad a propósito del carnaval de 1925 "Libertad maravillosa de la risa, la ciudad corre en las ruedas de colores, Carnaval", Parra se casa con la bella poetisa, todavía adolescente, Blanca Luz Brum. A ella le dedica su segundo libro de poesía: **Blanca Luz**: "Este es el libro que mi amor coloca junto a tus pies. Este es el libro nervioso, azul, extático y desordenado de los días blancos en que era tu novio trémulo. Así te amé. Así te canté. Así guárdame en tu alma como la flor que llevas en tu pecho, toda pálida de amor llamado". Meses después Parra del Riego falleció, el 21 de noviembre, víctima de su cruel dolencia. En su honor, Montevideo puso el nombre de Juan Parra del Riego a una calle de la zona residencial del Parque Rodó en lo alto del Boulevard Artigas. Desde hace algunos años está allí, también, un monumento que perenniza su memoria. Para ubicar la obra de Juan Parra del Riego dentro del vasto y rico panorama de la literatura peruana hay que referirse a la poesía llamada de autoafirmación que proviene del Modernismo y tiene además raíces en D'Annunzio y Marinetti, así como en Nietzsche. En el Postmodernismo esa poesía se ha de asentar, con caracteres nítidos, a partir de Valdelomar; posteriormente, tres poetas arequipeños serán representantes conspicuos: César A. Rodríguez (la afirmación como expansión del campo metafísico y gnoseológico), Alberto Hidalgo (fluctuación entre el yo estridente y camorrista y el yo de inmersión) y Alberto Guillén (vitalidad ascendente como renovación espiritual). Dentro de esta corriente, Parra ocupa un lugar propio, con una poesía que es sinónimo de fiebre de vida, de exaltación vital, una forma de vivir en arte y belleza, en nuevos ritmos vivificadores de la actividad creadora. Así, Parra asume el ideario nietzscheano referido a la certidumbre de la finitud del hombre y a la necesidad de convertirse en dueño de su

correr...saltar.../ y fue el ¡hurra! y la explosión de camisetas/ tras el loco volantín de la pelota, /y los oes y las zetas, / del primer fugaz encaje, / de

destino liberándose del dolor de la existencia para afirmarse en el gozo. Este "danzar ante la desesperación" se verifica, por ejemplo, en el poema **Walt Whitman**: "Oh capitán, mi capitán, ¡mi capitán! / tú dices: Todo vuelve. / Pero yo contra tu pecho grito: / nada vuelve! / ¡la fuerza es ir locos de confianza hasta el fin! / con nuestros corazones sonoros como truenos / marchando hacia adelante sin cesar".

Pero al lado de ese Nietzsche realista, que se afirma en el gozo como respuesta a la negación de la eternidad del hombre, está el místico y metafísico Kierkegaard: "El me ha hecho sentir -le escribe a un amigo- el dejo de eternidad que todas las cosas tienen en la vida, y yo, ultrafuturista, exaltador del cuerpo eléctrico con mi orgulloso sentido de las máquinas, la sociedad moderna y la voluntad de potencia de Nietzsche, me he visto de repente perdido y débil en el universo como un niño ciego. Nunca tan seriamente como ahora me había detenido ante el umbral del misterio metafísico. (...) No sé si hacerme definitivamente un místico o si seguir actuando en la vida con ritmo pujante". Este otro espíritu, introyectivo, aparece en una serie de poemas, como en **La Noche**: "Es instintiva/esta pasión nocturna que yo tengo de andar, / de buscar la más inquieta soledad primitiva/de la pampa y tirarme en la tierra a soñar./Cuelga de las estrellas mi carne sensitiva/una esperanza terca que no puedo dejar/ el misterioso cielo que me ve desde arriba/ como mi corazón se pone a palpar".

Desde los primeros poemas de Parra del Riego se percibe el conflicto entre el imperio de la fuerza natural y el impulso del espíritu. La dicotomía se ha de resolver a través de la conjunción de lo apolíneo y lo dionisiaco, es decir, de la razón y de la emoción: medida y orden por un lado y pensamiento y vida por el otro. Así, tomando en cuenta a la emoción como origen del lenguaje, Parra convertiría a la energía en sensación y la traduciría en sensibilidad espiritual. Esa emoción manifestada en la sinceridad y en la expresividad supo elaborar -más allá del futurismo impresionista y de su artificio verbal- un lenguaje en donde la naturaleza y la vida moderna inmediata se expresaban a través de un ritmo notable, característico de la audacia y riqueza de un talento del cual han bebido las generaciones futuras. Ese ritmo encarnado en lo popular y multitudinario permite que su canto mantenga una vigencia deslumbrante.



OJO DE BUEY



La paraca viene del sur (Municipalidad de Lima, 1992) es la más reciente novela publicada por el excelente narrador José Hidalgo. Su carta de presentación es haber sido ganadora del concurso Cristóbal Colón, creado por la Unión de Ciudades Capitales Iberoamericanas -UCCI-, con la finalidad de promover los valores de la Literatura Iberoamericana. Justo premio, porque se trata de una obra de largo aliento que tiene como eje central de su universo simbólico ese esmerilado viento del desierto iqueño capaz de modelar las dunas, desgajar los árboles, oscurecer el paisaje con su fuerza huracanada. Al lado de este viento, el guano de las islas funciona como correlato del espacio narrativo y ambos componen esa personal perspectiva de lo real maravilloso en donde la simbiosis de la crudeza y la ternura aparece sostenida por una prosa fluida y sencilla que no oculta, sin embargo, el decantado manejo de su aliento poético. Este trabajo de la palabra bien se condice con la condición de poeta de José Hidalgo. Recordemos sólo su poemario "El reino del Gran Curaca", ganador del premio "Abraham Valdelomar", 1985. Esta temperatura poética, que el autor maneja naturalmente, permite que la magia y el simbolismo le den una pátina deslumbrante al realismo provinciano que sustenta a la novela, para sacarla de ese ámbito restringido y proyectar su mundo representado hacia una realidad universal. Es ese el sentido, por

ejemplo, de sus sólidos personajes, en donde destaca la atormentada solterona tía Cora y sus fantasmas, que "*también penan bajo el sol*". Es también el sentido de esa geografía del sur del Perú (en la cual se desarrolló una de nuestras culturas más poderosas), que el autor conoce tan bien por ser oriundo de ese lugar y haber sabido recoger su idiosincrasia, sin inhibiciones, a través de notables recursos lingüísticos. Esta obra -de treinta y tres capítulos que en su urdimbre mantiene en cada uno de ellos una sorprendente autonomía- coloca a su autor, definitivamente, en un lugar de privilegio dentro de la novelística latinoamericana.

Manual Pantigoso



De cuello duro (Edit. Arte y Comunicación, Lima, 1991) contiene once cuentos de Maynor Freyre escritos en las últimas dos décadas. El tema limeño emparenta a este libro con algunas de las obras de José Antonio Bravo, Julio Ramón Ribeyro y Felipe Buendía, pero hay en él un propio diapason que regula su aliento vital marcado por una melodía que se inserta en el tiempo y en el espacio de los barrios de Lima, como el de Jesús María, en donde la clase media convive con los sectores marginales, especialmente a partir de los años 70. Calles, parques, bares, cines, etc. ponen el marco adecuado a sus personajes tomados de la vida real y fraguados por la imaginación poética de su autor. En ese claroscuro, lo objetivo y lo recóndito funciona como una conversación vagarosa, como una música en sordina, equiparable al aire que se respira. Es en esta atmósfera donde desfilan las frustraciones y las esperanzas del hombre cotidiano con las que Maynor Freyre se siente profundamente identificado hasta el punto de unirse con sus personajes y constituir muchas veces un todo autobiográfico en donde la vida, a pesar de todo, es lo que sobresale dentro del laberinto diario; la vida sin "*cuello duro*", lisa y llana, es decir, sencilla, como la

misma prosa que Maynor Freyre utiliza, aunque con el detenido cuidado propio del poeta y del excelente periodista que también es, siempre mirando y caminando, solidario y fraterno, "*recogiendo y asumiendo* -como lo ha dicho Antonio Muñoz Monge- *su experiencia a través de su pueblo*", para captar sus palpitaciones y sus sueños a través de una pluma aguda y penetrativa, no exenta de humor y de ironía.

M.P.



Maqueta para un cuento (Ediciones IPESI, Lima, 1993), del prestigioso dramaturgo Héctor Valenzuela, es más que un libro didáctico sobre la manera de redactar un cuento.

Escrito hace cerca de treinta años a partir de sus reflexiones sobre el género, el libro se constituye a la postre en una seria meditación sobre la vida y el arte desde la perspectiva del creador que cuenta una historia basado en la autenticidad de sus recursos expresivos. A esta autenticidad -o conocimiento de sí mismo- añade Valenzuela la actitud contemplativa, que no es solamente ver sino sentir, fundamentalmente. De esta manera habrá de surgir la buena caracterización del personaje, para que no sólo conduzca el hecho narrado sino, también, para que se constituya en verdadero símbolo de la conducta humana. Es necesario, para ello, una aguda percepción desde los hondones mismos del creador, desde su "*masoquismo psíquico*", desde sus cavernas a veces terroríficas, tal como ha sucedido con los grandes narradores como Cervantes, Dostoievski, Homero, Voltaire. La importancia que Valenzuela le da al personaje aparece en el capítulo referido a la semiología de la narración, en donde se revelan, además de las palabras, los gestos, silencios, ademanes, que son hechos interiores que subyacen en el centro de esas palabras. Pero la origina-

lidad mayor del texto que propone Héctor Valenzuela quizá esté en el hecho de colocarse él mismo como velado personaje de su libro y, al mismo tiempo, invitar al lector para que se involucre también como un personaje-autor de aquello que está leyendo. Para el primer caso, no es casual ni expresión de exacerbado yoísmo el hecho de insertar fotocopias de artículos periodísticos y fotografías alusivas a su labor literaria, así como colocar su impronta literaria en el cuento titulado **El viejo Ifigenio**, que es la historia de un nonagenario que se niega a morir (en directa alusión al escritor y a su obra). Para el segundo caso, es igualmente significativo el inducir al lector a escribir su propio cuento en las páginas en blanco que aparecen al final del libro. "Maqueta para un cuento" es, así, una especie de esbozo par construir al ser humano y darle el soplo viviente a fin de convertirlo en un personaje.

M.P.

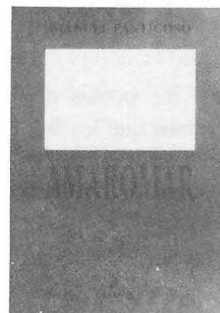
falsas confesiones, su ahora célebre libro de 1972. Las dos décadas siguientes, han significado para Blanca Varela un creciente reconocimiento ahora unánime entre los conocedores. En 1993 **Ejercicios materiales**, libro publicado en Lima, como es ya habitual, encontró el aplauso de la crítica y el público. Resultaba difícil conjeturar que Blanca Varela, con otro título publicado casi al mismo tiempo, iba alcanzar otra cima. Sin embargo, eso es precisamente lo que ha ocurrido con **El libro de barro** que, editado en Madrid en 1993, ha demorado algún tiempo en llegar a nuestras librerías.

De todo lo que ha escrito Varela **El libro de barro** es lo más duro, lo más áspero; si a la crítica le fuera dado expresarse como a la poesía por metáforas e imágenes, bien podría decir que ese es un libro erizo, un hermoso libro de la desolación. Los textos son breves, de puntuación acezante. Llamarlos prosas poéticas sería ofenderlos, pues prosa poética ha terminado siendo ese vano ejercicio edulcorado de poetas de estro cansado que fatigan, como diría Borges, innumerables páginas. Varela es diferente, es ciertamente única en la poesía latinoamericana. Lo que escribe es terrible. Esta poesía quita las máscaras a todo lo humano. Nos pone cara a cara, epicúrea y estoica, con la muerte:

Basta de anécdotas, viandante./El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho./Y el cielo demasiado maduro ha inundado paredes y ventanas./A grandes pasos se ha detenido llegando a todas /partes y ha repetido lo mismo./Hasta aquí -seda oscura y rípiosa su voz- tu vida, ha /dicho. Esas fueron sus letras.

Y como en moneda en su cara y sello, al otro lado, en lo no dicho, en la entrelínea, en lo tácito, está el amor de Blanca Varela por la vida.

Marco Martos.



Manuel Pantigoso. **Amaromar**. Lima, (Intihuatana ediciones, 1993. 72 pp).

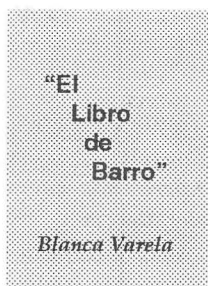
Profesor de literatura, promotor de actividades artísticas, crítico, miembro de número de la Academia Peruana de la

Lengua, Manuel Pantigoso, desde que públicamente se inició como poeta en 1977 con **Salamandra de hojalata**, dejó claro ante los lectores que su actividad lírica era el núcleo central alrededor del cual organizaba y organiza sus diferentes intereses culturales.

Los libros de poesía de Pantigoso se han ido sucediendo: **Sydal** en 1978, **Reloj de flora** en 1980, **Contrapunto de la Mitomanía**, 1982, **Nazca**, 1986, y ahora **Amaromar**.

Polisémico como otros escritos de Pantigoso, este libro llama la atención por la limpidez de los versos trabajados, como lo sostiene Manuel Velázquez Rojas, alrededor del yo poético, la amada que se confunde con la palabra misma y el mar. Conocedor de las ideas poéticas de Gaston Bachelard, de la lección que dejó Huidobro en su **Altazor**, y, sin duda de toda la tradición castellana de las aliteraciones y de los palíndromas, Pantigoso escribe una poesía grata a la dicción y la vista. Amada la palabra, palabra que es la amada; palabra y amada se hacen uno con el yo creador en el fuego del amor. El fuego tiene como contrapunto el agua del mar, de donde nace la propia Afrodita, como lo dice Hesiodo. Este mundo ritual y simbólico, de alternancias, repeticiones y bruscas rupturas es un universo solar y feraz en el que el ojo del lector disfruta añadiendo todavía más significados o simplemente gozando con la eufonía de las palabras.

Debajo de toda esta construcción, de este castillo hermoso de palabras, donde cada adjetivo, cada sustantivo, cada verbo, están en su lugar en este sucederse eterno del acto del amor, el lector zahorí puede percibir que esta cristalización no es solamente una lucubración de un inteli-



Blanca Varela. **El libro de barro**. Madrid, Ediciones del tapir 1993. 32 pp.

Desde que Blanca Varela publicó en 1959 **Ese puerto existe** concitó la atención de

los lectores de poesía en Hispanoamérica. La escritora, en versos de un ritmo trabajado, mostraba su conocimiento de la tradición occidental que viene del simbolismo y del surrealismo, pero en eso se parecía a otros poetas latinoamericanos, su aporte estaba más bien en la incomodidad contenida, en la tensa oposición que la escritura manifestaba respecto del entorno. La poesía de Varela posterior no hizo sino confirmar las dotes de su autora. El verso se fue haciendo más áspero y en ocasiones sombrío como ocurre en varios de los textos de **Valses y otras**

gente poeta en su mesa de trabajo sino también la condensación de una pasión profunda y verdadera.

Rilke aconsejaba a los poetas que solamente escribieran versos que les fueran indispensables, que no pudiesen expresar en prosa. Precisamente esa es la sensación que deja la poesía de Pantigoso: que le es absolutamente necesaria a su autor. Podemos detectar esta característica por la fuerza de la dicción que es expresión de un amor intenso, como por ejemplo en el instante en que quien habla en el poema y la amada, perdidos por la fuerza del amor, son "dados por desaparecidos". Un amor así, tan intenso, parece que no es de este mundo.

Con este libro Manuel Pantigoso suma su voz a la vigorosa tradición de poesía amorosa peruana que viene de Salaverry y González Prada y encuentra en este siglo en César Moro, Francisco Bendejú y Carlos Germán Belli a sus exponentes más conspicuos.

M.M.



Piel alzada, Rossella Di Paolo (Editorial Colmillo Blanco) Rossella Di Paolo, en éste su tercer libro, nos entrega aquella su manera peculiar de sentir la vida y dentro de ella la inmediatez del cuerpo,

ese cuerpo ora amable y cálido -oloroso a verduras y hierba fresca-, ora anclado en la geografía de otro cuerpo que es a la vez parte y todo del propio cuerpo.

Con gran vivacidad y lozanía, Rossella logra acercar dos tiempos, dos lenguajes, haciendo brotar de este choque (no exento de ironía) una fresca propuesta poética que atrapa nuestros oídos y nos invita a ingresar en su pulcro juego de contrastes y analogías.

Y es que al leer el libro de Rossella, pareciera escucharse: "O juegas conmigo o me cierras". Y en medio de referencias y "tonadas" de otros tiempos, nos dejamos

cautivar por su lenguaje tierno y fresco. Pero los poemas de Rossella, no son sólo la explosión alegre y entusiasta de la poeta. Hay también en ellos un tono reflexivo y maduro que se evidencia (y trata de esconderse) al final de cada poema, casi sin excepción. Veamos algunos fragmentos:

"Sin este honroso cuerpo, duro y claro/sin su lúcida arquitectura / de huesos quietos y pellejo alzado/dónde habitaría y cómo/tanta tierna acongojada nada?". **El cuerpo donde habito I.** O éste otro: "Es mi cuerpo quien fabrica las palabras/la conciencia de estar / de ser aquí / porque él lo quiere / y si no lo quiere entonces nada / de nada." **El cuerpo donde habito II.** O : "Nubes, sepan que canto / sepan que canto, bestias". (**Profesora de lengua y literatura-Ex**). Y por último: "...inútilmente, por cierto, porque estamos listos / con las maletas entre las piernas / al borde del abismo / prontos a caer". **De viaje.** Rossella ha encontrado ya un estilo. Enhorabuena.

Otilia Navarrete



Sinfonía del Kaos, primer libro de Rodolfo Ybarra (Ediciones Humo bajo el agua) Instituto Peruano - Ruso, 8 p.m., música agresiva, un poster gigantesco (¿el Ché?), luces, juventud.

Lo mismo de siempre -pensé-. Lo primero, un libro; lo segundo un lugar tranquilo dónde leerlo: Índice: V Bodegonos. Comienzo (mala costumbre), en desorden, versos de largo aliento, ritmo sostenido, nombres, sucesos que se entrecruzan, decepción (del yo poético) al 99% y palabras a borbotones, en enmarañadas preguntas que no piden respuestas: "y la realidad no es una mesa de bondades sino un menjurje de calamidad/difamación/calumnia y muerte". **Toccata y fuga III.**

Regreso al orden. Algo en el lenguaje procaz y desenfadado me dice que hay

algo más tras él. Y lo encuentro. Los poemas se deslizan (aparentemente) sin esfuerzo, se reiteran estados de ánimo, el yo poético se hunde irremediamente en el **Kaos** para sólo en contados versos clamar a la vida: "Amo a las piedras que conocen mis pasos y los pasos de otros hombres y/de otros seres vivos que como yo van en busca de su verdad". **Toccata y fuga;** clamar a la ternura: "Oh mi abuela ayer tuve ganas de acariciar tus trenzas palpar la mata de tus/cabellos blancos de soles y alabastro" **Sonidos de saxofón y clavicordio;** y al amor que se esconde tras el arrebató sexual: "& cierro las ventanas y duermo sobre tu cuerpo de durazno porque eres/agua que limpia los asteriscos de mis ojos". **Un cuerpo para Danesa/el ruido.** Rodolfo Ybarra no le teme a las palabras y eso está bien. Pero ¡cuidado!, la poesía (la buena y creo que ésta se encuentra en camino de serlo) huye del estereotipo, de los caminos pisados hasta el hartazgo por otros. La tentación de la palabra que se desborda es muy grande y hay que tener el puño muy certero para no caer en el grito exagerado y el insulto gratuito. Dejemos eso para los malos poetas.

O.N.



Samuel Pérez-Barreto o *las horrisonas voces del silencio*

Autor de una abundante obra inédita, Samuel Pérez-Barreto (Lima, 1921) publica *La*

feria de San Nicolás cuarenta y cuatro años después de haberla escrito. Este poema escénico en cuatro cuadros presenta un argumento casi trivial de tan sencillo: un joven aldeano, Lucas, aparentemente enloquece y sus palabras despiertan el miedo y el odio de los hombres y mujeres del pueblo, a quienes finalmente enfrenta desde un estrado durante una festividad comunal. Como señala el anónimo autor de la solapa "sus personajes (...) encarnan, más que a individuos con una

psicología particular, a símbolos". En lo siguiente intentaremos dar cuenta de las significaciones -manifiestas o subyacentes- que desasosgararon nuestra lectura.

Penetrar el silencio de la noche y hallar el fuego que la sustenta es la tragedia -la aventura- a la que se sabe destinado Lucas; aventura en tanto íntima destrucción de certezas elementales y encuentro metafísico con su propia naturaleza luciferina (con una **presencia real**, diría Steiner). Si el lenguaje es el espejo del mundo hacia el cual nos dirigimos o sobre el cual construimos nuestra conciencia -conciencia moral, en última instancia-, serán las palabras el primer objetivo de la guerra que Lucas desata contra el mundo de los hombres. A diferencia de los otros hablantes, las palabras de Lucas no significan cosas en el mundo: buscan desarticular las conexiones lógicas para convertirse en implacables metáforas de la experiencia límite que le ha tocado vivir. La metáfora deviene en herejía metafísica, conjura el poder oculto que anida en el lenguaje, considerado de continuo inocente instrumento de nuestra voluntad. Este, una vez más, recobra su naturaleza divina: misterioso dual de creación y de muerte.

Despojados de su propio lenguaje, los hombres que han oído el clamor de Lucas sólo pueden optar por someterse a su llamado o consumir la muerte de su demoníaco iniciador-liberador, su negación total.

En este singular poema escénico tan breve como terrible, el autor ha logrado plenamente la primera exigencia de toda obra de arte: la fascinación. Pero la fascinación que ejerce sobre nosotros como lectores no nos impide apreciar claramente una segunda cualidad inobjetable: su teatralidad. Construida a la manera de un drama coral o de un oratorio barroco, esta obra de una concisión inapelable se convierte en suma y modelo de creación histrionica, de espectáculo mágico-circense, de teatro para videntes. Su disposición coreográfica y su planteamiento 'musical', su ordenamiento polifónico y su dimensión dionisiaca hacen de **La feria de San Nicolás** una pieza única en el panorama de la dramaturgia hispanoamericana que no

desmerece en nada al lado de las mejores creaciones de Isaac Chocrón o de José Sanchis Sinisterra.

Silvio de Andrea.



Delirium tremens
y los débiles engaños

Como no es nuestro propósito destruir ni dejar una imagen negativa de un joven que apenas empieza a transitar por el sinuoso bosque de la poesía -ese triste papel se lo dejamos a poetas frustrados que pontifican desde sus columnas "culturales", en algunos diarios locales-, vamos a evitar toda referencia a los aspectos externos del libro; es decir, al prólogo, la delirante contracarátula, el dibujito de la portada y hasta la misma figura de Leo Zelada.

Por lo demás, todos estos elementos accesorios sólo operan, en este caso, como distorsionadores de la posible propuesta que nos puedan plantear los textos.

Lo que más sorprende en una primera lectura es la abigarrada y promiscua convivencia a la que están sometidos personajes y elementos de diversas culturas. En apenas veinte páginas desfilan, entre otros: Jim Morrison, Chuang Tzu, el Degollador de Pukará, Brahma, Guillermo Gutiérrez Lima y el mismo Zelada. Pero más allá de esta observación primaria se puede percibir, sobre todo en textos como **El Ermitaño de Huang Ho** y **El Degollador de Pukará**, una asimilación meramente superficial de los milenarios contenidos de estas culturas.

Uno tiene la impresión, pese a la "eficiencia" de algunos textos, de estar siendo objeto de una broma, o más bien de un engaño tan débil e ingenuo que podríamos incluso dejarlo prosperar, sólo para disfrutar el leve efecto de ciertos versos "citables", como éstos, por ejemplo: "y mis pasos no hacen más que repetir/ el eco intacto de tu nombre".

Dejémosnos pues transportar por esta

farsa poética y experimentémosla como algo único (pues estamos seguros que nadie va a publicar nada parecido en el futuro) y profundo (después de todo, ¿hay algo más profundo que la piel?): "Si creyese en Brahma creería en la reencarnación de tu mirada".

Sin embargo, hay algo que debemos señalar claramente.

Dado que el engaño es, pese a todo, expresión de un cierto talento -talento para engañar, por lo menos-, nosotros podríamos, dejando a un lado actitudes falsamente moralistas e hipócritas, intentar una apología de él -después de todo, el que pueda decir "yo soy auténtico", que tire la primera piedra- si eso no significara, al menos en este caso, aprobar la implementación de toda una infraestructura provocativa, gestual y publicitaria que, unida a un rollo teórico más bien caótico y somero (disfrazado bajo el ropaje post-moderno), sostienen y apuntalan la producción poética de Zelada.

Sólo pasando por alto esta celada, los textos se nos pueden revelar en su real dimensión: un registro que conjuga un dominio verbal y expresivo convencionales (nada "vanguardista", como se cree), y unos contenidos tan gaseosos e irreales como ensañaciones y pretensiones de adolescente.

En cierto sentido, y entrando en una onda metatextual, el primer libro de Leo Zelada hace honor a su título: es el síntoma de la confusión y el deterioro en que se encuentra parte de la juventud de una clase media venida a menos, desubicada y ansiosa, que no ha encontrado nada mejor para hacer, en estos tiempos de sorpresa y tránsito, que arrojar a sí misma a las miasmas de la irresponsabilidad artístico-cultural (léase post-modernidad), y al encanto romántico de una postura "iconoclasta y subvertora".

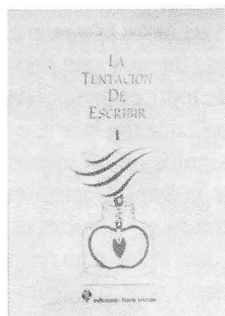
Pero, pese a todo lo vertido..., el libro conserva cierto atractivo.

En ciertas partes destellan algunos logros expresivos y, sobre todo, la adecuada dosificación de las imágenes. Algo recargadas para nuestro gusto. No obstante, estamos seguros que si Zelada abandona esos afanes transculturalistas y deja de apoyar su trabajo en elementos

extraliterarios, para ponerse a escribir en una onda **OVERGROUND**, es decir, con los pies bien puestos sobre la tierra, dará en el futuro ya no mucho de qué hablar, como ahora, sino algo que decir.

Bellos son los disfraces post-modernos, pero se notan sus costuras.

Víctor Coral.



LA TENTACIÓN DE ESCRIBIR
Ediciones Flora Tristán, 1994.

La voz poética halla una metáfora en la voz femenina y va en torno de una audiencia. Por esta

razón y por una tentación que nos pierde leemos este volumen que recoge los cuentos de once escritoras que participaron en el segundo concurso "Magda Portal" organizado por el Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán. Están incluidos en esta antología, el cuento ganador, las menciones y cuentos recomendados para su publicación. No hay en ellos una unidad temática, ni tampoco una misma dirección, tal como lo señala Marcela Robles en la presentación. Algunas, además, escriben desde hace tiempo y han publicado antes; otras lo hacen por primera vez. Sin embargo, esta diversidad es la que enriquece esta pulcra muestra que garantiza un cantera valiosa en la literatura escrita por mujeres y en las letras peruanas.

"*El buen aire de la noche*" de Viviana Mellet es el cuento ganador y su lectura nos acerca inmediatamente al vacío, a la frustración y a la muerte tras una ventana abierta de par en par. Están, también, los cuentos de las consagradas Alicia del Aguila y Carla Sagástegui. Y por si fuera poco, cuentos que lindan con el realismo mágico aún presente en nuestro acervo cultural, como se insinúa en "*Pruda y la manada de los chanchos*" de María Elena Vattuone.

Hallamos, efectivamente, un lenguaje duro en gran parte de los cuentos acorde a los tiempos ¿podía ser de otro modo?. Pero, sin librarnos del abismo o paraíso a que nos lleva la escritura, celebramos la muestra. Sin duda, obligatoria.

Gloria Romero



LA CASA DE CARTÓN DE Oxy
Revista de cultura II Epoca Nº 3.

A pesar de los austeros tiempos, la Occidental Petroleum Corp. Perú continúa en su afán de difundir las

diversas manifestaciones culturales. Bajo este criterio, y bajo la dirección de Sandro Chiri, este número trae cuatro puntillosos artículos dedicados a la producción poética de Emilio A. Westphalen. Camilo Fernández Cozman advierte del parco estudio que ha merecido una obra de tanta trascendencia, destacando las excepcionales páginas que le dedican Alberto Escobar y Javier Sologuren. Sobre la estética Westphaliana comenta Carlos Arambulo López en el texto "Extraña Insularidad". Y la prosa la acomete Edgar O'Hara en un prólogo posible "Sueños sin respaldo alguno". Viene, también, una lectura del poema "Viniste a posarte..." por Iván Ruiz Ayala.

De la poesía pasamos a las búsquedas y encuentros de la música de Celso Garrido-Lecca, de cuya técnica y estilo brota una profunda latinoamericanidad. Hay, luego, un interesante artículo sobre las posibilidades terapéuticas del arte, de cuyas bondades dan cuenta algunos pacientes del Víctor Larco Herrera.

No faltan tampoco una nota de Federico Kauffman sobre la "Serranización de la selva", idea que circula en recientes exploraciones arqueológicas; un obligado informe sobre un lenguaje común en los programas ambientales; y la sección Exlibris donde Luis Alberto Castillo reseña

libros y revistas que habitan nuestro panorama cultural.

G.R.



DEDALO
Revista de Lingüística y Literatura PUC
Año I; Nº 2; Marzo 1994.

Revista para iniciados y avezados en estas disciplinas, y

de cuya calidad dan fe los textos publicados. Como repuesta a la acogida que tuvo el número primero, esta segunda entrega trae cuatro secciones bien definidas: ensayo, notas, entrevistas y traducciones. Aparece al inicio una sentida nota de Carlos Garayar in memoriam de Luis Fernando Vidal, cuya temprana muerte trunca muchos proyectos. Entre los ensayos, destacamos un inédito manuscrito de Javier Heraud proporcionado por el Dr. José Luis Rivarola, que ahonda nuestro conocimiento del desaparecido poeta. Desde una visión psicolingüística Carlos Trivelli polemiza criterios de Chomsky sobre competencia y actuación. R. Silva Santisteban nos ofrece una lectura de España en el poema "España, aparta de mí este cáliz" dedicado a la guerra civil española. ¿Qué es un adverbio? es la interrogante de Héctor H. G. Velázquez confrontando conceptos tradicionales.

En "Notas" se desarrollan conceptos sobre el discurso de la interpretación de los textos; y, sobre el impresionismo y expresionismo en la narrativa popular.

Javier Sologuren responde a una acuciosa entrevista donde revela y devela motivaciones, percepciones, influencias en su larga y fructífera vocación poética.

Hay, también, traducciones de la poesía de Robert Denos y Paul Eluard. Creaciones de jóvenes escritores, poetas y narradores, Miguel Idefonso, Alicia del Aguila, Mario Michelena, etc., enriqueciendo nuestro parnaso.

G.R.

De los autores:

Lucy Telge: Directora, desde 1983, del Ballet del Teatro Municipal de Lima. Ha montado grandes obras del repertorio internacional como son: Giselle, Coppelia, Carmen, Don Quijote, Cascanueces, La Fille Mal Gardée y la Bella Durmiente. En 1992, montó La Perricholi con coreografía de Jimmy Gamonet.

Daniel Kanashiro: Bailarín y coreógrafo. IncurSIONa en el nuevo género de teatro-danza. Co-fundador del Grupo UNO

Karin Elmore: Bailarina y coreógrafa. Ha realizado numerosas giras como bailarina solista por Europa y EE.UU. Actualmente es Directora de Promoción y Desarrollo Cultural del Museo de la Nación.

Ivonne Von Möllendorff: Fundadora y actual directora del Grupo Ivonne Von Möllendorff Danza Contemporánea. Bailarina y coreógrafa, ha merecido el título de "Artista de la Nación".

Oscar Nater's: Pintor y coreógrafo. Propulsor de una propuesta integracional escénica. Ha realizado múltiples coreografías en el nuevo género de Danza-Teatro. Co-fundador y actual director del grupo Integro.

Lili Zeni: Bailarina y coreógrafa. Co-fundadora del grupo Integro y actual directora de la Academia de Danza Lili Zeni, incurSIONa en la moderna propuesta de Danza-Teatro. A través de su "taller" realiza una encomiable labor pedagógica y de superación del arte dancístico.

Patricia Awapara: Bailarina y coreógrafa. Ha dado vida a múltiples coreografías.

Dirige el taller de danza moderna de la Escuela Nacional de Ballet.

Rossana Peñaloza: Fundadora y directora del grupo de danza "Do ut Des". Bailarina y coreógrafa de gran intensidad expresiva.

Sandra Campos: Bailarina, coreógrafa y docente. Estudió pintura en la PUCP y danza con Martha Graham, Hanya Hölm y Murray Louis. Orienta su trabajo hacia la integración de las artes.

Lucy Nuñez Rebaza: Antropóloga y dibujante. Realiza investigaciones sobre el arte popular peruano. Es autora del libro "Los Danzaq"

Victoria Santa Cruz: Reconocida cultora y estudiosa de nuestra música y danza negras. Ha llevado por todo el mundo nuestra manifestación cultural logrando difundir el folklore negro en sus expresiones más auténticas.

Susana Baca: Exquisita intérprete de música peruana. Gran conocedora de nuestro amplísimo folklore.

Laura Larco Manucci: Etno-musicóloga. Universidad de Maryland.

Germán Ballesteros: Destacado fotógrafo de nuestro medio y pulcro observador de nuestra manifestación dancística.

Carina Moreno: Periodista egresada de la UNMSM. Actualmente estudia literatura en la misma universidad.

Yolanda Westphalen: Doctora en Literatura en la UNMSM. Ha publicado cuatro libros de poesía (Palabra Fugitiva, Objetos enajenados, Universo en exilio y Ojos en ceguera clausurados). Colabora en la

sección de crítica literaria en el Diario El Comercio.

Roland Forgues: Estudioso francés dedicado casi a tiempo completo al estudio de nuestras manifestaciones culturales. Gran conocedor de la obra de Vallejo y de Mariátegui. Radica en Francia.

Manuel Velazquez Rojas: Poeta, ensayista y fabulista. Es doctor en Literatura y actualmente, profesor de la Maestría de Literatura de la UNMSM. Ha publicado: Kratios, Ojos de Venado, Homenaje a Juan Gonzalo Rose, Poesía quechua, entre otros.


Marco Martos: Poeta, periodista, catedrático en la UNMSM. Ha publicado: Casa Nuestra, Cuaderno de quejas y contentamientos, Donde no se ama, Carpe Diem, El silbo de los aires amorosos, Muestra de arte rupestre y Cabellera de Berenice.

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

Jorge Wiese: Poeta. Profesor de literatura en la Universidad Católica y la Universidad del Pacífico.

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

Jorge Cornejo Polar: Catedrático de la Universidad de Lima. Crítico Literario. Promotor cultural.

Tanya Moscoso: Estudia Pedagogía. Profesora en la Alianza francesa de miraflores, Encargada de la organización de la Fiesta de la Música de dicha entidad. 

De nuestros amigos

LA FERIA DE SAN NICOLAS

Congratulamos desde estas líneas al señor Samuel Perez-Barreto, por la publicación de su hermoso libro La Feria de San Nicolás. Gracias por compartir con nosotros esta exquisita historia...

FETE DE LA MUSIQUE

Tanya Moscoso

En 1982 Jack Lang, Ministro Francés de la Cultura, lanzó la idea de celebrar el solsticio de verano con una gran manifestación musical. El fundamento de esta propuesta fue que la música se convirtiera en el lenguaje universal. Desde ese día todos los amantes de la música, aficionados o profesionales de Francia invaden las calles, plazas, parques y los lugares más imprevisibles tocando gratuita y espontáneamente, para beneplácito propio y de transeúntes, utilizando todo tipo de instrumentos, inclusive improvisados, compartiendo su canto y su música durante todo el día.

Abolviendo fronteras lingüísticas, 1985 fue el Año Europeo de la Música, por iniciativa de los Ministros de Cultura de 21 países Europeos. Actualmente la Fiesta de la Música es celebrada en más de 60 países de todos los continentes por lo que la ONU ha decretado el 21 de Junio Día Internacional de la Música.

En el Perú esta fiesta se realizó por primera vez en 1986, mediante el apoyo del Servicio Cultural de la Embajada de Francia, pero es en 1990 que el despliegue aumentó pues las Municipalidades se organizaron para presentar espectáculos gratuitos en sus parques y calles principales. Participaron también otras instituciones públicas (Instituto Nacional de Cultura, Escuela Nacional de Música, Museo de la Nación...) y privadas. A esto se sumó el apoyo de la Alianza Francesa, que organizó conciertos tanto en sus locales de Lima como en los de Cuzco, Trujillo, Piura, Chiclayo y Arequipa que así fueron sedes de este encuentro musical.

Más allá de sus múltiples variantes locales, el mensaje común en los miles de conciertos de este día es: **"Enseñar a amar la música e incentivar su práctica"**, pues la "Fete de la Musique" (Fiesta de la Música) es también "Faites de la Musique" (Haga Música). Ambas frases se pronuncian igual y juntas se complementan para dar su verdadero sentido al 21 de Junio.

Los franceses, quienes gustan de los juegos de palabras, utilizan indistintamente un nombre o el otro para referirse a esta fecha y festejan a la música haciendo música.



Fetes de la
MUSIQUE
12 JUIN

EL SUICIDIO DE LA NOCHE

IMAGINARIO DEL ARTE saluda y felicita cariñosamente a la poeta Lilly Reiss, autora del poemario Espacios Encontrados que ha sido muy comentado y apreciado por la revista IMAGO de Francia. "El suicidio de la noche" fue el poema por ellos escogido para ser traducido al francés y publicado en la mencionada revista. A continuación un fragmento del mismo:

EL SUICIDIO DE LA NOCHE

Dicen
los inmortales
de la palabra...
que la noche
se clavó,
en la profundidad
del cacho
Lunar,
descosiendo
el negro manto
que cayó
Junto con las estrellas,
quebrándose
contra la tierra
y dejando
entre las calles
las astillas de sueños,
que pinchaban
a los desencontrados
del Tiempo...

LE SUICIDE DE LA NUIT

Les immortelles
de la parole
disent que
la nuit
se fixa
dans la profondeur
lunaire
décousant
la noire cape
qui tomba
avec les étoiles,
se brisant
contre la terre,
laissant
dans les rues
des éclats de rêves
qui réveillent
les disparus
du temps...

(fragmento)

Traducido por:
Catherine Frannck

FELICITACIONES TALIA

Con motivo de su viaje a Estados Unidos de Norteamérica, al V Concurso Internacional de Ballet en la ciudad de Jackson, Mississipi, la joven bailarina Talía Castro Pozo está dando a conocer las coreografías clásicas y contemporáneas que llevará a dicho evento.

Talía, de 18 años, es desde hace tres años, integrante, como solista, del Ballet Nacional.

Con la profesora Lucía Alcalá, consiguió su primer galardón en una coreografía grupal del V Certamen Latinoamericano de Ballet Infantil, realizado en Lima y organizado por Marcela Pardón y la Asociación Eidos. Talía durante cuatro años fue primer puesto en la Escuela Nacional de Ballet. Cabe recordar que el evento de Jackson es semejante a las Olimpiadas, se realiza cada cuatro años y selecciona a bailarines de todo el mundo.

El hecho de participar en él, es todo un honor. Felicidades y suerte, Talía.



KAMATA S.A.
 SAGASTEGUI 888
 APARTADO 2187
 TELEFONO 46-48
 LIMA - PERU

Lima, 27 de Mayo/1928.

Querido padre:

Gracias por sus noticias. A
 Quirós le he dado encargo de ges-
 tionar si es posible, una tienda
 nueva, con la cual quedase
 definitivamente revisado el tema
 de las Piperas y reparadas
 todas las triqueras. En la Comisión
 de las Piperas, si no me equi-
 voco, firmamos las composiciones
 que debían excluirse por desokey,
 Me aterra la idea de una ex-
 clusión indebida. Quiero que el
 libro veja todo aquello que
 le estime y deje en su otra.
 No me perdería una ocasión
 que pudiese desagradarlo. Si le
 lo quiero, incluirémos todas
 las composiciones de "La Cámara
 de las Piperas" que yo consid-
 ero excluidas por W. E. y
 cesiva su responsabilidad. Voy
 a buscar El Botany y el
 Sufido le llevaré todas las
 pruebas.

Le envío un 7 ensayo. Ser-
 tamente sería comprometedora, de-
 bería ser un sufragio. Si
 han debido aparecer antes que
 los "focías", por la imprenta se
 cuenta el tipo. Lo material
 conducirá siempre un tanto de
 ensayo.

Se abraja con todo afecto,
 muy deseando a sus queridos
 pensamientos, su devotísimo
 cariño.

José Carlos
 Mariátegui

* Carta de José Carlos Mariátegui a José María Euguren, del 29 de Octubre de 1928

CONECTESE HOY AL FUTURO

TELE 2000

CONECTESE CON TELE 2000

PERMANENTE INNOVACION Y SERVICIOS SIN LIMITES.

Próximamente pondremos en servicio la máxima creación de la AT&T: EL AUTOPLEX 2000.

El sistema más avanzado del mundo para lograr una comunicación de la más alta claridad y nitidez.

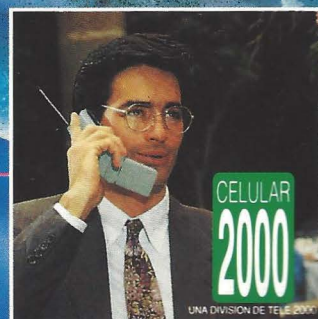
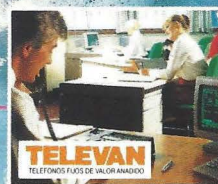
No sólo traemos los últimos adelantos en Telefonía de los Estados Unidos, en **TELE 2000** todos nuestros servicios son sin limites, compruébelo:

- Telefonía Móvil Celular • Servicio de Telefonía, Data y de Valor Añadido • Teléfonos Públicos Inteligentes • Televisión por Cable • Servicio de Telemensajes a nivel Local, Nacional e Internacional.

¡Y ESTO ES SOLO EL COMIENZO!

TELE 2000

LA PRIMERA CON LO ULTIMO EN COMUNICACIONES



UNMSM-CEDOC