

Imaginario

del arte

9 OTOÑO
INVIERNO
1995



CINE Y LITERATURA

CINE

Armando Robles Godoy
Francisco Lombardi
Aldo Salvini
Violeta Núñez
Augusto Cabada
Ricardo Bedoya
Marita Barea

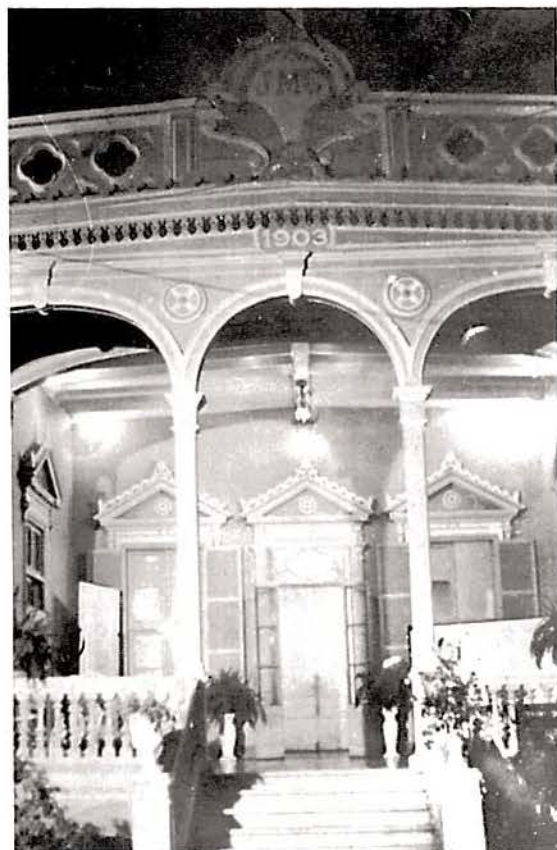
TRADUCCIONES

Ezra Pound
Yehuda Amichai

ENSAYOS

POESIA
NARRATIVA
RESEÑAS

CENTRO CULTURAL JUAN PARRA DEL RIEGO



Av. Pedro de Osma 135 - Barranco
Telf.: 477-4506 TELEFAX: 477-0302 - Lima 4 - PERU

Ubicado en la bucólica Avenida Pedro de Osma 135 Barranco, este Centro Cultural lleva el nombre del poeta peruano Juan Parra del Riego, quien nació en Huancayo (Perú) en Diciembre de 1884 y murió en Montevideo (Uruguay) en enero de 1925.

La casa del más puro estilo ART-NOVEAU fue construida en 1903 y pertenece al periodo republicano temprano. Este "Rancho" - como se denominaba a principios de siglo a este tipo de construcciones -, era característico de los balnearios del sur de Lima.

Es gratificante recorrer los ambientes restaurados que respetando el diseño original han sido acondicionados adecuadamente para brindar al visitante la grata experiencia de poder apreciar esta joya de la arquitectura barranquina, hoy declarada "Monumento Histórico" por el Instituto Nacional de Cultura.

Salón Principal

Con capacidad para cien personas, ocupa la parte central de la casona. Está dedicado principalmente a conferencias y espectáculos musicales diversos.

En su escenario se han presentado los más destacados cultores del folklore nacional y hoy es uno de los lugares más importantes en el ámbito artístico de Lima.

Pequeño, cálido y acogedor, el Salón permite el contacto directo entre el público y el artista, lo que posibilita una mejor apreciación del espectáculo.

Gran Patio

Ubicado en la parte posterior de la casa y a manera de un escenario al aire libre, este nuevo espacio cultural está destinado a obras de gran envergadura, que requieran de un montaje especial. Alberga quinientas personas cómodamente sentadas bajo la sombra de un centenario ficus, fiel guardián de esta casa.

Bazar Artesanal KUELAP

Reune artículos típicos de cada región del Perú, desde la más fina filigrana de plata de Huancayo y Catacaos, hasta la suave textura de los tapices y chompas elaboradas en lana y alpaca peruanas. Igualmente los retablos y cerámica ayacuchanos nos traen a la memoria un legendario mensaje de nuestra tradición.

Cafetería - Bar "Tio Juan"

Ubicada en la terraza de ingreso y con vista al jardín principal esta cafetería pone a disposición de los visitantes, finos entremeses acompañados de bebidas frías y calientes.

Se caracteriza por sus licores tradicionales como el Cocawasi, Kuelap y licor de leche, cuyas recetas son celosamente guardadas.

La música ambiental y el aroma del café, pasado gota a gota, harán que su visita se repita.

SUMARIO



REVISTA
DE
LITERATURA
Y OTRAS
IMAGENES

9
Otoño
Invierno
1995

| | | |
|---|--|---|
| PRESENTACION | | CARLOS GARAYAR _____ 48 |
| Otilia Navarrete _____ 3 | | La Narrativa de los 90. |
| CINE | | TRADUCCION |
| ARMANDO ROBLES GODOY _____ 4 | | RICARDO CASSINELLI _____ 37 |
| Un arte cumple 100 años. | | Yehuda Amichai. |
| VIOLETA NUÑEZ _____ 7 | | RICARDO SILVA SANTISTEBAN _____ 38 |
| Vamos al cine. | | Ezra Pound. |
| FRANCISCO LOMBARDI _____ 10 | | POESIA |
| El espectador implicado. | | LORENZO HELGUERO _____ 39 |
| Entrevista: José Medina. | | Lirio del cielo I y II. |
| STEFAN KASPAR _____ 12 | | MIGUEL ILDEFONSO _____ 40 |
| El nuevo cine peruano | | Signo de Traslación |
| MARITA BAREA _____ 14 | | Tu deberías conocer a Hölderlin |
| El cine cumple 100 años... | | JAVIER GALVEZ _____ 42 |
| JORGE ESLAVA _____ 15 | | I,X |
| Tres mentiras sobre cine. | | IVAN SEGURA _____ 43 |
| RICARDO BEDOYA _____ 16 | | Intensidad y cambio. |
| Cine en el Perú.. entre la euforia y la depresión | | Vuelta a la belleza a partir de la destrucción. |
| VIOLETA BARRIENTOS _____ 19 | | DOMINGO DE RAMOS _____ 44 |
| Y el cine creó a la Mujer. | | Casa de barro. |
| ALDO SALVINI _____ 20 | | SELENCO VEGA _____ 45 |
| El corto metraje, entre lo real y lo imaginario. | | El enemigo. |
| AUGUSTO CABADA _____ 23 | | Jueves Santo. |
| O la interminable crítica | | LUIS RODRIGUEZ _____ 46 |
| HOMENAJES | | Marlene Dietrich. |
| HILDEBRANDO PEREZ _____ 29 | | Flores a la tumba de Cranäch. |
| Mi Martí | | NARRATIVA |
| JEAN LOUIS SILVY _____ 30 | | MARIO BELLATIN _____ 50 |
| Sor Juana Inés de la Cruz. | | Aún sin título (fragmento de novela). |
| ENSAYOS | | PATRICIA DE SOUZA _____ 50 |
| MIHAELA RADULESCO _____ 26 | | El sentido del juego (frag. de novela). |
| Semiótica de la imagen | | PILAR DUGHY _____ 52 |
| LUIS MILLONES _____ 34 | | Hambre |
| En ruta al más allá: | | OJO DE BUEY |
| Una nueva mirada a la tableta de Nazca. | | RESEÑAS _____ 55 |
| | | DE LOS AUTORES _____ 60 |

Prohibida la reproducción parcial o total de los artículos, sin mencionar la fuente.
Las opiniones vertidas en los artículos firmados, son de exclusiva responsabilidad del autor.

DIRECCION GENERAL:
Otilia Navarrete
CONSEJO EDITORIAL:
Ana Luisa Soriano
Marco Martos
Otilia Navarrete
DIRECCION EJECUTIVA:
William Landázuri
DISEÑO:
Leonor Alvarez
CORRECCION:
Marcela Silva
Marco Silva

COLABORADORES:
Carina Moreno
Tanya Moscoso
José Medina
Ricardo Cassinelli
Gloria Solari
Ducella Woll
Stefan Kaspar
Rafael Belmont
Sonia Arispl
Telmo Silva

PORTADA:
Alejandro Gamero
CORRESPONDENCIA:
Av. Loma del Pilar 158 (Lima 33)
Telf.: 449-8705
Fax 475-9044
PUBLICIDAD:
Telf.: 468-1902
COMPOSICION DE TEXTOS:
Angélica Pablo
IMPRESION:
Gama Y Asociados
Av. Palermo 189 - Balconcillo
Telf.: 472-4599

BLUES de la POSADA OSCURA

Para Pietro Sibille, cineasta

Como cualquier hijo de vecino
que cruza el puente de una ciudad gris
entre las máscaras y los rostros del viento,
eras el muchacho y su cuaderno solitario
que iba a la posada oscura a imaginar
el prado y la colina, el mar y la autopista.

Los movimientos de las nubes
que hablaban con misteriosas palabras.
Dime tú lo que piensas en voz alta.

Se me humedecen los ojos al recordar
que faltabas al colegio para zarpar en una nave:
los vagos y los misios iban en la popa
(el balcón de un cine de barrio hecho pedazos)
y contemplabas desde ahí
el baile de brujas en **Fellini Satiricón**
la corte de lisiados en **Los olvidados** de Buñuel
el estallido de la Harley Davidson en una carretera.

Dime tú si encontraste tu destino.

Esta canción no quiere ser triste
pero sabes que la felicidad está allá
en la posada oscura con tu nombre tatuado
en los tablones de sus bancas.

Nadie brilla a tu lado
y tú metido en la fila de los naufragos
buscando como un loco amotinarte en la isla.
Dime tú si encontraste la felicidad.

Baja las patas de las butacas
que pasan los ángeles al **Este del Edén**.
Las fresas de la amargura no se han podrido

La aventura de Antonioni aún existe
y Pier Paolo resucita, Brando es una rata.
Apaga el cigarrillo en la suela de tus botas
que no estás solo en la oscuridad de la posada.
Dime tú si en el viento suena una canción.

Dime tú si en el viento suena una canción.

Jorge Eslava.

El arte y la cultura son necesarios para el desarrollo de las civilizaciones, y todo ser humano debe asumir esta responsabilidad, muy en particular en nuestro país en el que pareciera ser sólo "una nota al margen".

Los artistas desempeñamos un trabajo que debe ser apreciado y valorado en su justa medida. El Estado y la empresa privada tienen la obligación de apostar por la formación de una nueva sólida imagen peruana.



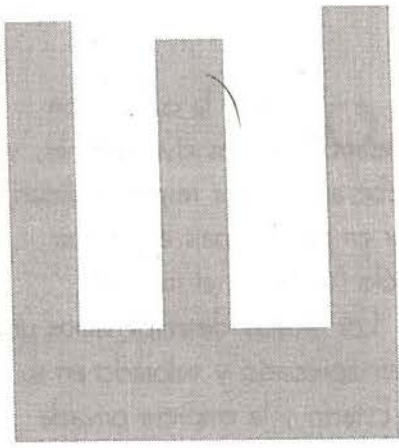
IMAGINARIO del arte en su, a veces fatigado, pero siempre placentero recorrido por los caminos del arte, no podía dejar de tributar un homenaje al ARTE CINEMATOGRAFICO que cumple cien años de vida.

La música, la poesía, el movimiento, la pintura, la fotografía, se reúnen en este llamado "séptimo arte" para trasladarnos a un mundo de ilusión en el que cada uno de nosotros encuentra "su" personaje para -aunque sólo sea por breves momentos- vivir con él y en él.

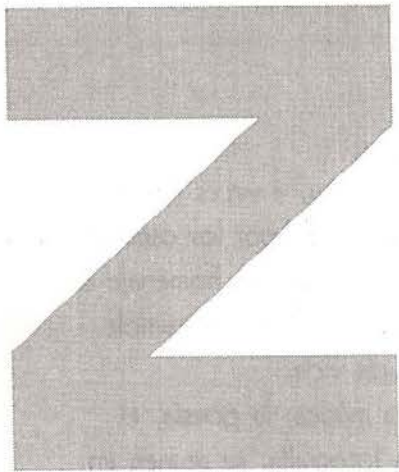
Los poetas, narradores y ensayistas están también presentes en esta fiesta.

La fiesta del arte a la que todos están invitados.

O.N.



un ARTE



Desde el siglo pasado, ya casi en sus finales, un intruso recién nacido comenzó a ocupar los recintos teatrales, hasta entonces santuarios del teatro y la danza, y a adaptar o construir locales propios, donde se exhibían las obras de esta extraña criatura.

Este año, aquel intruso va a cumplir cien años, y en este lapso ha conquistado a los públicos de todo el mundo, convirtiéndolos en adictos, en muchos casos exclusivos, de este nuevo espectáculo, que barrió numéricamente con todos los demás, tanto en obras y locales, como en espectadores.

Pero el "recién llegado" no se quedó como mero espectáculo; creció y maduró con notable rapidez, y de pronto la humanidad se encontró con que, en el presente de su propio momento histórico, a la vista de todo el mundo, había nacido un nuevo lenguaje que, además, había dado lugar a un nuevo arte, distinto de todos los demás, a pesar de que los incluía como elementos significativos de su propia semántica, y capaz de expresarse y comunicarse con una belleza, una profundidad y una eficacia sin precedentes.

Sin embargo, este nuevo arte de la cinematografía, a pesar de que es patrimonio de todo el mundo, sin barreras idiomáticas ni de ningún otro tipo, encierra muchos enigmas, tanto en su desarrollo como en su funcionamiento. Quiero, aquí, intentar la aclaración

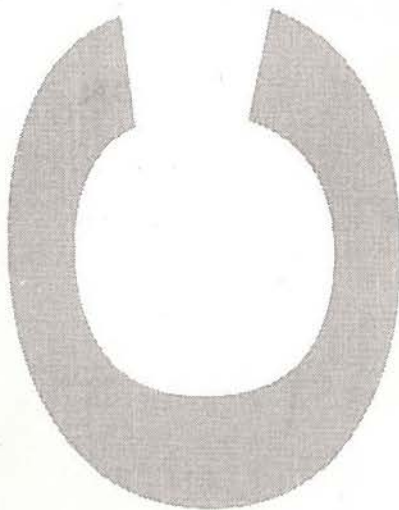
de algunos de ellos, con algo de conocimientos, un mucho de imaginación y una pizca de poesía.

En primer lugar, veamos cómo y por qué comenzó a "sonar" este lenguaje que, aparentemente, había comenzado a gatear antes de decir papá o mamá, y al que ya se le calificaba de mudo y se sostenía, con apasionamiento, que debía seguir así.

Aquí se puede afirmar que en el principio no era el verbo; por lo menos el hablado, ya que en las películas de antaño las palabras aparecían, no en "globos", como en las historietas ilustradas o "comics", sino en letreros sobre fondo negro, que interrumpían la sucesión de imágenes, para que el público pudiera enterarse de lo que decían los personajes, o de otras cosas.

El resultado de toda esta situación era que las funciones cinematográficas eran embarazosamente silenciosas. Imaginemos, en un cine, a 400 o 500 personas (o más), sentadas, mudas, ante una sucesión de imágenes, asimismo mudas, durante un par de horas. Y de pronto, surgía de ese público una carcajada estentórea provocada por las imágenes, o una serie de discretos sollozos o de comentarios susurrados, pero audibles.

Imagino que los dueños o administradores de esas salas cinematográficas también "sintieron" ese silencio, y se pusieron a pensar en cómo aliviarlo. Era, como ya dije, algo embarazoso y hasta fran-



camente molesto, antinatural. La gente, sobre todo en grandes cantidades, no está acostumbrada a sentarse codo a codo sin decir ni escuchar nada; les resulta insopor- table.

Además (porque hay un además muy importante), el público cinematográfico era, sobre todo en ese entonces, también público teatral, que asistía a los teatros a ver y a OÍR un espectáculo audio visual, ya se tratara de una obra teatral o de un programa de ballet o de cualquier tipo semejante, como la ópera, por ejemplo. Es decir, que el público estaba habituado a ir al teatro para presenciar un espectáculo visible y audible. Y de pronto se encontraba ante algo que le gustaba mucho, pero que no sonaba. El faltante, como dirían los economistas, era peligrosamente molesto.

La solución, en términos generales, fue el famoso pianito. Los propietarios de salas cinematográficas comenzaron a dotarlas de pianos verticales que, colocados ante la pantalla y debajo de ella, permitían a un pianista ejecutar lo que se le ocurriera para "acompañar" la película.

Era una solución interesante y eficaz, pero que no tenía nada que ver con el lenguaje cinematográfico. Es decir, no tenía nada que ver en cuanto concepción y realización de la idea; pero, simbólica y poéticamente, señaló la incorporación en la cinematografía

de la música, que luego se convertiría, en cierto sentido, en su sonido más importante.

En segundo lugar veamos cómo ha evolucionado la relación entre la cinematografía y el público, en cuanto a la actitud de éste.

Desde el comienzo de la cinematografía en 1895 hasta comienzos de la década de los 50, el público cinematográfico era totalmente pasivo, en el sentido de que su única decisión era la de ir a ver tal o cual película, o no.

Pero esa decisión, que era su única posición activa, se reducía a escoger entre las películas que se exhibían en las salas cinematográficas que estaban a su alcance. El deseo de ver otra película, o de volver a ver una ya vista, pero que no estaba en exhibición, era eso solamente: un deseo, que sólo contribuía a embellecer la perspectiva de verla. Pensemos, con respeto, en los incontables millones de personas que jamás pudieron ver, o ver de nuevo, las películas con las que soñaban o que nunca habían olvidado.

El resultado de esta situación era que el público tenía acceso al lenguaje cinematográfico, o accedía a él, durante un tiempo muy limitado, que podía ser, dependiendo del grado de afición o amor por el cine, de dos o diez horas sema-

nales. Poco más en contados casos.

Esta situación resultó modificada a partir de la década de los 50 con la entrada de la televisión en los hogares. Recordemos, para mayor claridad de lo que estamos diciendo, que todo lo que vemos en la ubicua y pequeña pantalla de TV es lenguaje cinematográfico, ya sea que se trate de una película, una serie o una telenovela.

Consecuencia de esta invasión prácticamente total del lenguaje cinematográfico fue que la actitud pasiva del público se volvió ligeramente activa: ahora podía escoger entre ir al cine o quedarse ante la pantallita que tenía en casa; y en este último caso, podía escoger entre varios programas. Pero, en cierto sentido, seguía sometido a las programaciones de los cines y de las estaciones de TV.

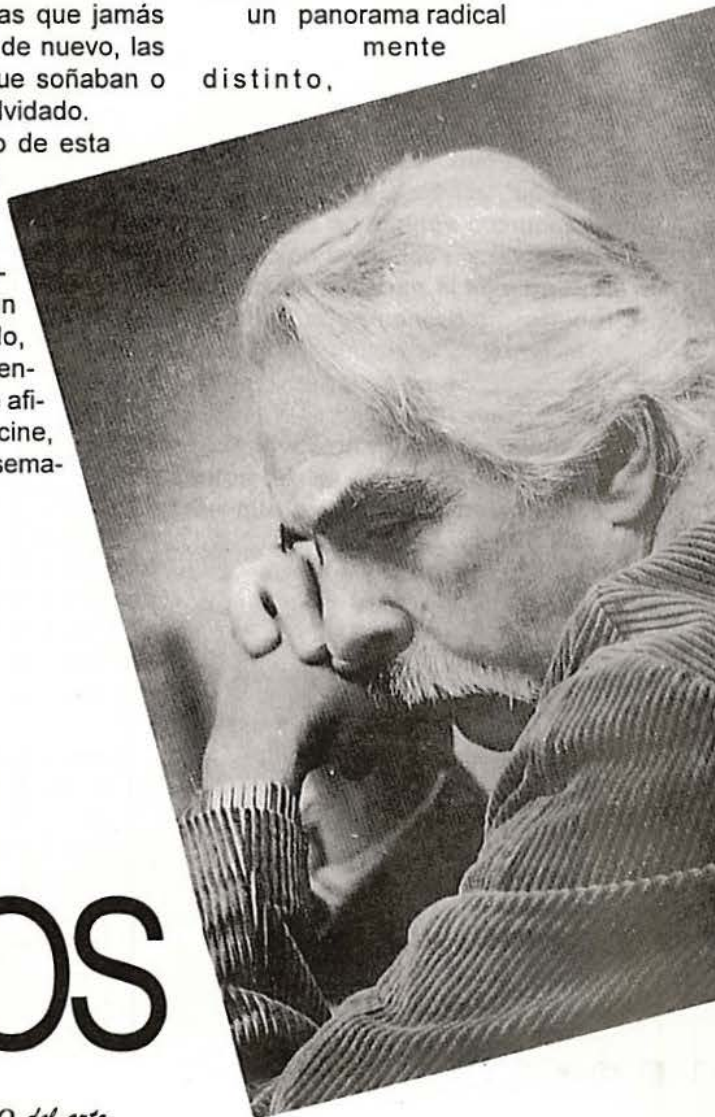
Y así llegamos a la década de los 80, que abrió un panorama radicalmente distinto,

cumple CIEN AÑOS

IMAGINARIO del arte

5

UNMSM-CEDOC



"Espejismo" 1972



se mantiene y se amplía en la actualidad: apareció el video o, en todo caso, se perfeccionó y popularizó.


Ahora, la cinematografía, al igual que la literatura y la música, está al alcance de la decisión y del deseo de ver una película de parte del espectador, que inclusive puede adquirirla como un libro o un disco compacto.

Esta revolución del video trajo consigo, además, dos novedades que se pueden calificar de formidables para el cine: En primer lugar, ahora sí se puede hablar legítimamente de una historia de la cinematografía, que hasta hace poco estaba limitada a una historia escrita de un lenguaje y un arte que tiene muy poco que ver con el lenguaje verbal. Ahora, el estudio y el público en general, pueden estudiar o enterarse de dicha historia, no sólo a través de los datos proporcionados por los libros y los distintos textos, sino por medio del elemento fundamental de esa historia: las obras mismas, que antes

del video eran de acceso prácticamente imposible.

La segunda novedad importante es que el cine, gracias al video, ha adquirido un valor de permanencia que antes no tenía. Ver una película era una posibilidad única, que, acaso, se podía repetir eventualmente. Inclusive se creó el hábito de aceptar esta fugacidad de las películas como un hecho indiscutible, que se sintetizaba, ante una invitación para ir a ver una determinada cinta, con la frase concluyente "ya la vi".

Me gustaría destacar la importancia de habernos liberado de esa limitación, pidiéndole al lector que imagine esa misma frase aplicada, por ejemplo, a escuchar la séptima de Beethoven, diciendo "ya la oí".

Y las obras de arte cinematográficas, que las hay, y muchas, aunque no constituyen, ni mucho menos, mayoría, son tan inagotables e inmortales, como las obras inmortales de las otras artes. 

"El cine expresa la realidad mediante la realidad. Es una especie de ideología personal, de vitalismo, de amor al vivir dentro de las cosas, dentro de la vida, dentro de la realidad. Expresándome con el cine no salgo nunca de la realidad, estoy siempre entre las cosas, entre los hombres, entre lo que más me interesa en la vida: la vida misma."

Pier Paolo Pasolini

Entre los varios alborotos que turbaron a los limeños en los últimos años del siglo pasado hubo uno que no causó ni muertos ni contusos pero dejó más de una sensación de expectativa. Aquella noche del 2 de enero de 1897, sábado por cierto, cuando la ciudad y sus habitantes empezaban a reponerse de las jaranas de fin de año, se enfrentaron a una nueva dimensión: el cine.

La primera función, a la cual asistió el presidente Piérola con toda su comitiva y notables, tuvo lugar en el no menos famoso Jardín de Estrasburgo, restaurante, salón de té y baile ubicado en plena Plaza de Armas, sitio obligado de quien se creía alguien en esta ciudad. El Jardín de Estrasburgo fue el lugar más apropiado que encontraron los señores C. J. Vifquain y W. H. Alexander dueños del Vitascope Edison, aparato con el cual se dio la función inaugural que estuvo acompañada del fonógrafo Edison que dejó oír al barítono Steptont cantando el Miserere de el Trovador.

El cronista de El Comercio, presente ese día, nos relata que luego de apagadas las luces abrieron la función las vistas de unas bailarinas empeñadas en un animado baile, para continuar con escenas de un pugilato y luego ir al consultorio del dentista donde un hombre se paraba y sentaba continuamente, desesperado por el dolor que lo aquejaba, mientras el fonógrafo emitía una linda canción acompañada de una serie de carcajadas tan entusiastas que contagiaron de risa al auditorio. El baile de la serpentina, un jugoso tango, dos individuos que se esconden y dos novios, fueron otras de las vistas que conformaron el programa que no tuvo una claridad visual como era de esperar por las

imperfecciones del propio aparato, pero terminó por llenar las expectativas de los asistentes.

El Vitascope Edison se quedó hasta fines de enero en el Estrasburgo para luego rotar por varios locales limeños. Un mes después hizo lo propio el Cinematógrafo Lumiere.

El cine en sus dos variantes llegó con rapidez al Perú y atravesó por las mismas etapas de introducción que en otros lugares del planeta. La intención de los difusores del cine fue doble: por un lado, vagaban de ciudad en ciudad mostrando el invento, dejando boquiabierto a más de un parroquiano y en algunos casos, recibiendo críticas por considerar que atentaban contra la moral pública; por otro lado, filmaron pequeñas películas de las ciudades que recorrían y con ello levantaron un importante testimonio visual de la sociedad mundial. El Perú no estuvo ajeno a este quehacer. Las primeras vistas de las que tenemos noticia datan de 1899.

Las primeras películas fueron exhibidas en restaurantes y teatros como el Principal, Olimpo, Politeama, Teatro del Callao o el Mignon, vendría después la construcción de los primeros locales dedicados exclusivamente a la exhibición de películas. En Lima este proceso se inició en 1908 con la aparición de las primeras Carpas ubicadas en lugares comunes a toda la población como las plazas o plazuelas de donde tomaban el nombre. La carpa de cine fue un concepto prestado de la actividad circense o el vodeville.

Fuera del centro urbano aparecieron locales en el Callao, Miraflores, Barranco, Chorrillos, Ancón y Chosica; la mayoría de éstos, filiales de los del centro. Recuerdese que a inicios del novecientos



vamos al

CINE...

estos lugares eran sitios de descanso y recreo para los limeños: el cine complementaría así el regocijo del limeño curioso y novelero.

Con la aparición de las carpas ya podemos hablar del inicio del negocio de exhibición-distribución. La Empresa del Cinema Teatro y luego de unos años, la Compañía Internacional Cinematográfica, empresas distribuidoras, competían duramente por atraer al público, recorrían el Jirón de la Unión con bandas de músicos, otorgaban obsequios a los asistentes, organizaban bailes al final de cada función, y por supuesto, publicaban en periódicos y revistas la programación semanal con resúmenes de las películas. Muchos de estos fueron escritos por connotados intelectuales y políticos peruanos cuando realizaban sus pininos en la actividad periodística.

Estas empresas también tuvieron la grata idea de registrar imágenes de las principales actividades limeñas para ser exhibidas en sus salas. Estas vistas fueron una especie de noticiero local; cada empresa anunciaba que sus películas eran las verdaderas y que los asistentes no deberían confundirlas con otras. Lamentablemente, el Perú no conserva ninguno de estos registros de principios de siglo.

El cine fue un hecho so-

...Cine

El Cinema teatro se ubicaba en el jirón de La Unión, calle de LA MERCED. Fundado en 1913, fue uno de los más bellos y cómodos locales cinematográficos de Lima.



"La Ciudad de los Virreyes" Editorial Perú 1928

lemne para el limeño, anotado cuidadosamente en sus agendas; las familias importantes separaban las mejores ubicaciones y las crónicas sociales relataban la presencia de éstos. El limeño fue al cine para ver y para ser visto.

En 1913 surgió el **Cinema-Teatro de La Merced**, en la calle del mismo nombre; esta sala siempre ha sido mencionada como la primera construida expresamente para exhibir películas. Este dato no es totalmente cierto pues existió una salita previa a escasos metros, sin embargo, el Cinema-Teatro de la Merced fue una sala construida con todos los adelantos técnicos y el confort que un cine podía ofrecer a los habitúes. Contó aparte de un gran ecran y un sistema de doble proyección, con un sistema de iluminación especial y aire acondicionado que perfumaba el ambiente con aromas de flores. Esta sala tuvo una larga vida. A mediados de los años treinta se la remodelaría y cambiaría de nombre por el de Cine Teatro Campoamor, y a fines del cuarenta fue nuevamente

remodelada tomando el nombre de Biarritz.

Lima a principios de siglo estuvo muy influida por la moda europea y esto se verá reflejado directamente en el cine con la aparición del cine-heladería-confitería al más puro estilo de las principales capitales europeas. La confitería **Marrón** a fines de 1913 inaugura esta modalidad que no era otra cosa que exhibir películas, generalmente a la hora del té, intentando con esto brindar mayor comodidad a los concurrentes. Si de confiterías se trata debemos referirnos al **Palais Concert**; este local fue el centro de la contertulia limeña, ubicado en la esquina de Baquijano y Minería estaba lujosamente decorado y contrató durante varias temporadas a una orquesta de damas vienesas. En sus primeros años dio funciones en el segundo piso pero años más tarde, abrió una pequeña sala en el sótano del edificio que cambió varias veces de nombre y donde se pro-

PALAIS CONCERT



Palais Concert



La Confeitaria más elegante.
El mejor salón de té.
Esquisitos licores y cocktails.
Gran Orquesta de Damas Vienesas.

VISITE EL PALAIS CONCERT Y
RECIBIRA U.S., UNA REPRESENTACION
GRATA DEL ELEMENTO SOCIAL
DE LA CIUDAD DE LIMA

Calles de Baquijano y Minería (Esq.)

LIMA - PERU

Casilla 1114 - Teléfono 1164

ALBERTO GAMARRA (PROPIETARIO)

"La Ciudad de los Virreyes" Edit. Perú 1928

tores para que se ubicaran detrás del ecran y recitaran algunos diálogos en cada secuencia.

La mayoría de la películas en los primeros años de la exhibición en el Perú proviene de Europa; Italia y Francia son las de mayor frecuencia, sin olvidar al cine nórdico que tuvo una fuerte presencia en nuestro medio. El cine hollywoodense llegaría con algunos años de retraso, no porque nuestros distribuidores fueran ajenos al fenómeno norteamericano, sino más bien se debió a un cambio de óptica en nuestra sociedad. Durante el civilismo, el progreso y la cultura fueron sinónimo de Europa, pero al subir al gobierno el señor Augusto B. Leguía, este paradigma sería cambiado por el norteamericano, y desde entonces, el mercado nacional fue controlado y copado por Hollywood.

En este sentido, las primeras divas reconocidas por el público limeño que se volcaba al teatro Excelsior en sus famosos viernes de moda para delirar con cada gesto, lágrima, guiño, fueron las europeas; la más conocida de las cuales fue, sin lugar a dudas, Francesca Bertini, pero también debemos mencionar a Asta

Nielsen, Henny

Porten, Ma-

ría Jaco-

bini en-

tre otras;

luego ven-

drían, las

luminarias

en Lima

gramaban películas sólo para hombres.

Hablar de la función de cine es pensar en algo muy distinto a lo que actualmente vemos en las exigüas salas limeñas. La función se iniciaba con una obertura ejecutada por la orquesta, luego se pasaba la primera parte de la película o los cortos que conformaban el programa, luego venía un intermedio amenizado por la orquesta, para seguir con la segunda parte del programa y finalmente, la despedida musical. La música durante el período mudo estuvo íntimamente ligada a la función; al inicio, en el intermedio y al final, pero sobre todo, acompañando las imágenes exhibidas; las piezas interpretadas provenían mayormente del repertorio clásico.

Durante el período del cine mudo en el Perú que abarca hasta 1929, los empresarios se las ingeniaron para dar mayor emoción a la función: contrataban ac-

de Hollywood.

La censura velaba porque el contenido de las películas no mostrara ni presentara más de lo necesario; pese a esto, los limeños se las arreglaron para ver en funciones privadas películas que la censura consideraba ofensivas.

Durante el período del cine mudo se construyó en Lima un aproximado de 179 salas que estrenaban tres películas semanales y se programaban una media de veinte películas diferentes cada día.

El cine fue un hecho popular y masivo, los precios de las entradas estuvieron al alcance de cada bolsillo, y las ilusiones fueron experimentadas y alimentadas en igual medida por todos los asistentes.



FRANCISCO LOMBARDI:

Imaginario del arte fue tras las huellas del prestigiado director de cine Francisco Lombardi, y aunque no fue tarea fácil, logró conversar con él y obtener así algunos conceptos en lo que a cine se refiere. (En otras circunstancias dialogaremos sobre su otra gran pasión: el fútbol).



IMAG.- La crítica concibe generalmente que siempre hay alternativas distintas a lo que se está haciendo, en tu caso, ¿te planteaste la idea de formular una propuesta diferente cuando decidiste hacer cine?

F.L.- Me interesó hacer cine simplemente. Una vez que hice una serie de documentales y, después de "Muerte al Amanecer" comencé a preocuparme por los comportamientos colectivos, de cómo funcionan las cosas en una sociedad con sus respectivos códigos, y dentro de esa perspectiva, tratar de trabajar en cosas muy específicas del cine: el tratamiento de los actores, el tratamiento del guión, etc. Era tratar de entender todo eso en la práctica, y tratando de no meterme en mí mismo.

Pero es en esas primeras películas que empiezo a notar que en el planteamiento de los personajes y de las historias aparecen subterráneamente unas coordenadas que se reiteran y que me hacen descubrir que hay algunas preocupaciones más o menos personales, sin que sean, digamos, voluntarias. Decido, entonces, manejar mejor el medio, depurar lo que hago, pero siempre mirando hacia afuera.

Después vino "La Boca del Lobo", una película claramente testimonial, porque normalmente no hago películas que tengan una función o un objetivo, sino que, las concibo para

contar una historia, para hacer visibles algunas preocupaciones, para generar algún tipo de emoción, es decir integrar al espectador en la búsqueda de algo, sin saber precisamente qué.

Y después de la "Boca del Lobo", cuando llego a "Caídos del Cielo" y "Sin Compasión", empiezo a pensar un poco más hacia adentro, éstas cosas me interesan al ver cómo las influencias personales empiezan a integrarse a una realidad que se plantea ya no para reflejarla, sino para reinterpretarla.

IMAG.- Creo que nadie coincide al director de cine creando individualmente, ¿en qué etapas de este proceso siente el director que está creando algo?

F.L.- Eso es un misterio. Creo que uno está creando un poco a través de todas las etapas. Una primera etapa sería cuando se está trabajando el guión, aunque trabaje con un guionista, pues el director tiene que aportar ideas cumpliendo así una función autoral, entonces, participo del origen de la obra. Esta etapa nos puede tomar aproximadamente un año.

En la segunda etapa que para mí es muy importante, ensayo con los actores y tomo la decisión de qué rostro va a tener cada personaje que sólo existe en un papel o es una idea. En ese momento siento que las criaturas aún sin vida empiezan a tomar un sentido, entonces a ese actor le otorgo las cualidades más específicas, porque creo el personaje aparental: una imagen física, una forma de hablar, un timbre de voz, cualidades que generalmente no tengo previstas y en las que voy descubriendo la forma especial de lo aparente.

La tercera etapa es la filmación de la película; todo toma



el espectador implicado

cuerpo definitivamente. En mi caso nunca en esta etapa voy a cambiar sustancialmente una escena que ya está escrita, el desafío es dar o encontrar vida tal como uno la concibe en la historia.

De la misma novela adaptada puedes sacar versiones completamente distintas contando más o menos lo mismo. Si uno ve por ejemplo, la versión de "Crimen y Castigo" soviética y la versión que nosotros hemos hecho en "Sin Compasión", las diferencias son absolutas, sin embargo, cuentan lo mismo. Eso me hace ver la enorme importancia que tiene el rodaje, porque es ahí donde la película adquiere su identidad; la edición, en mi caso, es una cuestión técnica, el editor lo que hace es hilvanar y dar un cierto ritmo a las escenas que ya están determinadas en el guión. Cuando hay un guión bien hecho, el editor no tiene un trabajo muy creativo que hacer. El montaje, en determinadas situaciones, actuaría como un correctivo. Hay un dicho en el cine que es muy importante: "lo que rodaje no da, montaje no presta". Así que dentro de la planificación que hay, todo el proceso está muy condicionado, y la parte técnica, en mi caso, es un elemento que me sirve para elaborar mejor mi propuesta; no es un factor decisivo, porque aquí, en el Perú, el elemento técnico es muy primario, entonces me da la sensación de que pierdo el tiempo intentando plantear técnicamente una película. En este caso creo que hay diversos recursos para hacer cine y lograr, en esas condiciones, un manejo adecuado de la técnica y que, en mi caso personal, me ha costado un tiempo largo manejar.

IMAG.- Hablaste de cine nacional y te referiste a las deficiencias técnicas. ¿No te interesa definitivamente

te identificarte con una temática o un cierto tipo de tratamiento que ha caracterizado al cine peruano?

F.L.- Lo que el cine peruano se planteó es lo que se denominó cultura inmediata, fue el trabajo básicamente con los personajes; era en términos generales algo así como: reproduzcamos de tal manera las cosas, que las personas puedan pensar que están viendo una cosa distinta, pero reflejando temáticamente la realidad. Eso no me interesa a mí demasiado, yo no quiero que la gente se reconozca en la pantalla como personajes que sólo puede ver en las películas peruanas, eso personalmente me parece ya insuficiente. Creo que los elementos de verosimilitud para establecer una relación con el público no se dan por reproducir lo que pasa afuera, eso es algo que ha servido al cine peruano para generar un sentimiento de identidad, pero no me parece un elemento central expresivo, lo veo como un planteamiento muy superficial. Cuando genero una escena, lo elemental es establecer una relación de verosimilitud para que el público pueda sentarse frente a la pantalla, en los términos más generales.

IMAG.- ¿Consideras bueno el nivel del actor peruano para el cine?

F.L.- Desde la época en que yo empecé a hacer cine, a lo que es hoy, encuentro un progreso en cuanto al universo de actores. Yo diría que es más manejable, te permite hacer más cosas. En general, me parece que el nivel de los actores en el Perú, es aceptable. Hay actores de buen nivel, incluso te diría que a nivel sudamericano, difícilmente se podría encontrar equivalentes.

Uno en realidad tiene problemas, más con los actores secundarios o cuando se repite a los mismos acto-



res, pues por más que éstos desempeñen roles distintos, es inevitable que ese actor no traiga detrás de él, varios personajes. Para mí es muy importante que el actor pueda singularizar al personaje, porque eso me posibilita entrar en los aspectos psicológicos del mismo.

IMAG.- ¿Estás en estos momentos trabajando sobre una próxima película?

F.L.- Sí, estamos haciendo una película diferente a las anteriores, es una historia de amor con una reflexión detrás, es decir, invita a reflexionar sobre la capacidad potencial que tiene el ser humano para hacer cosas que nunca hubiera podido determinar. También, cómo ciertos sentimientos pueden generar, dentro de la naturaleza de un individuo, actos que no habría realizado en otro contexto, actos inadmisibles e insospechados.

Es una historia con elementos policiales; el protagonista es un policía, suceden varias situaciones a la vez, lo que no deja de tener relación con el cine negro. Es un poco la idea que se plasma en la novela "El asesino dentro de mí", de D. Thompson. Creo que conservamos la idea básica, pero que definitivamente es una historia original.

Este año empieza una nueva etapa de desarrollo del cine nacional.

La nueva Ley General de la Cinematografía da el marco legal que permite la reactivación de la producción. La experiencia ganada en la etapa anterior tiene que ser reinvertida. Al mismo tiempo hay que superar limitaciones, aceptar retos, aprender más, dar un salto en productividad y calidad para crear "un nuevo cine peruano" ¿Cuales son los conceptos y criterios para renovar la actividad cinematográfica en el país?

PROFESIONALISMO Y ESPECIALIZACION

En la etapa de la ley 19327 (de 1972 a 1992) el cine nacional alcanzó un nivel preindustrial o artesanal. La mayoría de los cineastas trabajaron paralelamente en varias especialidades. Algunos de ellos eran verdaderos "multitalentos".

Escribían el guión, asumían el rol de un productor para encontrar el financiamiento, de un director durante la fase de realización de la película, nuevamente del productor para la postproducción, terminando el ciclo largo de varios años como distribuidor nacional y vendedor internacional de sus películas.

En la nueva etapa este método limitado tiene que ser reemplazado por una mayor especialización. Para alcanzar un nivel profesional cada oficio cinematográfico requiere de una dedicación exclusiva y continua. El guión tiene que ser escrito por un guionista, el

financiamiento para el proyecto cinematográfico tiene que lograrse con la infraestructura de contactos de un productor general y la realización de la obra tiene que ser dirigida por un director de cine. Al inicio de un proyecto cinematográfico de calidad se da la cooperación creativa entre el guionista, el director y el productor. La primera versión del guión tiene que ser reescrita dos, tres hasta más veces. Paralelamente el director empieza a preparar los elementos creativos de la filmación, como locaciones, posibles actores, el concepto para la música definiciones que tienen que ver con lo formal del lenguaje cinematográfico, etc.

Y el productor general empieza a mover el proyecto a nivel nacional e internacional.

Cada uno trata de lograr lo mejor en el campo de su especialidad. De esta manera aseguramos calidad y ganamos tiempo.

El nuevo CINE

Lo mismo vale para el trabajo con una película terminada. Ahí el Nuevo Cine Peruano necesita empresas especializadas en lo que es la distribución de la película para los mercados de cine/video/TV a nivel nacional, latinoamericano e internacional.

PRODUCTORES GENERALES:

En la primera etapa del cine nacional aparecieron buenos productores ejecutivos.

Un productor ejecutivo organiza la realización de una película con todo lo que ésta requiere: plan de rodaje, búsqueda de locaciones, casting, contratos con los técnicos, organización de movilidad, alojamiento, comida etc.

Lo que casi no hay y lo que se va a necesitar con gran urgencia para la nueva etapa del cine nacional son productores generales.

El productor general debe conocer la creación cinematográfica en todas sus fases empezando con la selección de un tema, la elaboración de una sinopsis y de una primera idea cinematográfica. En este primer momento ya se definen cosas que más adelante pueden ser decisivas para la distribución nacional y la venta internacional de una película. Después tiene que ser un guía para la elaboración del guión y del proyecto integral porque lo primero que se vende no es la película terminada sino el proyecto. Para encontrar financiamiento se necesita un grupo de productores generales que van construyendo una infraestructura de contactos a nivel latinoamericano e interna-



Marino León y Rosa Isabel Morffino en una escena de "Anda, corre, vuela".



PERUANO

cional. Los premios nacionales a los proyectos cinematográficos de calidad no son suficientes para cubrir los costos de producción. Y los pocos productores generales con experiencia, que hay actualmente en el país, no van a poder mover muchos proyectos a la vez. Se necesita la capacitación y aparición de un grupo de jóvenes productores generales que poco a poco aprendan este oficio integral en el camino.

LA CAPACITACION:

Existen una serie de institutos superiores y de facultades de comunicación que dan una formación básica para el trabajo en cine, video y televisión. Esta capacitación tiene que ser coordinada con las posibilidades que puede ofrecer el mercado de trabajo audiovisual y las nuevas posibilidades que van surgiendo con el efecto dinamizador de la Nueva Ley General de cinematografía que acaba de entrar en su fase de aplicación.

LA INFRAESTRUCTURA DE PRODUCCION:

La infraestructura de producción tiene que ser renovada y actualizada. En este dominio se necesita también un proceso de especialización. Tienen que formarse y desarrollarse empresas que se dediquen exclusivamente a lo que es el servicio cinematográfico (alquiler, mantenimiento y reparación de equipos para la filmación, postproducción de imagen y sonido, más adelante un

laboratorio para revelado y copiado, transfer de cine a video, subtulado etc).

DESARROLLO EMPRESARIAL:

Durante la etapa anterior las empresas de producción cinematográfica no alcanzaron un nivel aceptable de desarrollo. Uno de los retos del Nuevo Cine Peruano es: combinar el manejo artístico de la actividad con un conocimiento de las posibilidades cada vez más amplias que brinda el mercado de producción audiovisual para el desarrollo empresarial. Las empresas de producción deberían trabajar con asesores experimentados y calificados.

LA CALIDAD INTERNACIONAL:

El valor local o nacional de un proyecto cinematográfico no basta porque las limitaciones del mercado peruano de cine permiten, en el mejor de los casos, recuperar la mitad de los costos de producción de un largometraje, eso significa para el productor, encontrar financiamiento de coproducción para bajar los montos de la inversión propia y vender la película en los mercados externos.

Para lograr eso se necesita productos de calidad internacional, tanto en lo que se refiere a proyectos como a películas terminadas.


La meta de la calidad internacional debe fijarse también para los cortometrajes que hasta ahora siempre se diseñaron y se realizaron para el mercado interno.

LA IDENTIDAD ARTISTICA:

La falta de continuidad de la producción en la etapa anterior limitó el desarrollo de un estilo propio de los directores. Los conceptos y métodos de trabajo actualizados del Nuevo Cine Peruano deberían permitir la aparición de realizadores que encuentren poco a poco la identidad artística propia de sus obras. Las propuestas temáticas y formales deberían ser debatidas entre los cineastas para lograr la consolidación de los estilos.

EL ACCESO A LOS MERCADOS:

La Nueva Ley General de Cinematografía representa una base y un marco legal.

El Nuevo Cine Peruano lo tendrán que crear y construir los cineastas. De la calidad del trabajo con nuevos conceptos y nuevos métodos dependerá lo que es decisivo para el desarrollo de una industria cinematográfica en un país: el acceso a los mercados. La calidad de las películas es un elemento básico para poder lograr este objetivo. Pero no es el único y por sí sólo no basta. Lo que se necesita además son productores y distribuidores que se propogan esta labor en el mercado interno y externo. Uno de los objetivos más importantes de la nueva etapa es la construcción de un Mercado Común Latinoamericano de Cine - porque el Nuevo Cine Peruano solo puede hacer y desarrollarse, si el contexto regional y continental lo acompaña. 



Hay quienes han investigado y pueden hablar sobre el tema con mucha solvencia, pero la participación de las mujeres en la producción y realización de obras de cine en nuestro país, es un tema que bien puede merecer unas líneas aparte.

Un aspecto importante puede ser el hecho de cómo, el cine y en las últimas décadas la televisión, ejercen una influencia tan grande en los roles sociales, de un lado, acentuando estereotipos, y del otro, paradójicamente, sin proponérselo, propiciando un cambio de mentalidad.

A comienzos de siglo, la sociedad peruana, seguía fielmente las corrientes europeas. Podemos así imaginarnos el impacto que sufre nuestra sociedad con las nuevas relaciones de género, que se reflejan a través del cinematógrafo. Las películas europeas muestran a mujeres que salen a trabajar fuera de casa y ocu-

EL CINE CUMPLE *Cien años*

¿Y MAMA?

La asociación que hice con la película de Carlos Saura me indujo a elegir el tema, cuando Otilia Navarrete me propuso escribir algo a propósito de los Cien años del cine, para la revista Imaginario del Arte.

pan espacios reservados tradicionalmente para los varones, mientras nuestras mujeres vivían semi-enclaustradas.

En 1930 se registra una primera incursión de la mujer peruana en el proceso de creación del film: la periodista y comediógrafa **Angela Ramos** escribe el argumento para una comedia titulada **El Carnaval del Amor**. Recién en la década del setenta una mujer peruana asume la dirección de un film. La cineasta **Nora de Izcue** realiza un corto-metraje documental sobre el rodaje de la película de Robles Godoy **LA MURALLA VERDE**. Las mujeres en el Perú hasta ese momento habían asumido, de cierta manera, el trabajo doméstico dentro de la cinematografía, la creación, se puede decir que era un don sólo asignado a los varones.

En otros países de América Latina los primeros intentos de mujeres de incursionar en el campo de la creación se dieron ya en las primeras décadas de este siglo. **Matilde Landeta**


de México, logra dirigir una película, con todas las dificultades que pueda uno imaginar en la sociedad mexicana, tan patriarcal como la nuestra.

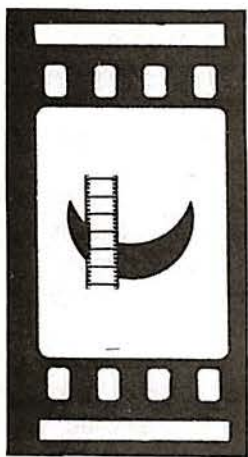
Es importante subrayar el hecho de que las mujeres estuvimos tan limitadas por los condicionamientos culturales, sobre todo en el plano psicológico, que no nos planteábamos la posibilidad de acercarnos al proceso creador, y menos aún, a pensar que podía haber una óptica diferenciada.

Hace unos tres años, cuando todavía se hacía cine, gracias a una ley de promoción (después de dos y medio años se aprobó otra ley que pronto entrará en vigencia), las mujeres que trabajamos en las diferentes áreas del cine y el video en el Perú, nos reunimos para intercambiar experiencias y este encuentro nos permitió confrontar los diferentes puntos de vista e inquietudes existentes, surgiendo así muchas interrogantes que ayudaron a clarificar algunos enfoques, en cuanto al papel que jugamos.

Pudimos entender que somos pocas las que asumimos una posición frente a la problemática de la mujer, esto entendido como el "agudizar" nuestra mirada para plasmar en nuestras obras una visión crítica de la ideología que predomina, la cual tiene expresiones a veces tan sutilmente machistas, que casi no nos damos cuenta y sin embargo ahí están, profundizando esa interdependencia que limita la liberación de las mujeres y los hombres en diferentes sentidos.

Parecía que nuestros problemas radicaban fundamentalmente en compartir los espacios, y que en nuestro gremio, la discriminación de la mujer estaba superada. Cada día había más mujeres dirigiendo, había guionistas, y ya existían sonidistas y camarógrafas, funciones que hace veinte años eran asumidas exclusivamente por hombres, pero poco a poco arribamos a la conclusión de que la mayoría había logrado con lucha, el espacio que le permitía expresarse, y ha tenido que asumir, que aquello representaba de pronto renunciar a una vida en pareja. Cómo se expresan en el trabajo y la vida de las mujeres estas dificultades de orden emocional y psicológico, fueron algunas de las inquietudes que quedaron latentes.

En un encuentro en Mannheim con realizadoras de otros continentes pude comprobar que la situación no era tan diferente en otras latitudes, pero sí fue grato constatar que cada vez son más las mujeres que, con mucha sensibilidad y talento realizan obras que llegan con una visión madura y crítica a la sociedad toda, contribuyendo así, a la reflexión sobre la condición humana en general y al rol de las mujeres en particular. 





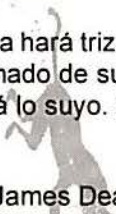
3 mentiras

sobre el cine

UNO De pronto Mía despierta de su letargo. En la sala oscura, una pompa de jabón estalla en su retina. Ha estado frente al écran muchas horas, subyugada ante las imágenes de un film mediocre, cuando el héroe de la historia repara en ella y le clava la mirada. Le pregunta si no son ya demasiadas veces que ve la película. Mía Farrow, una mujercita menuda y frágil, casi desaparece hundida en su butaca. Mira a los lados. Es imposible que diga algo que no está en el guión. El héroe repite la pregunta, porque es el héroe y consigue lo imposible. Ella enmudece, pasmada. El espectador que mira la película donde Mia Farrow mira otra película, se angustia. ¿Se romperá el espejo? ¿Volverá la realidad a vacilar, jugando a ser lo que no es? ¿Es ficción la secuencia de imágenes que encandila a Mía Farrow o la película que vemos en ese instante? Allí labora el cine, tierra de nadie y de todos, en las precarias fronteras de la realidad y la ficción.

Volvamos a la sala oscura. Mía hará trizas al cristal de la ilusión: responderá al llamado de su galán y la disolvente magia del cine hará lo suyo. Ante las incrédulas miradas de los espectadores, el héroe se desprende de su invisible red y atraviesa el pasillo a grandes trancos. Carga con Mía y huye de la pantalla, de las butacas, de la rutina. Acá se inicia la pasión de un amor que, como todas las pasiones, es libre y sin mirones.

Este es uno de los hechizos del cine.



TRES James Dean es ya un mito del joven rebelde e inadaptado, de la angustia y el aburrimiento de una juventud sin fe, que nace y vive en un pueblo poderoso, con un nivel de vida que no hace más que poner de relieve la pobreza espiritual en que se halla. Representa a esos jóvenes y esos jóvenes lo han divinizado en su afán de encontrar bello y noble su propio comportamiento, en una búsqueda de la solución a la dejadez y al tedio cotidiano.

Símbolo de una juventud silvestre y ferviente, Dean tuvo en dos films la medida justa de sus posibilidades: **Al Este del Edén** y **Rebelde sin causa**. Personaje complejo y de amplios matices en ambas películas, admirable retrato de un trágico moderno. Su gran originalidad interpretativa se apoya en el desprecio del ridículo, en la gran libertad expresiva, en la ambigüedad de una filosa mirada y en la fuerza plástica de sus movimientos. En la aspereza y ternura de su imagen hay algo de ángel caído entre los mortales, algún hechizo, algo de gato montés merodeando la ciudad.

DOS Desde que el cine existe, muchos fueron los realizadores o actores incomprendidos o mal interpretados. A fin de imponer su propia concepción del llamado séptimo arte, tuvieron algunos que revolver el concho de las cocteleras hollywoodenses y escandalizar las suntuosas fiestas de fingido puritanismo. Nace el rebelde, el provocador de nuevas formas y viva sensibilidad.

Frente al *divo*-actor immaculado de congelada sonrisa, capaz de caer de un tren en plena marcha, rodar por el acantilado o librar pelea contra una pandilla de desalmados sin perder un botón ni desordenar su peinado- brotan los *anti-stars* no como una mancha sino como individualidades de poderoso talento: Humphrey Bogart, Marlon Brando, James Dean..., quienes no escatiman esfuerzo para ser notables actores a la par que mantener una actitud auténtica de enfrentamiento al *establishment* de Hollywood. El tiempo parece haberles dado la razón en su rabiosa inquietud contra el conformismo, la pasiva eficacia, el bello gesto. También el tiempo fue cómplice de los millones de corazones robados por estos anti-héroes, desaliñados y sin rasurar, seres transparentes conteniendo siempre en los ojos el zarpazo de inocencia y pecado.

En las últimas cinco décadas cuántos actores han cruzado la pantalla como verdaderos cometas; pocos han logrado sobrevivir y alcanzar notoriedad, y muy escasos aquellos que han quedado sin discusión convertidos en mitos. Rebeldes de fuertes pincelazos: movimientos lerdos y torva mirada, erizada piel y pronunciación displicente, ojos de loco y sardónica sonrisa. La lista es corta: esos son -diría Brecht- los imprescindibles.

Un proyector y una pantalla los resucitaba para nuestro disfrute y tormento, ahora basta un VHS y un monitor.

100 años de existencia le han permitido al cine convertirse en el espectáculo público más popular en el mundo. Pero no sólo eso. También ubicarse en un lugar central de la reflexión estética de los últimos cincuenta años y establecerse como un medio de expresión característico de este siglo.

Tres aspectos se involucran. En primer lugar, la formación histórica de un auditorio, de un público cinematográfico, en segundo lugar, la atención de todos aquellos que "piensan el cine", que lo difunden y lo explican, y por último, la inquietud y creatividad de los cineastas. Aspectos que se pueden rastrear en todas las cinematografías nacionales en el curso de estos primeros cien años del cine.

CINE en el PERÚ:

La formación del público

Los impulsos iniciales para el desarrollo del cine se dieron en Europa y Estados Unidos, pero su influencia se sintió, neta y creciente, también entre nosotros, excéntricos a las líneas centrales de esa evolución, pero participantes eventuales en ella.

Las cualidades del cine como espectáculo masivo se hicieron evidentes desde los primeros años del siglo. En el Perú, el interés de los espectadores ante esa capacidad del dispositivo filmico para capturar su atención se generó en forma paradójica. No fueron las cintas fantásticas o las ficciones maravillosas las que congregaron al público ante las primeras taquillas. Fueron, por el contrario, cintas realistas, registros documentales, películas que recogían con gran fidelidad las operaciones quirúrgicas practicadas en los hospitales de París por un cirujano famoso, el doctor **Doyen**.

En efecto, el siglo XX se inauguró con las proyecciones en Lima de filmes de escasa duración, pero realismo duro y puro. Las crónicas periodísticas de entonces dieron cuenta de grandes aglomeraciones para apreciar las técnicas de corte y sutura de Doyen, pero también para ver los incontenibles flujos de sangre de los pacientes y la habilidad del cirujano. Resulta un hecho singular que el atributo que ayudó a formar el público del cine en el Perú, fuera aquel relacionado con su capacidad para captar de modo inmediato, urgente, una realidad.

Las posibilidades espectaculares

del cine se apreciaron después con las comedias y melodramas italianos o las pantomimas de **Max Linder**.

Tal fue el primer episodio de la historia de un medio que debió formar su propio auditorio, arrebatándole espectadores a los espectáculos tradicionales: el teatro, la zarzuela, la ópera. Las tres primeras décadas del cine en el Perú son la historia de un progresivo acercamiento del público a la mecánica de las imágenes en movimiento, convertidas en espectáculo de la realidad o de la ilusión. La estrategia de los empresarios cinematográficos para facilitar y acelerar ese acercamiento dio frutos. Repartidos a lo largo de las ciudades, instalando sus equipos en los lugares de mayor concentración de población, lograron en muy poco tiempo modificar los hábitos y costumbres sociales más arraigados. Los paseos dominicales por las plazas públicas fueron reemplazados por la asistencia al cinematógrafo, y los referentes inmediatos a la conversación se poblaron con alusiones a personajes de la pantalla. Las líneas maestras, los perfiles definitivos del espectador cinematográfico se trazaron en esos primeros años del espectáculo. El cine había formado su público, multicultural, pluriclasista, masivo. El mismo público que con el paso de los años se deslumbraría con la llegada del sonido, la generalización del color, el **Cinemascope**, el **Cinerama**, el uso y abuso de los efectos especiales o que, muy pronto, pasará por la experiencia del cine interactivo que ya se anuncia.

Objeto de estudio

Si bien el cine se convirtió en objeto de preocupación de algunos intelectuales desde los años veinte -allí están para demostrarlo los textos de José Carlos Mariátegui, César Vallejo, Angela Ramos, Gastón Roger, Aurelio Miró Quesada, entre otros que trataron el tema-, es recién en los años cincuenta que las películas de "arte" obtuvieron un público diverso que se congregó para apreciarlas.

clubistas de los años sesenta y setenta.

Poco después, en 1956, en la ciudad del Cusco, se organizó el **Cine Club del Cusco**. Las premisas y los afanes de los organizadores eran similares a las de sus colegas limeños pero ellos llegaron a más. Los promotores del cine club cusqueño dieron el salto a la realización fílmica y las cintas documentales y argumentales firmadas por **Manuel y Víctor Chambi, Luis Figueroa, Eulogio**

Entre la euforia y la depresión

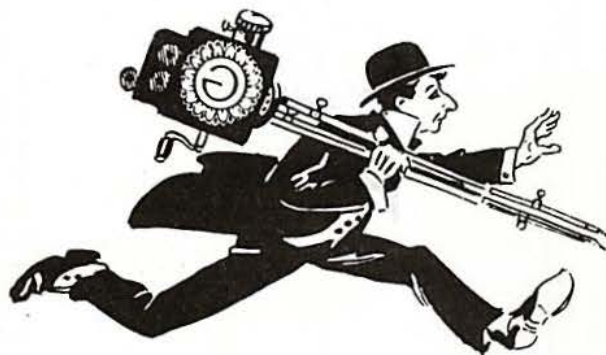
Dos instituciones resultaron muy influyentes en la formación de una cultura cinematográfica en el país. La primera se organizó en la capital, bajo el impulso de **Andrés Ruszkowski**, un abogado de origen polaco que decidió proyectar películas al estilo de los llamados cineclubes parisinos. La institución formada recibió el nombre de **Cine Club de Lima**, afilió socios e inició actividades en 1952. Allí se sentaron las bases del reconocimiento del cine como un medio de expresión de ideas y un objeto de apreciación estética. Los cinéfilos peruanos pudieron tener un acercamiento ordenado y un conocimiento cabal de algunas de las cintas fundamentales de la historia del cine. Tal fue el origen y el modelo de las experiencias cine

Nishiyama y César Villanueva llevaron a la pantalla, por primera vez, presencia del ande y la figura de sus habitantes.

El caso del Cine Club Cusco es el ejemplo más claro de una vocación creativa impulsada por la contemplación y la reflexión sobre el cine. Del mismo modo que la experiencia de la revista **Hablemos de cine**, fundada en 1965, resultó un episodio clave en la reflexión estética sobre el cine y sus posibilidades expresivas. Fue en el interior de esa publicación, dirigida desde su fundación por **Isaac León Frías**, que se formó una promoción de críticos y realizadores peruanos que introdujeron una mirada moderna al cine y sus sentidos.

El cine del Perú

Pero así como los peruanos vimos y pensamos el cine, también lo realizamos. La historia de la producción de películas peruanas es dilatada e intermitente. Se inicia con las primeras filmaciones hechas en el territorio peruano hacia 1898 y encuentra múltiples tropiezos después. Producción fílmica que pasa por períodos de euforia y por momentos de aguda depresión. Los picos del entusiasmo se encuentran en 1930, entre 1937 y 1940, y entre 1973 y 1992. Los momentos de inflexión son todos los demás.




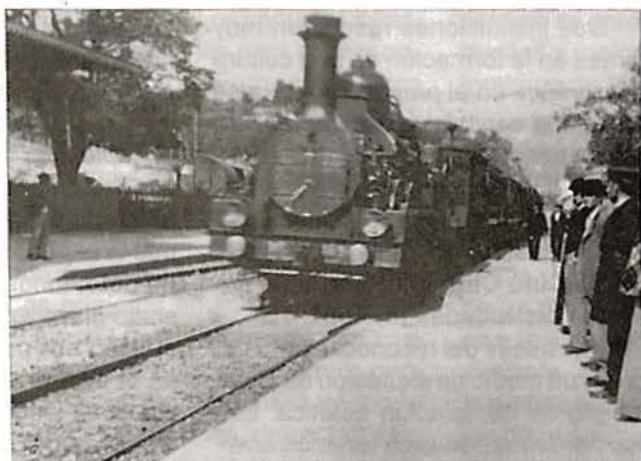
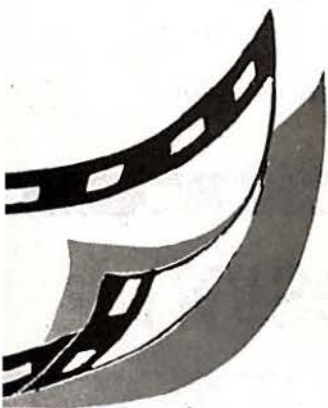
Aunque tal vez hablar de euforia sea excesivo. Como tantas otras cosas en el Perú, ese sentimiento se vivió morigerado, apaciguado, y encontró un final abrupto. En 1930 se creyó que al fin se podía echar a andar una industria del cine peruano, pero no se tomó en cuenta que al público ya no le interesaba las cintas silentes y que en el país no se contaba aún con los recursos y posibilidades para iniciar la producción sonora.

En 1940, ya establecido el cine sonoro en el Perú, y luego de la exitosa experiencia de un conjunto de cintas criollas hechas por la empresa limeña **Amauta Films**, la Segunda Guerra Mundial -que ocasionó la escasez de insumos fotográficos- y la llegada masiva del cine mexicano, ocasionaron una segunda debacle

de las expectativas industriales de los productores filmicos peruanos.

En 1992, las políticas económicas liberales dejaron sin sustento legal a los productores que se habían empeñado en desarrollar el corto y el largometraje; desde que en 1972 se promulgara una legislación promocional. A partir de entonces el cine peruano vive una profunda crisis, pese a que en octubre de 1993 se promulgó una ley de cine que aún no puede aplicarse pues carece de reglamentación.

Por obra de factores externos e incontrolables o del propio Estado, carente de cualquier política al respecto, la producción de películas peruanas tuvo un desarrollo azaroso e inestable. Curioso destino éste, el de un país que apreció y estudió al cine desde siempre, pero que no pudo mantener una continuidad en su producción de películas propias. 



LUMIERE

años de cine

100

Jean Louis Silvy

Enloquecidos los espectadores presentes aquel 28 de diciembre de 1895 no lo pueden creer: UNA LOCOMOTORA NEGRA se esta acercando a toda velocidad hacia ellos... ya algunos tratan de escapar des-pavoridos... entre locura, pavor, sorpresa y asombro acababa de nacer el CINE y nadie hubiera pensado entonces que estas temblorosas imágenes en blanco y negro fueran a convertirse en el SÉPTIMO ARTE. Si los hermanos Lumiere, inventores del CINEMATÓGRAFO fueron -como lo dijo Jean- Luc Godard, los últimos impresionistas, Georges Méliés, inventor de la ficción cinematográfica se convierte en el primer poeta del ART NOUVEAU!

... y LUMIERE es ¡ LUZ!

El cine comenzó con nuestro siglo, se hizo industria e impuso el mercado más importante de todas las artes, de ahí su influencia social en la creación de imágenes y estereotipos. Siglo cinematográfico el nuestro, mezcla de imágenes y realidad.

La mujer fue prontamente asociada al erotismo, aunque éste quedara bajo la vigilancia de un código de pudor establecido por la censura que luego se iría levantando.

Los años veinte y treinta vieron el nacimiento de *stars* que impusieron una moda y conducta. Ya desde 1910, el cine italiano había introducido a la diva que a la vez altiva y sumisa, se enfrentaba a su implacable destino.

En medio de las manifestaciones por la igualdad de derechos entre hombres y mujeres, el modelo de la seductora dominante fue lanzado al cine por los americanos entre 1913 y 1915. El puritanismo americano creó a la vampiresa: osar en el terreno erótico debía tener como compensación para los amantes, la condenación y el castigo.

Un primer film en 1913 llevó por título, "El Vampiro" (dir. Robert Vignola) y otro de la época, "The fool there was"

Y el cine creó a la **Mujer** *... los orígenes*

("El tonto estaba allí") tuvo como inspiración el poema de Kipling, "El Vampiro" y dio nacimiento a la actriz Theda Bara (anagrama de Arab Death) y su célebre "*kiss me, my fool*".

El cine también dio vida a grandes arquetipos literarios; la Salomé de Wilde, encarnada por la mórbida Alla Nazimova en 1923 y la Carmen de Merimée interpretada en 1918 por la famosa Pola Negri.

El mito de la "vamp" evolucionó de su maniqueísmo a la construcción de un personaje a la vez ángel y demonio: "El Ángel Azul" y "Carne y Demonio", legendarias películas que endiosaron a Marlene Dietrich y Greta Garbo.

Ambas protagonistas dominaron con mayor fortuna y poder el modelo de "mujer fatal" de sus películas. En "El Ángel Azul", son también los prejuicios de clase los que provocan la ruina del viejo profesor Rath, enamorado de Lola. En "Carne y Demonio", Garbo es la mujer víctima de la fatalidad de la pasión, que besa el cáliz en el que su amante ha posado los labios, provocando el mayor escándalo de la pantalla en esa época.

En otros casos, como el de Louise Brooks y "Lulú", la actriz no pudo zafarse del personaje que era ella misma. "Lulú" (1929) film del alemán George Pabst, ilustra el arquetipo de la joven de los años 20, andrógina y sensual, que

abandona la lánguida melena de sus antecesoras por los cabellos cortos a lo masculino. La muchacha vivaracha, inocente e insensata a la vez, provoca el hundimiento de la moral y fortuna, por más sólidas que éstas sean, de quienes queden prendados de ella. Ella tampoco obtiene beneficio alguno; Lulú es la puta miserable que no llega a poseer nada que no sea la decadencia.

En el cine surrealista de la época, de la mano de Artaud, Dalí, Buñuel, Desnos, Man Ray, el desnudo femenino devino ya no en un elemento decorativo sino más bien perturbador de la conciencia del espectador. El desnudo

apareció en el cine comercial en un film de 1932, "Extasis", toda una rareza, no sólo porque la actriz, Hedy Lamarr, se baña en traje de Eva, sino porque el marido de ella intentara quemar las copias existentes del film.

El cine latinoamericano también creó a sus divas. La melodramática época de oro del cine mejicano exaltó la figura de la madre sufriente; a su lado, las rumberas eran provocación y peligro para los hombres. En ambos casos, la mujer debía desvalorizarse: someterse abnegadamente o envilecerse en la prostitución. El alma se separaba del cuerpo, así como el amor del placer. Una Doña Bárbara o Doña Diabla trastocaba el esquema ya conocido, pero daba los mismos resultados. En estos films se sacrificó la imagen por lograr una supremacía didáctica del mensaje, la empobrecida estética de los componentes visuales impidió remontar el sentido inmediato.

Afortunadamente, el genio de Buñuel en "El Bruto", "La Casta Susana" y otros films de su etapa mejicana, replicó con sarcasmo la estética del melodrama, llevándola al extremo. Los mismos rostros, a excepción del de María Félix, interpretaron un rol opuesto al habitual. La misma moral fue arrinconada ante la disyuntiva de si el Bien podría ser el Mal o viceversa. Lamentablemente, las peores trazas del melodrama mejicano han permanecido hasta hoy en las telenovelas de todos los días.

A lo largo de un siglo (este año se conmemora el centenario de la patente del cine) el retrato femenino en la pantalla y su correlato, la imagen de la *star*, han conocido diversas evoluciones que oscilan del "glamour" al "antiglamour", haciéndonos a veces olvidar que las estrellas, de cerca o de lejos, son también mujeres de carne y hueso.



Hacer cortos en nuestro país es muy difícil, sobre todo en este momento en que nos encontramos a la espera de la aprobación de la nueva ley. Hasta hace poco existía la ley 19327, que era de protección al cine y que tuvo una vigencia de casi veinte años, en los que se hicieron como 500 cortometrajes. Existía obligatoriedad de parte de los exhibidores porque al hacer un corto, se presentaba a la COPROCI (Comisión de Promoción Cinematográfica) y ellos podían aprobarlo o no. Si lo aprobaban inmediatamente pasaba al circuito comercial durante dieciocho meses primero y luego durante doce meses y era presentado en todos los cines del país, obteniendo como ganancia un porcentaje de la entrada. Entonces no sólo recuperabas la inversión, sino que se ganaba. Hubo épocas en las que se ganó mucha plata, muchos aprovecharon y lucharon con eso. Otros fueron más honrados e hicieron las cosas bien. Pero en el 92 quitaron esa disposición y ahora se pretende dar una ley, que buscaría premiar proyectos de largometraje y cortometraje ya terminados. Se hace un corto, lo ve una comisión, lo aprueba y te dan doce mil dólares. Lo que pasa es que si se quiere que en un cine pasen el corto tienes que hablar directamente

con el exhibidor y decirle: "Oye, pasa mi corto". No creo que te den plata, pero supuestamente si es que tu ya has ganado el premio, te van a dar doce mil dólares y con eso ya has recuperado algo. Y luego, a nivel de largometrajes premian el guión y todo el proyecto. Son algo de ciento ochenta mil o ciento cincuenta mil el primer premio, cien mil y ochenta mil dólares para el segundo y tercer premio. Con eso definitivamente no puedes hacer una película, pero tienes por lo menos una primera parte.

Lo que pasa es que de esto aún no hay nada. Supuestamente en marzo iba a ser la primera convocatoria de premios para los proyectos y no ha sido, no se sabe cuándo va a ser. Hasta que yo no vea que eso esté funcionando, particularmente no voy a creer. Por ahora es sólo una esperanza. Porque es una buena solución poder presentar un proyecto, que ganes

EL entre lo real

y que te den ciento ochenta mil dólares, con esa cantidad tu puedes ir a Europa, y decir me falta tanta plata, tengo esto y puedes empezar a filmar, ya con algo filmado puedes mostrárselo a un productor europeo que le interese.

Para que puedas hacer cine en el Perú, tienes que buscar parte del dinero afuera, hacer preventas, vender el proyecto antes de que esté hecho, interesar a productores, a instituciones americanas o europeas. Una labor que no es fácil, pero si factible, si es que tienes los contactos. Yo estoy trabajando con **Stefan Kaspar**, quien es el único productor en el Perú que se ha preocupado por buscar financiación para proyectos de otros directores.

Para mí el cine es un arte de la confianza. Se trabaja con un productor, con un proyecto que, por más que sea tuyo, tienes que conversarlo, trabajar con los actores. Luego viene el rodaje que implica trabajo directo con el productor, con el fotógrafo, con el sonidista. Entra un montón de gente, pero todo el mundo tiene que aportar, a nivel creativo y a nivel técnico.

Uno llega al corto porque es una etapa previa al largometraje. Hay mucha gente que toma al corto como una escuela, y es lógico, es una escuela, un aprendizaje. Particularmente, siempre traté de ver al corto no sólo como un escuela para poder llegar al largo, sino como una forma de poder expresarme. Es un formato

cortometraje y lo imaginario

diferente del largometraje, por el mismo hecho de tener que condensar una historia en diez minutos. No puede sobrar ni faltar nada. En un largo tienes la posibilidad de explayarte, en el corto tienes que ser muy sintético. Yo ingresé a la universidad, para estudiar cine y fue allí donde hice mis primeros trabajos como alumno. Hice cuatro cortometrajes, dos en video y dos en cine. Luego salí y con un grupo de amigos hicimos un primer corto a nivel profesional que se llamó "Un tesoro para flor del cielo".

Optar por el largo es bien difícil y el corto era una buena manera de poder entrar al cine, de poder expresarte y decir cosas. También depende de qué es lo que te interesa a nivel de cine como expresión. Hay gente a la que lo único que le interesa es ganar plata. En el Perú no ganas plata haciendo cine, sólo que tú seas el productor y produzcas diez cortos, que cada uno te cuesta como tres mil, cinco mil dólares. Como realizador no vas a ganar. Tienes que buscar tu espacio y es un proceso largo.

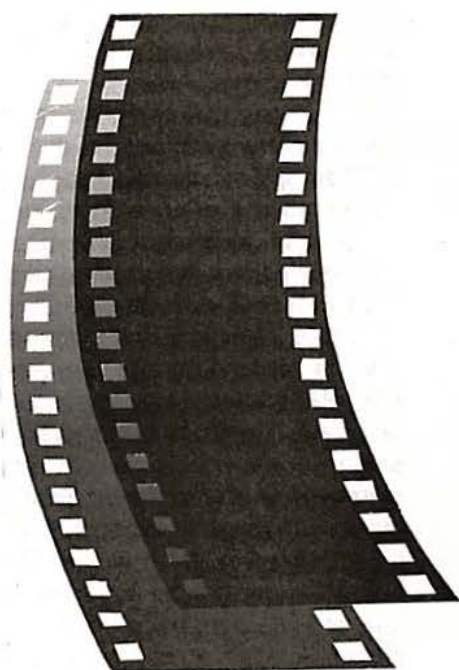
Ahora tengo que terminar dos proyectos que faltan, luego de la primera producción de media hora con los niños asháninkas. Es un trabajo de la ZAF para la televisión alemana, un largo con tres historias, una de la selva, otra con una comunidad negra en Chincha y otra en la sierra de los aymaras. Los protagonistas tendrán que ser niños como en la primera historia.

Yo trabajo una cuestión marginal, entre lo real y lo imagi-

nario, y por lo general, con personajes obsesionados, locos. Lo único diferente ha sido lo de la selva. El guión era de **Augusto Cabada**, la historia de **Stefan Kaspar** y la dirección fue mía.

Mi primer trabajo fue en blanco y negro y en video. A nivel de iluminación, tanto en blanco y negro como en color, mi trabajo es una cosa bien radical: blanco y negro bien contrastado y si es a colores éstos son marcados, muy definidos. Por la forma también son cortos violentos, fuertes, como los personajes que los habitan, que de alguna manera pretenden llegar a un extremo. También a un extremo formal, trabajando cosas de montaje, movimiento de cámara. Por lo general son cortos lineales, excepto "El llanto de la luna", que hice en la universidad y que al final es un paralelo entre el pasado y el presente. Luego "Un tesoro para flor del cielo" que es una historia lineal en la que yo traté de crear una atemporalidad, como que el tiempo no pasa, un tiempo estancado. No son cortos que a nivel de estructura estén presentando ninguna novedad. No trato de intelectualizar las cosas, sólo dejo que salgan.

Todos mis personajes son obsesionados, personas que están en el límite entre la realidad y la fantasía, a veces por locura. Algunos cortos están también en el límite de lo fantástico. Me gusta mucho la fantasía en el cine. García Márquez, por ejemplo, es lo que más me gusta en literatura.



Tiene un mundo muy especial, y el lenguaje es netamente onírico.

Yo creo que tiene que haber una correspondencia entre lo que tú dices y cómo lo dices. No trato de hacer ninguna denuncia social, yo digo marginal, porque son personajes marginales a nivel social (una prostituta, un mendigo). Es una marginalidad psicológica, como el personaje de "El pescador de los 7 mares", un cura alcohólico que va al encuentro con su conciencia pues faltó sus votos y ha perdido la fe. Dentro de todo hay una cuestión religiosa muy fuerte, sobre todo en los tres últimos que he hecho: "La misma carne, la misma sangre" que es la historia de dos siameses, en la que se da la oposición de la carne con el espíritu, el bien y el mal. Luego está "Carta del apóstol San Juaneco a la ciudad del mal", que es la historia de un loco que vive en el Rímac, quien tiene

planeado en su fantasía, fundar sobre las cenizas de Lima, una nueva ciudad, "La Ciudad Esperanza", donde vivan todos los desprotegidos.

No es que no me interesen las cuestiones sociales, sí me interesan. Sólo que yo no digo: "Voy a denunciar que en el Perú, que en Lima la gente está así o asá". De alguna manera eso en el corto está presente porque definitivamente es algo que veo todos los días, la soledad en que se puede vivir, el abandono, la locura a la que se puede llegar por determinadas situaciones. El corto de los siameses se desarrolla en un momento de la guerra terrorista. Además del conflicto del bien y el mal, presenta una guerra fratricida, lo que se vivía aquí hace poco. Se desarrolla en un ambiente con una radio prendida donde se habla de todos los atentados terroristas que han habido en Lima en el último mes, es una cosa exagerada, ochenta atentados, doscientos muertos.

Mis cortos por lo general siempre han salido de un personaje. Por ejemplo hay uno que se llama "El gran viaje del Capitán Neptuno" que también es de un loco que quiere construir un barco que se llama "Atahualpa Salvador", para ir a recuperar el Huáscar en Chile. El va acompañado de otro loquito que se llama el Marinero Cojinova, que es un tipo realmente frustrado. El capitán es un tipo desesperado. La idea salió cuando un día vi en la calle a dos locos juntos lo cual es rarísimo. Uno pedía plata a los carros y había otro que estaba sentado fumando. El otro iba, le daba la plata y se daban la mano, se felicitaban. Siempre tuve la interrogante de qué podía haber entre estos dos patas.



IMAGINARIO del arte agradece por las ilustraciones aportadas.

Conversación con Carina Moreno

AUGUSTO CABADA

o la interminable crítica

ciencia, es un género literario, o en todo caso, puede y debería serlo. Es como el ensayo, es escribir acerca de lo que uno ve, lo que uno experimenta, lo que uno siente frente a una obra artística determinada. Pero es un ejercicio básicamente subjetivo, por eso nunca vamos a estar de acuerdo entre nosotros, y a veces ni siquiera estamos de acuerdo con el público.

Uno puede leer críticas muy distintas a una película y todas son interesantes. Muchas veces leo una crítica totalmente contraria a la mía, que me parece más interesante que una que pueda estar de acuerdo conmigo, porque de pronto ilumina aspectos que yo no he visto, enfoca la película de

Yo creo que la principal función del crítico es opinar, pues se supone que tiene un conocimiento, un gusto por un arte determinado, y que en virtud de esto, hay un interés por conocer sus opiniones. Aunque es cierto que todos tenemos derecho a una opinión, en el caso del crítico esa opinión es un poco más especializada, más exigente porque tiene que conocer y comprender la realización artística que está viendo, en este caso una película, para que sus criterios puedan llegar a la masa de lectores. No hablemos de masa, porque en realidad la crítica se lee muy poco, es más bien una lectura de aficionados, especializada.

Creo que lo importante en el caso del crítico es que su opinión, a diferencia de la de cualquier otra persona, puede ser arbitraria, ya que el crítico está obligado a justificar de alguna manera qué es lo que le gusta, qué es lo que no le gusta y por qué. La crítica no es ninguna

otra manera o me pone en contacto con la sensibilidad del crítico, que es finalmente lo que uno valora.

Creo que en general hay un ejercicio que nos gusta mucho a los críticos y es el discutir sobre las películas. Es allí justamente donde intercambiamos estos puntos de vista disímiles y en el que nos enriquecemos un poco todos.

Yo no creo por otro lado que la función del crítico sea necesariamente orientar al público. Si reconozco que hay un sector que puede tal vez esperar la opinión del crítico de su preferencia para optar por una película, pero creo que eso en la práctica es una realidad más estrecha.

Habría que distinguir también entre un comentario cinematográfico y una crítica, pues cumplen funciones diferentes. Los comentarios informan al público sobre las películas que hay, quienes la interpretan, el director, su

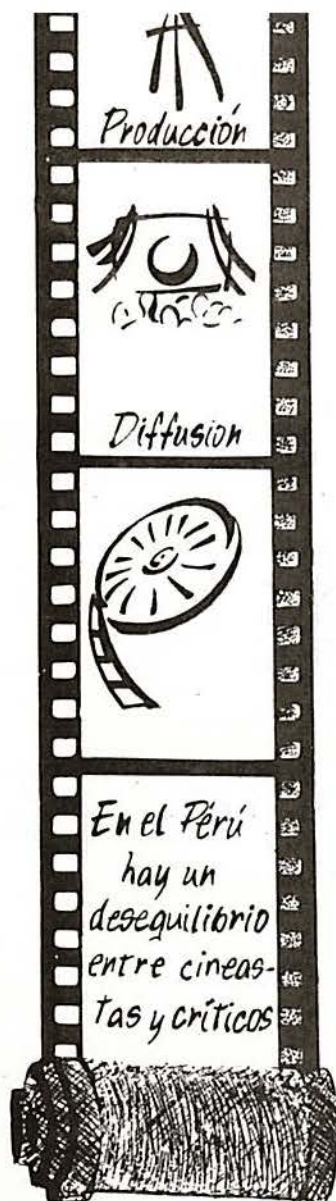


trayectoria, anécdotas de rodaje y en algunos casos, hasta promover la película. Son labores propias de un comentarista o un columnista de espectáculos. Pero el crítico de cine tiene otra perspectiva. Opina con cierta estrategia, con cierta metodología, con sistematicidad. Hay críticos que son muy perceptivos pero a la vez son muy arbitrarios y eso también disgusta. Sólo se limitan a señalar lo que les gusta y lo que no les gusta y allí acaba la crítica.

Siempre las nuevas generaciones de críticos han intentado defenestrar a la anterior porque los críticos con el tiempo empiezan a formar parte del *establishment*, se convierten en la voz oficial, la que señala lo que vale y lo que no vale. Han habido grandes momentos en la historia de la crítica del cine en las que se produjeron rupturas muy fuertes. El caso más serio fue la *Nouvelle Noveau* francesa, con **Truffaut** y **Godard**. Ellos rompieron con la crítica y el cine anterior, empezaron a revalorar una serie de películas que los críticos oficiales despreciaban. En nuestro caso, todos los discípulos de los viejos críticos, todos se han formado leyendo las páginas de ese medio tan importante para el cine en el Perú que fue **Hablemos de cine**.

Yo no creo que ningún director trabaje en función de la crítica. A lo mejor en Estados Unidos sí, pues allí los críticos del **National Post** o del **Times**, o los críticos de la televisión tienen mucho poder sobre el espectador. Son más consultados, más vistos, más leídos. Entonces los productores, los directores y hasta las estrellas, sienten que el crítico tiene poder, sobre el resultado económico de su película. Se preocupan por halagarlo, por invitarlo a una función especial. Hacen uso de una serie de mecanismos para tratar de complacerlo.

Pero en casos como el



nuestro la influencia del crítico es bastante reducida, yo no creo que la gran mayoría de espectadores vaya a ver una película simplemente porque el crítico dice que es buena, entonces, desde el punto de vista comercial, no hay temor a la crítica, desde el punto de vista artístico, tal vez sí. Lo que sí he visto es a varios cineastas que le dan la espalda a la crítica, que dicen: *A mí la crítica no me importa en lo absoluto*, y que no la leen. No sé si será cierto o no pero lo dicen.

Muchos cineastas nacionales tendieron, en algún momento, a llamar a los críticos los eunucos, aquellos que no procrean, los impotentes, porque están allí, viendo que los otros producen. Me parece una visión bastante abusiva. No creo que un cineasta talentoso sea necesariamente la persona

más capacitada para opinar, incluso sobre su propia película. En el caso contrario, una persona cuya especialidad es el estudio del cine, el gusto, la observación y sobre todo, escribir (porque la labor del crítico es escribir textos que en algún momento pueden llegar a un nivel de complejidad, de elegancia, de belleza y de inteligencia muy superior a lo que algunas veces vemos en la pantalla) no tiene necesariamente que ser un gran cineasta. Son excepcionales los críticos que pasaron a ser cineastas como Truffaut y Godard.

En el Perú hay un desequilibrio entre cineastas y críticos. Creo que nuestros críticos, no todos, pero si un buen número de ellos, tienen un nivel competitivo con cualquier país culto del mundo. Hay críticas que aparecen publicadas aquí y que perfectamente podrían hacerlo en **Le Monde** o en cualquier revista de prestigio. Tenemos una tradición crítica muy fuerte. Eso es muy curioso porque no somos un país que tenga una tradición cinematográfica, pero de alguna manera aquí se dieron las condiciones para que se desarrollara un deseo de crítica, de una profusión e intensidad que pocas veces se da. Yo diría que el equipo que está produciendo **La Gran Ilusión** y que casi es el mismo de **Hablemos de cine**, tal vez sea el equipo, más constante y más reconocido de América Latina. Ni Argentina tiene una revista que haya sobrevivido tantos años.

En contraparte nuestra tradición cinematográfica es un poco precaria. Este año probablemente no se haga ninguna película en el Perú, sólo Federico García está haciendo una y tal vez se estrene **Casablanca**, que ya se ha hecho el año pasado. Es curioso cómo la crítica se ha desarrollado tanto y el cine tan poco, esto seguramente debido a factores económicos y a la falta de legislación.

Pero esto crea una situación especialmente difícil entre críticos y cineastas, porque los críticos, al haber accedido a ese nivel de formación y de exigencia, son excepcionalmente duros con las películas peruanas, y los cineastas a su vez, exigen mayor condescendencia del crítico, por un lado, y por el otro, fustigan, ignoran y desprecian la crítica.

Yo creo que la crítica no tiene por qué ser condescendiente con la cinematografía nacional. Uno no tiene por qué exigirle un determinado nivel a una película norteamericana y otro a una nacional. En ocasiones algunos comentarios pueden parecer hasta abusivos, con películas que tienen deficiencias inevitables, imperfecciones ajenas a la voluntad del realizador. Creo que allí sí puede haber un vacío, que yo percibo porque he trabajado como crítico y como cineasta. Esto enriquece mucho la opinión de un crítico porque le permite entender un poco más la complejidad de la producción cinematográfica.


En el caso del cine nacional, nos encontramos con problemas tan elementales como no poder mover la cámara porque no se consigue la grúa, o que se vele un rollo y no se pueda repetir la toma porque hay una cantidad limitada de película; inconvenientes a los que no está sometida una producción con mayor respaldo económico. Estos atenuantes, sin embargo, no funcionan en relación al argumento, y si hay cosas que están mal, allí hay que decirlas. A veces hay justeza en las apreciaciones, pero percibo un tono hepático, inmisericorde. Y en ese sentido me parece que se equivoca el crítico. Este no es un tirano que está a la cabeza del cine para castigar, someter y humillar al cineasta que se atreve a sacar una producción.

Yo sólo justifico esta opción si está hecha con humor y si

se advierte detrás de ella una intención reflexiva, un poner en claro algo que está pasando desapercibido. **Poline Kill**, una crítica norteamericana que ya se retiró y a la que admiro mucho, decía que hay películas malas que son inofensivas, pero hay malas películas que son muy dañinas porque pretenden pasar por buenas. A éstas hay que desenmascararlas. Existen también los falsos prestigios. Razones para ser duro en esos casos. El crítico tiene que ser justo, porque su actividad es mucho menos riesgosa, su posición es mucho más cómoda. Esto tiene que ver con la ética. Un crítico que no ve esto, está incumpliendo con una norma de respeto elemental, y a la vez, está perdiendo efecto sobre sus lectores, es un crítico que se va a automarginar. Respetar el trabajo que uno no ha hecho, no sig-

nifica condescender.

El cine peruano depende de un mercado pequeño y las posibilidades de recuperación son tan escasas, que necesariamente se espera que el producto tenga una recepción más o menos generosa.

Las películas peruanas se aferran a su público, necesitan desesperadamente de él. Las películas juegan todas sus opciones el día del estreno. Se trabaja durante un año y en una semana se define para siempre el éxito o el fracaso. Entonces es un poco angustiante, que frente a esto la crítica asuma siempre una actitud incomprensiva, en el sentido de exigir experimentaciones o cine de autor, cuando lo que es necesario es hacer películas comerciales (utilizando el término no en el sentido peyorativo), es necesario tener una producción popular. 

1919

Hollywood

CHAPLIN

Eduardo Galeano
(EL SIGLO DEL VIENTO)

En el principio fueron los trapos.

De los desperdicios de los estudios Keystone, Charles Chaplin eligió las prendas más inútiles, por demasiado grandes o demasiado pequeños o demasiado feas, y uno, como quien junta basura, un pantalón de gordo, una chaqueta de enano, un sombrero hongo y unos ruinosos zapatones

Cuando tuvo todo eso, agregó un bigote de utilería y un bastón; y entonces, ese montoncito de despreciados harapos se alzó y saludó a su autor con una ridícula reverencia y se echó a caminar a paso de pato. A poco

andar, chocó con un árbol y le pidió disculpas sacándose el sombrero.

Y así fue lanzando a la vida Carlitos el Vagabundo, paria y poeta



Semiótica de la IMAGEN

La imagen refiere realidades, entabla diálogos, representa visiones del mundo, manipula lecturas, ideas y acciones, se instala en el imaginario de cada uno afinando significados y significantes, estableciendo nuevas redes lógico-conceptuales o de visualización interna.

La imagen es poder, es acción. Detrás de los creadores de imágenes, hay un **saber hacer** que se actualiza, mediante estrategias, decisiones y procedimientos, en mundos de sentido con vocación socializadora que ingresan en su situación de comunicación (o en alguna otra, no prevista por el proyecto comunicativo) con una estructura de lectura interpretativa almacenada en la propuesta visual, la cual conlleva, de este modo, internalizada la base para que el otro haga sus hipótesis, interprete, reaccione.

¿El saber hacer es siempre consciente? ¿Su aplicación es siempre planeada? ¿Hay un recorrido completo, explícito entre la intención comunicativa y la constitución de la imagen? ¿El proceso creativo prevé el funcionamiento? ¿Relaciona un supuesto proyecto de funcionamiento con la instalación de la imagen en su circuito comunicativo? ¿Tiene en cuenta el productor de la imagen los recursos paradigmáticos de la generación de sentido mediante propuestas de significación visual? ¿Tiene en cuenta el productor de la imagen a su destinatario? ¿Lo conoce realmente?.

Las preguntas pueden seguir, abriendo más

y más espacios ante la comprensión de la semiótica de la imagen. Las respuestas varían por tipo de arte visual, por época, por contexto, por identidad creadora. Tal vez el denominador común de este cuestionario sea la duda. Tal vez el denominador común de las respuestas tentativas sea No, un No matizado por el correctivo de No siempre.

Efectivamente, el aprendizaje del hacer imágenes no siempre cuenta con pautas de generación de sentido y mucho menos con pautas de generación de una situación de lectura internalizada en la imagen que permita un consenso interpretativo dentro del proceso de generación de interpretación en el acto de consumo receptivo. Por otro lado, sí cuenta o, mejor dicho, sí entra en la esfera formativa y prohibitiva de las normas extraídas de la aplicación de los códigos en un espacio/tiempo definido histórica y culturalmente. Lo que significa contar con reglas, mas no con una auténtica comprensión; son reglas que

almacenan valor y por ende son relativas, sometidas a la dinámica de valores y a sus variaciones.

¿Qué hay entonces más allá de la reglas de aplicación de los códigos visuales? La respuesta procede del esclarecimiento

del concepto de "aplicación" y de una inversión del punto de vista.

No se trata de aplicar códigos existentes a una situación de creación visual sino se trata de usar códigos, junto con la comprensión de su funcionamiento, para crear una imagen. Los códigos se subordinan a la intención, a la necesidad comunicativa, por ende a la necesidad del **Yo-tú**. Es la necesidad de entablar una relación dialógica intencional centrada en una idea, que a su vez se relaciona con una realidad referida. La relación dialógica intencional incluye roles, interacciones, mensajes. La idea debe tener un atractivo perceptivo, conceptual y emotivo, debe implicar al **otro** (tratado como **Tú**) a través del impacto visual, de la retórica de la imagen (formas, colores,

*"El cine es un arte que aún
no tiene un metatexto
ideológico definido y mucho
menos doctrinario."*

estructuras compositivas, texturas), de efectos conceptuales y emotivos, de estructuras de la persuasión, apelación, exhortación y, desde luego, de la información.

La imagen informa, su sentido se construye en base a una referencialización externa que permite al receptor interpretante reconocer problemas, identificar posiciones, comprender realidades. Lo hará implicándose (o no, si las estructuras de implicación no funcionan) en la intencionalidad de la imagen. Pensará como ella pretende, sentirá como ella lo propone, pero siempre tomando como punto de partida su propio mundo interior, sus conocimientos y conceptos, sus emociones, sus temores, sus expectativas, sus necesidades. El comportamiento del sujeto interpretante frente a la imagen se construye a medio camino entre su individualidad y la propuesta visual identificada en sus elementos e interpretada globalmente como una lectura del mundo, parcial, reductora, tendenciosa y, a veces, manipuladora, pero implicativa (en los casos de funcionamiento correcto de la imagen) y, a veces, convincente a nivel de mensaje o acción implícita.

La aplicación de los códigos es entonces una adaptación a los parámetros de la comunicación intencional, básicamente el proyecto de comportamiento del interpretante.

La imagen no es el campo de aplicación de los códigos, sino el espacio visual que asume formas, proporcionadas por los códigos, dentro de una relación dialógica entre el creador de imágenes y su interpretante.

Una vez establecida la relación dialógica, explícita o implícitamente, las decisiones creativas aseguran el proyecto de funcionamiento. No sólo a través de la red de referencialización externa, que asegura en parte su inserción en el contexto, además del reconocimiento implicativo del interpretante, sino también a través de la referencialización interna, que asegura la lectura interpretativa, reforzando sentido y mensaje a través de estructuras cohesivas como la demostración, la argumentación, la explicación, la calificación, la descripción, etc. y de recursos enfatizadores (repetición, sobredimensión, contraste, asociación inusitada o imposible, redundancia, alteración de propiedades y

formas, etc.) que operan, selecciones de signos, selecciones en el color, forma, planteamiento compositivo, a la vez que definen opciones denotativas y connotativas. Los dos conjuntos de redes, que crean coherencia pragmática con el exterior y coherencia semántica en el interior de la imagen, se articulan en torno a un programa-eje, que establece el **qué** de la imagen: qué **dice** la imagen implicada en la relación dialógica.

El programa se inicia con una idea, a la cual se le aplica un desarrollo en términos de progresión temática. La idea se desglosa en actantes, relaciones y transformaciones. En la progresión temática los actantes adquieren individualidad, son caracterizados, contextualizados. Las relaciones asumen formas situacionales, lo mismo que las transformaciones. La progresión puede realizarse lineal, o experimentar avances, retrocesos, repeticiones, dilataciones, concentraciones, puede saltar de un espacio a otro, de una situación a otra, de un tiempo a otro. Puede tener un enfoque descriptivo, narrativo, argumentativo o apelativo. Se trata de decisiones que han de ser respaldadas por opciones de refuerzo, por redes isotópicas semánticas y temáticas que ayuden a la comprensión de la progresión.

La definición del programa dentro de la relación dialógica permitirá la elección acertada de los



Hamu Vaisanen. De la serie Elegías de Duino de R.M. Rilke, 1980. Filandta

recursos expresivos o, mejor dicho, la corrección de los recursos tentativos con los cuales se han trabajado las decisiones de programa y relación, las cuales no pueden prescindir de la visualización. Los códigos son la fuente de estos recursos; también dan pautas

de uso.

La semiótica de la imagen es el funcionamiento de la imagen implicada en un propósito comunicativo y creada en base a posibilidades significantes.

Para fines operativos, puede ser centrada en la instancia del creador, del público interpretante, del analista, crítico, historiador, profesor, etc., que asume una condición particular de interpretante, y por fin del mismo funcionamiento visto como generación de sentido con vocación comunicativa definida en uno u otro campo.

Otro enfoque funcional toma en cuenta la especificidad de las artes visuales. Hablaremos así de una semiótica del cine, de una semiótica de la imagen publicitaria, de una semiótica de la imagen gráfica, etc.

La semiótica del cine es tal vez uno de los espacios donde más se ha puesto de manifiesto la capacidad de razonar y de fundamentar de la semiótica de la imagen. El cine es un arte que aún no tiene un metatexto ideológico definido y mucho menos doctrinario; un arte al cual los especialistas se acercan más desde la perspectiva de la historia del cine o de la divulgación periodística; un arte que cuenta sólo con el registro (aún incompleto) de sus posibi-

lidades de expresión y realización técnica; un arte que goza de la mayor audiencia y que constituye un fenómeno de comunicación de masas; un arte en continua búsqueda y transformación.

No hay que dejar de mencionar, sin embargo a **Christian Metz**, un clásico de la semiótica del cine, quien se propuso descubrir si no todos los componentes del proceso, por lo menos posibilidades de generación de sentido en el arte cinematográfico, investigando los vínculos del cine con el psicoanálisis, el lenguaje y sus estructuras mentales, con los patrones visuales, etc. Como él, hay otros, en busca de la comprensión del hacer cinematográfico, más allá de las pautas de guión, desarrollo narrativo, trabajo de cámara, luces, edición o elección de actores, locaciones, escenografías. En busca de una comprensión integradora pero a la vez analítico-interpretativa: que capte la articulación de los elementos en un propósito comunicativo-expresivo y que identifique estrategias, decisiones, procedimientos. Que maneje la semiótica del cine con fines interpretativos que, a su vez, permitan hacer películas, verlas, comprenderlas y comprender, más allá de ellas, la dinámica de la representación del mundo a través de la imagen.



Una producción de STERN KASPAR
dirigida por AUGUSTO TAMAYO con guión de JOSÉ INDRABE y con la música del grupo de Rock LOS MOJARRAS
con MARINO LEÓN, ROSA ISABEL MC-FFNYC, CARLOS DANOS, JULIO MARCONI, BRUNO OGAR, LUIS RAMÍREZ
y la actuación especial de GILBERTO TORRES y CARLOS GASSOLS
producción ejecutiva ROSARIO LINO dirección de fotografía DANNY GAVOIA dirección artística GUILLEMO ISA
sonido FRANCISCO ADRIANZEN montaje GIANFRANCO ANNICINI música HERNAN CONDORI
CASABLANCA FILMS / ZDF ALEMANIA



Ruth Escudero Directora del Teatro Nacional

Afectuosas felicitaciones para **Ruth Escudero**, desde hace unos meses **Directora del Teatro Nacional**. Nos alegra saber que nuestra actividad teatral está ahora orientada por una persona como Ruth. Ella nos dijo: *"Nuestra línea central es incentivar la dramaturgia nacional a través de concursos y montajes. Los textos peruanos deben ser trabajados con continuidad de manera que el público se identifique con ellos. Este espacio está al servicio del teatro independiente (...) necesitamos hacer intercambios con el teatro de provincias, que vengan y vayan directores, actores, grupos. También vamos a comunicarnos con el exterior para realizar intercambios de propuestas e inquietudes; esto lo vamos a hacer a través de talleres.*

Queremos fundamentalmente que nuestra gente se nutra de todo lo que el teatro pueda darles".

Cuentan que un viajero llegó un día a La Habana al anoche-
cer, y sin sacudirse el polvo del camino, no preguntó dónde se comía
ni se dormía, sino cómo se iba adonde estaba la estatua de Martí. Y
cuentan que el viajero, solo con los árboles altos y olorosos de la
plaza, lloraba frente a la estatua, que parecía que se movía, como
un padre cuando se le acerca un hijo.

Con el ritmo, la magia y el color de la prosa martiana quisiera, en
esta oportunidad, recordar la vez primera que, caminando por esa
maravilla que es La Habana Vieja, luego de desafiar en el Malecón
a los vientos que felizmente apaciguan sus ímpetus feroces, tuve frente
a mí la blanquísima estatua de José Martí, cuya centenaria muerte
conmemoramos el 19 de mayo del presente año.

mi Martí

Para Alejandro Tamashiro, con quien
compartí, en mis horas más altas, el
predicamento Martiano.

Hildebrando Pérez Grande

En el ala de un Colibrí

Martí es aquel hombre solar que
ningún ditirambo hace justicia.
Cualquier elogio apenas si nos da
una imagen pálida de lo que real-
mente fue y es para la historia de
nuestra América, como él gustaba
decir. Mi Martí es aquel hombre
sincero, que viene de todas partes
y hacia todas partes va, que escri-
bía bajo el sol o bajo la lluvia, sos-
tenido siempre por la idea de que
todas las cosas esenciales de la
vida " caben en el ala de un colibrí "

Poeta y prosista a la vez, Martí se
revela como un profundo cono-
cedor de nuestra lengua, y si de esti-
lo se trata, sus páginas espléndi-
das nos señalan a un escritor que
tenía conciencia de la escritura.
Cuando a mediados del siglo pa-
sado la poesía hispanoamericana
deja de mirarse la cara ante el es-

pejo mohoso de la lírica española
venida a menos, Martí (y nuestro
González Prada entre otros), siem-
pre en la vanguardia, le abre el
camino triunfal al modernismo
rubendariano.

Martí expresa en su obra literaria
no sólo la sensibilidad de su tiem-
po, anuncia también las búsquedas
estéticas de nuestros días. De allí
su vigencia. Y porque su lenguaje
desbordó las normas imperantes
de su época, sus escritos mantie-
nen esa lozanía que seduce a cual-
quier hipócrita lector. De él apren-
dí que la poesía ha de «resistir
como el bronce y vibrar como la
porcelana».

...Quiero yo mi suerte
echar

Al poeta de la palabra jus-
ta se le conoció mucho más a par-
tir de la década del 60, cuando
América Latina era un territorio
encendido por la euforia desatada
por la Revolución Cubana. La pré-
dica revolucionaria de Martí, sus-



crita con su propia sangre en el fra-
gor de la batalla, tuvo un predica-
mento singular entre los intelectua-
les latinoamericanos que sostenían
el horizonte con sus más puros
ideales.

Eran los días del mirala
qué linda viene, mirala qué linda
va. Era la hora de los hornos y de
la entrega sin dobleces. Con Martí
rescatamos la dignidad ante la pa-
tria maltratada, la soberanía ante
los atropellos del norte brutal, y la
solidaridad fue más que una pala-
bra luminosa. La II Declaración de
La Habana, inspirada en los idea-
les libertarios del Apóstol, ¡cuán-
tas voluntades reafirmó en nues-
tro medio! Es la hora del recuento,
y la marcha unida, y hemos de an-
dar en cuadro apretado, como la
plata en las raíces de los Andes:
así nos animábamos, frente a cual-
quier desfallecimiento fugaz, repi-
tiendo un imprescindible texto
martiano para las luchas de Libe-
ración Nacional de nuestro conti-
nente.

De todo esto hace mucho pecho,
como diría Vallejo. Y no me queda
la vergüenza de haber sido ni el
dolor de ya no ser. A cien años de
su muerte heroica, bien puedo de-
cir que mi Martí, nuestro Martí, per-
manece invicto y radiante como
aquel Hombre Nuevo de alma ma-
tinal.

Con motivo de la celebración del tricentenario de la muerte de la mexicana SOR JUANA INES DE LA CRUZ, ocurrida el 17 de Abril de 1695, estas líneas escritas a manera de homenaje personal para la que fuera, en pleno siglo XVII, la primera «feminista» de América...
y

*"Si acaso me contradigo
en aquel confuso error
aquel que tuviera amor
entenderá lo que digo".*

Sor Juana Inés de la Cruz

A manera de requerimiento amoroso

Jean Louis Silvy

"¿Qué podemos saber las mujeres sino filosofía de cocina?"

1995: Hoy en día a unos 300 años de su muerte, la seducción se mantiene vigente pues ella ha permanecido, presencia viva entre nosotros.

Muy hermosa. Unos ojos oscuros con mirada profunda en un rostro inteligente: todo en ella seduce.

Muy joven aún, tiene catorce años, y sus cualidades intelectuales, su personalidad sobresaliente, provocan curiosidad y admiración. De hecho, en la corte virreinal su belleza y su inteligencia no dejan indiferente... En los hombres despiertan una sorpresa inquieta... porque una mente firme, un discernimiento y una lucidez portentosa son novedades, según parece, en una «envoltura» atractiva. La inteligencia -que se conocía en los hombres y sólo en los hombres- se observa aquí con recelo y como algo fuera de lugar ya que, repitémoslo, se observa en una mujer hermosa.

Pensemos en el «volumen» de lisonjas y galanteos reducidos a lo que eran... y convertidos más adelante en... juegos verbales. Esto seguramente se ha de pagar...

Por eso mismo, ¿cuántos sufrimientos no habrás experimentado, Juana Inés? Qué decir de los deseos oscuros de los hombres, sus miedos ante tu belleza defendida portentosamente por tu lucidez. Y su inmemorial superioridad, de repente cuestionada por tu presencia sola, tu presencia hermosa, y tu formidable inteligencia.

De allí nacen, surgen los problemas. Aquí se construye la vida de Juana Inés, y aquí están, en germen, todos los futuros tormentos.

El hecho es que siempre Juana Inés prefirió el estudio a cualquier cosa y -lo diremos- a los hombres, ¡y a Dios! (aunque no sea del agrado de sus críticos religiosos que se diga o comente...) lo mejor es escuchar su voz, al leerla en voz alta:



«Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía el matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que alumbrándome personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino, y tomé el estado que tan indignamente tengo. Pensé yo que huía de mí misma, pero, ¡miserable de mí! trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en esta inclinación».

La alegría de aprender, más fuerte que el comer o el ser hermosa, más fuerte finalmente que todo lo que no es el conocimiento la llevarán -la hemos leído y escuchado- al convento. Y para que esté bien claro que, no a cualquier convento, se saldrá del primero por demasiado dura la disciplina. Con eso pretendemos recalcar que Juana Inés es hasta este instante soberana y dueña de su vida. Con lucidez y, como se dice, con pleno conocimiento de causa, Juana Inés escoge ser Sor Juana Inés de la Cruz.

Habiendo escogido -como ella misma lo dice- lo que mejor le conviene tomando en cuenta su amor por los libros y su poca inclinación para el matrimonio, su deseo de seguir siendo dentro de lo posible una mujer

*« En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?
¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
poner bellezas en mi entendimiento
y no mi entendimiento en las bellezas? ».*

libre «vende su alma... a Dios» y consigue el derecho a la paz propia y, lo que más le importaba, al estudio. Y puesto que su condición de mujer no le permite ir a la universidad, cuando menos, que, como religiosa, pueda dedicarse a su único «vicio»: aprender, reflexionar, pensar, escribir para saber, para conocer más.

De ahora en adelante se llamará **Sor Juana Inés de la Cruz**.

Al hacerse monja ha ganado -cuando menos así lo cree- el derecho a tener libre acceso a la cultura de los hombres. Se somete a un orden, a una orden, para satisfacer exigencias personales...

Aunque sólo estudió -nos dice ella- para ser menos ignorante, eso es todo.

Pero ¿por qué tantas precauciones? Acaso Lope de Vega, Góngora... ¿tomaron las mismas precauciones? ¿Fueron molestados? No... Eran hombres... ella mujer...

¿Por qué de repente tanto temor en ella? Es cierto que en una carta (la Carta Atenagórica) ha dejado algo mal paradas las afirmaciones de un egregio predicador portugués - y jesuita - Antonio VIEIRA . ¿Por qué lo hizo?

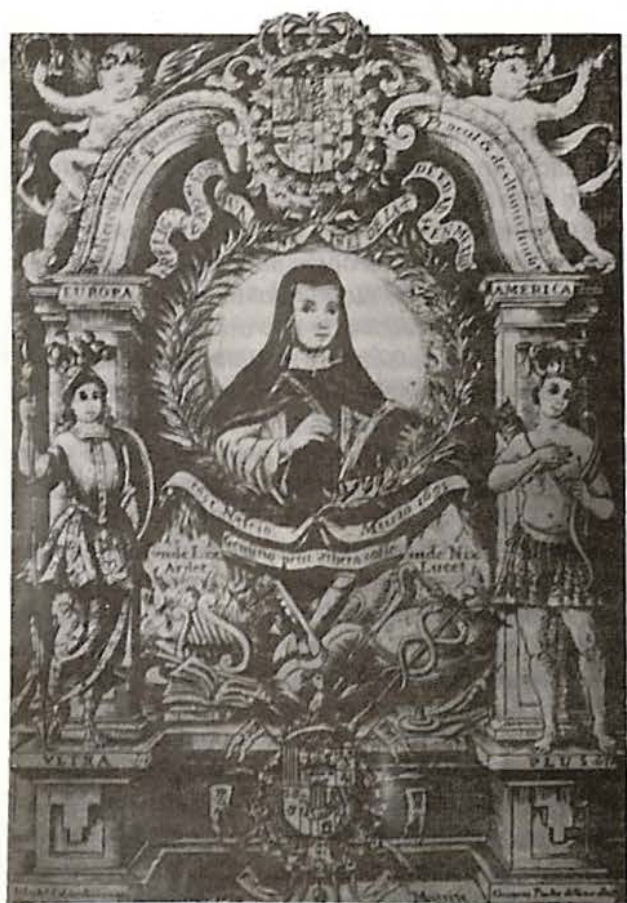
Que una «humilde» religiosa se permitiera criticar al gran Antonio VIEIRA.. ¿Podían aceptarlo los hombres, los defensores masculinos de la iglesia... masculina?

Antes de acabar con esta historia que empieza a deteriorarse, hemos de decir porqué Sor Juana de la Cruz se metió en tal empresa... (que Octavio Paz llamó «una carta más») que apareció en Puebla en Noviembre de 1960.

El escrito de Sor Juana es una crítica al Sermón del Mandato del jesuita portugués Antonio VIEIRA (o VIEYRA). La carta iba precedida por otra dirigida a Sor Juana y firmada por una Sor Filotea de la Cruz, (nos dice Paz en «**Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe**») quien admirando tanto la crítica de Sor Juana la publica a su costo. ¿Quién es Sor Filotea de la Cruz? ¡El obispo de Puebla Manuel Fernández de Santa Cruz! ¿Por qué publicó la crítica de Sor Juana al Sermón de VIEIRA?

Grosso modo porque «entre los amigos y admiradores de VIEIRA se encontrara, en primera fila, AGUIAR y SEIJAS, Arzobispo de México, un misógino gozando del apoyo de los jesuitas y otras autoridades...

Tanto es así que lo nombraron Arzobispo, según parece, en lugar de Manuel Fernández de Santa Cruz... y hay indicios que dejan entrever una encon-



da aunque subterránea rivalidad entre Aguiar y Santa Cruz.

Entonces «la carta Atenagórica es un texto polémico en el que la crítica a VIEIRA esconde una crítica a AGUIAR». Esta crítica la hace una mujer, nueva humillación para AGUIAR que odiaba y despreciaba a las mujeres...(...)

"Sor Juana intervino entre dos poderosos de la iglesia romana y fue destrozada" escribe Paz (op.cit.).

Lo demás es... el fin de Sor Juana. De cómo la acosan, la reducen; cómo limitan su libertad y cómo al final, la obligan a entregar los libros y los instrumentos científicos que ella poseía.. Y su razón de vivir desvanecida, no hay otra salida que la muerte: Sor Juana muere el 17 de Abril de 1695, víctima de una epidemia, en el convento de San Jerónimo: al prohibirle el estudio le quitaron la vida.

Su último texto escrito unos años antes fue la **"respuesta a Sor Filotea de la Cruz"** en la que se defiende y defiende a todas las mujeres. ¡ No debemos olvidar que estamos hablando del Siglo XVII !. Este texto debe ser leído. Es a un tiempo conmovedor y profundo: es una confesión y un alegato. Aquellas aficiones intelectuales de Sor Juana, que le hicieron dedicar más tiempo a lo profano que a lo cristiano y que le fueron reprochadas mas de una vez, ella las reivindica... El ser monja no podía ser un obstáculo para el estudio... El estudio no pudo haber sido impedimento para cumplir con su orden, con sus hermanas, con sus superiores... Entonces... Entre la figura de Hipatía de Alejandría descuartizada por monjes un día de cuaresma del 415 por bella, inteligente y libre, y la figura de Sor Juana sacrificada por la ambición y la misoginia... Hay claras semejanzas: no en balde menciona Sor Juana a Hipatía de Alejandría en su respuesta a Sor Filotea de la Cruz.

Aquí, se podría recomendar la lectura, siempre en voz alta del bellissimo texto de Rosario Castellano, como una "Meditación en el umbral".

**"No, no es la solución
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoi
ni apurar el arsénico de Madame Bovary
ni aguardar en los páramos de Avila la visita
del ángel con venablo
antes de liarse el manto a la cabeza
y comenzar a actuar.
Ni concluir las leyes geométricas, contando
las vigas de la celda de castigo
como lo hizo Sor Juana. No es la solución
escribir, mientras llegan las visitas,
en la sala de estar de la familia Austen
ni encerrarse en el ático
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra**

**y soñar, con la Biblia de los Dickinson,
debajo de una almohada de soltera.**

**Debe haber otro modo que no se llame Safo
ni Mesalina ni María Egipcíaca
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.**

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser."

Octavio Paz, al concluir el estudio mencionado, escribe: *"entre todos estos hechos, dos me parecen capitales, aunque insuficientes por sí solos para explicar su caída final. El primero: la oposición entre la vida intelectual y la conventual con sus deberes y obligaciones; el segundo, su condición femenina. Lo último fue tal vez lo realmente decisivo: si hubiera sido hombre no la hubieran atormentado los celosos príncipes de la Iglesia. La incompatibilidad entre las letras sagradas y las profanas recubría otra, más profunda: la contradicción entre las letras y el ser mujer. Por eso al final, la Sor Juana poetisa no se convierte en una teóloga o en una doctora de la Iglesia sino en una penitente que "entierra, con su nombre su entendimiento".*

Sor Juana cede pero no sin luchar: durante más de dos años, en una creciente soledad, tiene que hacer frente a un asedio que a veces asume los rasgos de la dulzura paternal, y otras el rigor de la persecución. Al mismo tiempo que el cerco se estrecha, siente temblar los cimientos de su mundo: el poder se muestra simultáneamente vacilante y cruel, los grandes disputan, el pueblo se amotina y quema los símbolos de la autoridad: el palacio del virrey y el del cabildo. La fe y las creencias de Sor Juana fueron cómplices de su derrota. Regaló sus libros a su persecutor, castigó su cuerpo, humilló su inteligencia, renunció a su don mas suyo: la palabra. El sacrificio en el altar de Cristo fue un acto de sumisión ante prelados soberbios. En sus convicciones religiosas encontró una justificación de su abjuración intelectual: los poderes que la destrozaron fueron los mismos que ella había servido y alabado".

Pasaron más de 300 años ...

Hoy en día, somos muchísimos por el mundo los que seguimos bajo el encanto y, en cierta forma, enamorados de esta mujer que alguna vez fuera Sor Juan Inés de la Cruz quien, entre broma y gravedad, dirigiéndose al filósofo aludido al empezar este artículo, dijo así:

... " Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito".

ANTOLOGIA POETICA: PERUANAS DEL SIGLO XX

Desde la austera mesa del Auditorio del Banco Continental, escuchamos las voces emocionadas de los presentadores, anunciando el nacimiento de la novísima antología: Peruanas del siglo XX. Supimos de su larga y minuciosa preparación, supimos del esfuerzo de Cecilia Barcellos, Beatriz Hart, Vilma Rodríguez, Doris de la Puente y Yolanda Torres Fernández, cinco mujeres que trabajaron sin desmayo durante largos meses y que sorteando mil dificultades lograron reunir 105 voces de mujeres, poesía, que según afirma en el prólogo la profesora sanmarquina Esther Castañeda: «ha sido deliberadamente ignorada y subestimada por la crítica».

IMAGINARIO del arte sabe lo que significa publicar en el Perú, sabe de frustraciones y de puertas que se cierran cortésmente dejando en su interior una sonrisa escéptica que parece decirnos: «¿Arte, para qué?».

Para mejor ilustrar el significado de esta antología citaremos algunos fragmentos del hermoso discurso pronunciado aquella noche por el Dr. Manuel Velázquez Rojas:

SALUDO A LA POESIA:

La poesía es una verdad individual que conmociona a la colectividad. Acercarse a la poesía es sentir el fuego de las palabras que realmente viven. ¿Desde dónde nace el poema? ¿Hasta dónde llega?. La poesía es un lenguaje, una forma, un código, y algo más que intuimos pero que aun no sabemos denominar. La palabra que se detiene por los vericuetos de las sombras es grave, oscura, y lenta como el dolor. Aquel dolor humano que siempre ofrece dos rostros horribles; uno, el iracundo rostro de la violencia; otro, el tembloroso rostro del temor. Este dolor humano que sólo es y perdura porque el mismo hombre así lo quiere e impone. Digo, la palabra estremecida que expresa este dolor, es poesía. Pero, a la vez, la palabra que vuela por los altos sueños es leve, ágil y luminosa como la alegría. Aquella alegría que está con los brazos abiertos para recibir el futuro de la humanidad. La hermosa alegría de ser y vivir a plenitud de cuerpo y conciencia, todos, sin faltar ninguno. La alegría sólo tiene un rostro. Digo, la palabra que construye la alegría futura es poesía.

Porque explicas el pasado con tu llanto, y auguras el porvenir con tu canto, yo te saludo POESIA.

(...) Estimo, desde mi voz de poeta, que ahora sí ya podemos hablar de la poesía peruana del siglo XX. Vale decir, antes de la antología, todos sabíamos de la obra de muchas poetas peruanas a través de las décadas de este siglo singular, utópico y realista, nos habíamos deleitado con sus versos que cubrían todas las gamas del sentimiento, pero no alcanzábamos a conquistar una visión de conjunto. Ahora sí, es posible, estudiar -con la ayuda de la Antología, que se presenta esta noche- las corrientes propias, únicas y diferenciadoras de la poesía femenina peruana (...)

(...) Afirmo, que leyendo los tremantes versos de estas 105 poetas peruanas, he contemplado cielos altos y plenos de luz; y con vértigo, he mirado abismos (...)

(...) A todas ellas, mi abrazo de hermano en la poesía. Sí, porque desde niño comprendí que la poesía es la forma de hablar, más hermosa, del hombre, la mujer y el niño.

praxis
Galería de Arte

Av. San Martín 689 Barranco - Telf.: 477-2822
LIMA - PERU

PROXIMAS EXPOSICIONES

Hasta el 3 de Setiembre:
Gregorio Sulca,
Tapices (Ayacucho)

Del 5 al 16 de Setiembre:
Luis Alarcon
Pinturas (Trujillo)

Del 19 al 30 de Setiembre:
Jeanette Villarreal
Pinturas

EN RUTA AL MAS ALLA: Una nueva mirada a la TABLETA de

En el verano de 1921, **Julio C. Tello** revisó varias colecciones particulares en Ica. De las muchas piezas cerámicas que le tocó ver, llamó su atención una escultura pequeña de 14.3 cm. por 10.8 cm., de unos 8 mm. de espesor (ver figuras 1 y 2). La encontró en la colección Benavides que dio como lugar de origen a una quebrada del río Ingenio, al N O de Nazca, cuya corriente cruza los límites del departamento de Ayacucho.

Diez años más tarde, Tello publicó (1931: 87-112) un estudio muy detallado de lo que llamó *Un modelo de escenografía plástica...*, tratando de identificar las figuras escultóricas que aparecen en la tableta con los personajes reconocibles de la cerámica Nazca, agregando sugerentes comparaciones con la iconografía Mochica. Al final de su trabajo, el sabio peruano argumentó que la función de la tableta podía ser equivalente a *las escenografías halladas en las tumbas egipcias* (1931:110), aludiendo a las similitudes de los sistemas de preservación de los cadáveres y las ofrendas que los acompañaban a ultratumba.

La tableta en cuestión, que ya estaba restaurada cuando la observó Tello, fue limpiada recientemente y sus colores reaparecieron. Ahora se encuentra en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, y constituye una de sus piezas más preciadas.

Una primera mirada a la tableta la hace fácilmente identificable con la cultura Nazca (**Millones y Silverman**: en prensa) que floreció en la costa Sur entre los años 1 al 700 d.C., siendo contemporánea con Moche, de la que se distingue de manera muy precisa en su cultura material y en lo que pudieran ser sus estructuras sociales y políticas. Si nos circunscribimos a los restos cerámicos, es notorio que la iconografía Mochica presenta conjuntos de seres humanos y sobrenaturales con relativa frecuencia. No es ésta una característica de los Nazcas, si se dibuja o esculpe más de un personaje, éste tiende a repetirse sin relacionarse con otros diferentes. Su complejidad se manifiesta en los atri-



NAZCA

butos de cada uno de los seres representados, antes que en la participación de muchos de ellos, en "escenas" o conjuntos que pudieran interactuar unos con otros. Lo que por el contrario constituye un rasgo característico de la cultura norteña. En este sentido el grupo esculpido en la tableta de Nazca es bastante excepcional.

Si nos fijamos en la escena, estilísticamente es difícil situarlo en el tiempo, aunque es probable que sus personajes estén emparentados en las figurinas de Nazca Tardío. Silverman (op.cit) la ubica después de la fase 3. Es posible que coincida con el decaimiento del centro ceremonial de Cahuachi. La fe de los peregrinos que alimentó el culto durante los siglos anteriores, se orientó hacia otros derroteros. Hacia el año 500 d.C. (equivalente a la fase 5) Nazca debió enfrentar el crecimiento poblacional que técnicamente llevó a sus pobladores a mejorar sus sistemas de regadío. Es así como se divulga la tecnología de galerías filtrantes visible en los valles

de Nazca y Trancas. La iconografía también muestra un incremento de figuras guerreras y cabezas trofeos, lo que podría confirmarse en los hallazgos de cabezas humanas. Esto podría significar una cierta secularización del poder, fenómeno que no está lejano de lo que sucede en Ayacucho donde los seres sobrenaturales ceden posiciones a figuras humanas (Cook 1985: 203-222).

Si éste fue el ámbito temporal de nuestra tableta, no debe extrañarnos la jerarquía del jefe étnico representado en ella. Como se puede observar, la escenografía está organizada para glorificar a este personaje. Lo preceden dos jóvenes, tocados con adornos de cabeza y con tembetas colgando de los labios. El señor lo sigue tocando una antara con la mano derecha, mientras en la izquierda carga un perro pequeño. Sobre su tocado, que es mucho más complicado que el de los jóvenes, se distinguen otras dos antaras, llevadas en equilibrio sobre su cabeza. Detrás del personaje, camina una

dama que pudiera ser su esposa, portando también dos antaras, una en cada mano. Sobre sus hombros lleva dos papagayos. Sus vestidos y el peinado o tocado que adornan su cabeza la diferencian notablemente de la última figura, que se trata de una joven que también lleva un pájaro en uno de sus hombros, al que Tello identifica como loro. La muchacha lleva un cántaro en una de sus manos, el otro brazo permanece levantado como haciendo más fácil el equilibrio del ave. En su espalda lleva el tradicional *quepi* o manta en la que se cargaban las cosas. No es posible estar seguros acerca de la naturaleza de los bultos que acarrea, aunque pudiera ser un par de tamborines, lo que tendría sentido con el carácter musical de todo el grupo.

Si nos fijamos por un momento en la iconografía Mochica es frecuente observar las distintas jerarquías de sus personajes. Esto no es cierto en Nazca, si bien las fases tardías pudieron coincidir con una creciente diferenciación social. Así se explicaría la capacidad para organizar tareas de irrigación mayores a las estrictamente comunales. La presencia no muy lejana de las gentes de Wari, debió haber desarrollado tensiones que probablemente enfrentaron a quienes podían disponer del agua como los nazquenses con las penurias de los ayacuchanos. Su posterior expansión y su carácter centralizado marcaron la pauta de lo que luego se constituyó en un estado transregional al que se suele catalogar de "imperio". Los personajes de nuestra tableta pueden ser identificados como el cortejo de un Señor de Nazca en su tránsito al más allá. Tello recibió la versión de que la pieza provenía de una tumba saqueada (1931:88) lo que abona la idea de objeto mortuario.

Una nota aparte merecen los animales que se suman al grupo humano. A las aves y al perrito cargado por el jefe étnico, hay que agregar cuatro perros que flanquean el cortejo. Se trata de animales de pelaje manchado con


una cola que se curva sobre el lomo. La etnografía nos dice que su presencia no es arbitraria. Los loros y papagayos fueron considerados como verdaderos oráculos y su cuidado estaba meticulosamente normado hasta el presente siglo (Millones 1994: 269-282). Por su parte, los cuatro perros que cumplen funciones de psicopompos, no son extraños a la tradición oral reco-

gida en Ayacucho. De acuerdo con ella, los perros guían a sus amos a través de un puente de cabellos que los separa del universo sobrenatural. Otras versiones, colocan a perros de cuatro ojos (Tawañawi) im-

pidiendo la salida de los condenados de su lugar de castigo. Así lo atestiguan campesinos de Huanta, que dicen escuchar los lamentos de los antiguos hacendados, quienes ruegan a los que cruzan cerca de la cueva en la que están encerrados (Millones y Coronel 1981).

La escena moldeada en ba-

rrero representa un núcleo importante del sistema de creencias de Nazca. Al organizar los personajes en este tránsito ideal que debería seguir un jefe étnico luego de su muerte, sus hijos o servidores jóvenes abrían la marcha, marcados, ambos con tembetas muy especiales. Los pájaros, provenientes del oriente amazónico, daban la nota de color, que aún en épocas coloniales sugería el mundo sobrenatural. Así lo entendieron los nobles indígenas del Cuzco cuando mandaron pintar sus retratos. En ellos, la selva y el paraíso intercambian motivos al momento de plasmarse en la tela (Gisbert 1992: 115-140).

La señora, cargada de antaras y papagayos se distingue con facilidad de la dama joven (hija o esposa secundaria) que no lleva adornos en la cabeza y cuya ave es de menor tamaño y colorido que las mencionadas. Los cuatro perros guardianes completan la escena en actitud de paso rápido, con la seguridad de quien conoce el camino. Sólo el señor toca la antara, la música como en mitos de otras latitudes hace transitable el descenso a la otra vida. 



BIBLIOGRAFIA

- COOK, ANITA G. 1985. The Político-Religious Implication of the Huarí Offering Tradition. EN: *Diálogo Andino* N° 4, pags. 203-222. Departamento de Historia y Geografía. Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.
- GISBERT, TERESA 1992. La imagen del Paraíso en la pintura cuzqueña. EN: *Boletín de Museo e Instituto "Camón Aznar"* XLVIII-II (115-140). Zaragoza, España.
- MILLONES, LUIS; CORONEL, JOSÉ 1981. Tawa Nawi: un caso de sanción ideológica de los campesinos. Ponencia presentado al V Congreso del Hombre y la Cultura Andina.
- MILLONES, LUIS ONUKI, YOSHIO, editores 1994. El mundo ceremonial andino, Editorial Horizonte. Lima.
- MILLONES, LUIS SILVERMAN, H. en prensa. El viaje del señor de Nazca: reflexiones sobre una tableta mortuoria.
- TELLO, JULIO C. 1931. Un modelo de escenografía plástica en el arte antiguo peruano. EN: *Wirakocha. Revista Peruana de Estudios Antropológicos*: Vol. 1 N° 1. pags 87-112. Imprenta "La Providencia". Lima.

un SIGLO de CINE

El cinematógrafo nació mudo un 28 de diciembre de 1895 en París, Boulevard des Capucines N° 14, suspendidos fueron los hermanos Lumiere. 1995 es el Año del Cine, por lo que se han organizado diversos eventos para celebrarlo.

En nuestro país la Embajada de Francia coordinará ciclos de cine en la Filmoteca y en el Cinematógrafo de Barranco. Así mismo la Semana Cultural Europea estará dedicada a los 100 años del Cine, habrán exposiciones fotográficas y exhibición de películas de los países miembros.

Por su parte, la Alianza Francesa tiene un nutrido programa que abarca todo el año. Un ciclo de cine-video de recientes películas francesas puede ser apreciado los viernes a las 4:00 pm. en la sala de video de la Alianza Francesa de Miraflores, el ingreso es libre. Jean Louis Silvy, director de Actividades Culturales, dictará dos charlas el 10 y 17 de septiembre en radio Sol Armonía tituladas:

«Y Lumiere es Luz». La fotógrafa francesa Nathalie Joseph nos presentará una exposición de fotos y una conferencia sobre el cine

francés en Lima. Un recital de canciones francesas, latinoamericanas y en inglés sobre el tema del cine nos ofrecerá Marcela Pardón. El actor francés Phillipe Duchesnay, profesor en la ENAD, ha creado una comedia musical en 3 actos para la ocasión que nos brindará un panorama de la evolución del cine. El primer cuadro está dedicado al cine mudo en blanco y negro, el segundo al blanco y negro parlante y el tercero al color parlante. La muestra de danza PUNTADAS, coordinada por Mirella Carbone, también girará en torno al cine. Finalmente a partir de septiembre habrá conferencias que ilustrarán los primeros pasos de este invento que ha marcado el siglo veinte, a cargo de destacados especialistas.

En las Alianzas de provincia también se podrán apreciar eventos similares.



Yehuda
Amichai
(Israel, 1924 -)

EL ETERNO MISTERIO

*El eterno misterio de los remos
que surcan hacia atrás
mientras el bote va para adelante;
así nuestras palabras, nuestros hechos
surcan hacia el pasado
para que el cuerpo avance
con su persona dentro.*

*Una vez, en una peluquería
que estaba al borde de la calle,
me senté en una silla desde donde
podía ver en el enorme espejo
gente acercándose hacia mí de pronto
cómo iban desapareciendo
en el abismo detrás del espejo.*

*Y el eterno misterio
de una puesta de sol sobre el mar.
Incluso un profesor de física, que sabe,
dice: «miren, el sol baja en el mar,
rojo y maravilloso».*

*O el misterio de frases como
«Yo pude haber sido tu padre», o
«¿Qué hice hace un año un día como hoy?»,
y otras como éstas.*

*El diámetro de la bomba era de siete pulgadas
y el radio de su potencia efectiva doce metros,
conteniendo en su área cuatro muertos y once heridos.*

*Alrededor de éstos,
en un círculo más amplio de tiempo y de dolor,
hay dispersos dos hospitales y un cementerio.*

*Pero la joven enterrada en su pueblo natal,
a unos cien kilómetros de aquí,
extiende el círculo bastante más.*

*Y el solitario abatido por esa muerte
en una provincia de un país del Mediterráneo
hace entrar al mundo entero dentro del círculo.*

*Y omitiremos incluir los llantos de los huérfanos,
que llegan hasta el mismo trono de Dios
y más allá y que expanden el círculo
adonde ya no hay límites ni Dios.*

RICARDO CASSINELLI

PORTRAIT D'UNE FEMME

Tú y tu mente son nuestro Mar de los Sargazos,
Londres barrió en derredor tuyo durante los últimos veinte años
y destellantes naves te dejaron en pago:
ideas, viejos chismes, rarezas de todo tipo,
extraños fósiles de conocimiento y opacas mercancías costosas.
Grandes inteligencias fueron en tu busca -a falta de otra persona-.
Siempre tuviste el segundo puesto. ¿Trágico?
No. Lo preferías a lo habitual:
un hombre insulso, tonto y gurrumino,
una mente mediocre, con una idea menos cada año
Oh, eres perseverante, te vi sentada durante horas
donde algo podía haber salido a flote.
Y ahora pagas. Si pagas espléndidamente.
Eres una persona de cierto interés, cuando se llega a tí
se reciben singulares beneficios:
escogidos trofeos; alguna curiosa sugerencia;
hechos que no llevan a ninguna parte; y una historia, o dos,
preñada con mandrágoras o con otra cosa
que podría demostrar su utilidad y sin embargo nada prueba,
que nunca encaja un ángulo ni sirve para nada,
ni encuentra su hora en el estambre de los días:
las deslucidas, chocarreras, maravillosas antiguallas;
ídolos, ámbar gris, raras incrustaciones,
estas son tus riquezas, tu gran acopio; y sin embargo
de todo esto tesoro marino de precarios objetos,
extrañas maderas semipodridas y nuevos objetos
/relucientes,
en el lento flotar de múltiples luces y tinebla,
nada que realmente sea tuyo.
Sin embargo, eres todo eso.

EL JARDIN

En robe de parade.

SAMAIN

Como un ovillo de suelta seda
/temblando contra un
muro
ella pasea junto a la verja de
/un sendero en Kensington
Gardens,
es un agonizante fragmento
/de una suerte de anemia emocional.

Y en derredor está la muchedumbre
de los asquerosos, robustos, insuprimibles
/niños de los
indigentes.
Ellos heredarán la Tierra.

Con ella concluye una raza.
Su hastío es primoroso y excesivo.
Le gustaría que alguien le hablase
y casi teme que yo cometa
esa indiscreción.

Ezra Pound

(1885 - 1972)

RICARDO SILVA SANTISTEBAN

LIRIO DE CIELO

I

*Escrutando el silencio con una lupa ciega he llegado hasta el reino de las palabras
leves
y sé que estás y sé que eres lirio del cielo, estrella suspendida en el color de la noche,
luz indivisible donde el tiempo se desvanece sobre las alas solitarias,
fragancia de mármol vertida en el vacío para llenarlo de Belleza.*

*¿Dónde se desplazan los mares cuando anuncias tu sonrisa,
y dónde el canto cuando tus párpados duermen y cubren lo creado?*

*Entre mis manos hay un beso que puede ser una palabra o un ave condenada al
encierro de las sombras;
mis manos, cisnes que no se atreverían a nombrarte,
porque los nombres son fugaces y sólo tú permaneces como el silencio.*

*Lirio de cielo, llega a mi labios convertida en lluvia de oro,
para saberte real, más cercana que el fuego de las cítaras.*

II



*He venido a ofrecerte mi silencio,
vestido de aire como las aves ordenadas al azar en el concierto de los cielos.
He venido desde los templos consagrados a la palabra oculta bajo el caparazón de
un fuego imaginario,
donde los dioses fueron a caer como lluvia de ángeles o mariposas.
He venido arrojando las sombras hacia el final de los abismos
para que la luz sea en tu rostro y seas tú delfín de mármol sobre el espejo de las olas.
He venido con la fuerza de los bosques anudándose en mis entrañas
pese a la oscilación horizontal del pantano que enreda su lengua en la agilidad de
mis músculos.*

*He venido navegando en el recuerdo de tus manos
para ofrendarte el silencio de mis labios a cambio de la suavidad de tu sonrisa,
para recostarme en tus cabellos de noche iluminada por coros de estrellas,
o besar eternamente tu cuerpo confundido entre los mares de cristal.
He venido hacia ti, caracol donde confluyen los vientos de oro,
principio de toda belleza incrustada en mi pecho.
He venido hacia ti sin saber que eras nube
o aire inaprehensible*

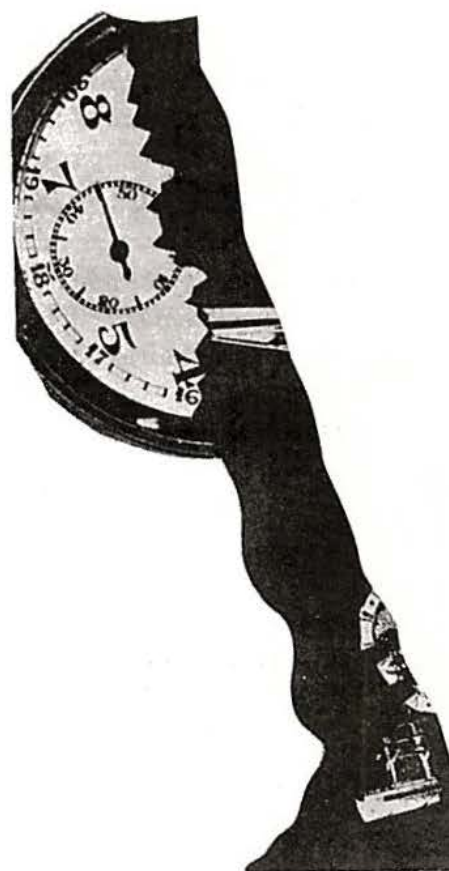
TU DEBERÍAS CONOCER A HÖLDERLIN

*La caricia de la flor en agua de ojo arrancada de su sombra
Y de su muerte que mira en su ausencia habitada
Tal vez podríamos cortar las ramas invisibles que nos atan
Al ciego canto de la noche
Y volver como bajo el dedo del sol desnudo al fondo del lago vacío
Que lleno de peces relata su viejo murmullo apasionado*

*La yerba amarilla resplandece la voluptuosidad del amor
Enterrado junto a la sombra de un caballo
Esta hierba arrancada por la luna filuda pudo haber soportado
El sueño de los amantes trémulos
Nuestro peso áureo en éxtasis apretados sofocados alternándonos
En estaciones carcomidas por palabras*

*Tu cabellera extendida sobre el mar no podrá hundirse
En la caída vertical de las aves -que es como la palabra-
La melancolía de tu pelo reflejado en las gordas nubes
Que suenan a antiguos metales golpeados en pérfidas batallas
De mitos muertos*

*El viento nos rodea con el cuero celeste del grillo
Trepado en el tronco:
Una hoja verde cae en su ebrio naufragio sin estrellas
Los secretos cisnes se acercan con la luz encendida de las calles
«¿Dónde están los mitos?» _ Me preguntas
Y en el lago vacío donde se reflejan los viejos amores
Que vagan sin olvido
Un anciano está sentado sostiene una caña dorada
Tranquilo muy tranquilo _ Ahí está el mito_ te contesto*



Miguel
Ildefonso

SIGNO DE TRASLACION



*Tu olor
o la existencia de tu cuerpo
habita el interior de las palabras
Y la poesía es tu cuerpo que llora en una habitación
que habla de todas las cosas que no existen
porque todo existe en la irrealidad del tiempo
Una sinfonía de fuegos fatuos
y trazos invisibles en el cuerpo de las causas
Una constelación de vacíos
porque las palabras dan intensidad a las sutiles formas
del deseo
El concepto obtuso se hunde en el antiguo mar
y la belleza del signo del cuerpo
pero no el mar que te aleja
ni ya nunca estar ese otro sin ser que es la palabra
tu imagen
ya no siendo lo vivido ido en otro sin ser
ya no ser esta ausencia
tu palabra
esta noche que te enuncia como a una cierva
para beber de mi fuente la ausencia de aquel que fui
de aquel que soy ahora sin tu presencia
Si la belleza del signo del cuerpo se pierde en una avenida
el cuerpo o la palabra se acomoda en la retina
junto a las flores del verano
se prenden las fogatas de la noche para reunir
significado y significante: el símbolo de esa belleza
para que en la lectura seamos lo que no sobrevivió
al desencanto si la belleza acaso no fue real
Y no ser ya nada real en la irrealidad de tu cuerpo
sólo vivir vivírte tú no más siendo en la distancia la piel
Entonces la soledad es lo absoluto
y las mitades son el mar de lo vacío
Ser una palabra azul como la flor
ser una flor que sea la palabra ser la palabra flor
ser o la flor o la palabra flor pero nunca otra cosa
Si la imagen surrealiza la conjunción del tiempo desperdigado
en la ranura del mar invisible
la palabra no será el símbolo que habita el desnudo cuerpo
y las imágenes se conjugarán en el espectro difuminado
de la sombra del cuerpo pero tú ya no eres tiempo
ya no puedo ya sin serme y serte tú no siendo la flor
un trozo de luz y otro de oscuridad
la palabra
esa que se pierde
porque el espacio es infinito y tu cuerpo es infinito
porque tu vida termina en mi vida
porque es el morir del arte
nuestro arte.*

Javier Gálvez

I

*Si la mar existe es porque repites la ola que surge
de la infancia y ves en el retorno de las aguas
los cuerpos que se juntan al salir de las cavernas.
Si repites las voces alzadas por la ola
como un flujo de ciervos fatigados, dirás que la mar
es lo real y el espejo el lugar donde concluye.*

*Imagina un reposo de estatuas flotando sobre la mar
y sangre de caballos marcando sin sosiego las gasas
las arenas.*

*Imagina las faldas arrugadas llenas de olores femeninos
cuando la sal deja de ser la semejanza y una boca desplaza
las aguas que simulan el origen*

*Dirás que la mar es lo real y el espejo el lugar donde
concluye como el amor concluye si el olor de la caverna
no le basta.*

*Y el amor sucede porque la mar perdió la vocación
para crecer. Para volver a ser la mano que se alza por encima
de la fábula y juntando las espadas lejos de las algas
alcanzar las verdes islas donde nace el acceso del amante.*

*Y los amantes se dicen cosas al oído mientras
la mar enseña a bajar los párpados después del roce de las
telas y el sabor del bronce en las encías.*

*Si la mar existe olvida, pues, el polvo acumulado en los estuarios
y la paciencia astuta de los ciegos mientras duras.*

*Ya no temas la ceniza al despertar. Hay quienes, imitando
las mareas, fijan el secreto del transcurso en la ceniza
y vuelven a esperar. Pues donde está la mar está el Umbral.*

*Y ese rumor de cuernos blancos, creados de repente en las
orillas para que puedas despertar.*

X

*¿Te has preguntado cómo envejecen las gaviotas?
¿Cómo entra en ellas el silencio?*

*Vuelve tu mirada. Estas tristes gaviotas son tu semejanza.
Y conoce cómo la belleza jamás es un camino
Jamás una quietud.*

*La belleza, quizás, son estas aves que volaron y ahora
temen el silencio.*

Conoce, pues, lo bello. Conoce su final.

INTENSIDAD Y CAMBIO

*Amar al tiempo en los rincones apacibles
sobre mi desnudez animal y profunda
recorro calles bosques playas
búsquedas de contemplación
comprobar mis formas en la vastedad
expresar tautologías frente a los espejos naturales
charcos inmóviles lagunas diáfnas
observar en un ritual permanente
la intensidad del tiempo en mis extremidades
en mis senos en mi rostro
y amar
amar al cuerpo al tiempo
mientras sincronizo mis sistemas al
/anuncio celeste de la muerte*

*pero ahora
el silencio
el homenaje al precipicio interior*

*comprender
y caer.*



Iván Segura

VUELTA A LA BELLEZA A PARTIR DE LA DESTRUCCIÓN

*Tu has descendido ante el tronco de vidrio irrompible
del confuso Árbol de la Ira.
Invocas legiones de Orugas para interrumpir
su efecto,
su extraño golpe de cuerpo de púas
en linfas humanas.*

*Orugas, legiones nacidas
en la arruga de mares que lamieron los gozos de Venus y fueron
criaderos de luz. Legiones purificadas en el Sándalo
están aquí, en tus manos que se bifurcan afuera y adentro tuyo
ligeras, ríos, viento, suaves, polvo, hojas, hojas secas,
al pie del Arbol, listas, meciendo para el descanso, para que luego
el contingente avance, lentamente. Tendrás a tu favor ríos, viento,
polvo, hojas: cuerpos reflejados en algún lugar, afuera o adentro.
No hay quien detenga este avance lento pero continuo,
esta entrada en la madera transparente -Orugas, destrocen la raíz-,
derramando residuos de vidrio hasta llegar al centro
-Orugas, rompan el tronco-, quebrando la multiplicación
de ramas a tallos,
quebrando la multiplicación de ramas a hojas, a flores, a frutos,
mientras tú sientes belleza/bellas crisálidas en el Árbol caído,*

*el cristal que ves permuta en agua,
enriquece los nacimientos/nacientes mariposas
que ya vuelan, que remontan a su lugar de inicio*

*hacia donde tu visión de perfectible lince
es muerte de sabiduría o sabiduría
rehaciéndose incesantemente. Así descienes y esperas,
/absorción de luz y
joya, así el regreso de Orugas por caminos que afloran
/de los confines*

*ahora que tus humanas
bifurcadas manos
muestran
árboles sin sombra dejando pasar la luz de la luna en tu rostro,
mientras tú sientes belleza.*

Domingo de Ramos

Casa de barro Ascuas Platos lisos

Gato negro

Inoído rumor de autos

Te encontré Discola Ira en serena posición boca arriba

Tersa vasija son tus pechos

en cama de sólido barro

Casa errante con pequeñas trombas

como trompos muertos

En seda telaraña

Hay días Inés y ¿cómo chucha saberlo?

que me es purgante los recuerdos

Las 7 puntas quebrando la delgada luz

Tu voz diáspora tintura en el jardín

Retazos moños retratos arrugados

Casa quemada

Kerosén en el pelo



Drope-cabros en la penumbra

Cigarrillos Oficial de mando

Como si corroyese todo lo querido

o amado por bestia alguna

Traqueteo Astillas Esto fue el esplendor Inés

Un purísimo incendio Capitán

Un negrísimo escuadrón Capitán

Realizar lo posible sobre lo imposible

Las horas el reloj de goma

Un delfín en la pecera

Inés Ceniza Inés Las lechuzas colgaron tu monedero

que los drogos dejaron

mientras me escabullía como un puño

en la pared

Las Llaves se estrangularon en el cerrojo

No hay manera de volver a desnudarse

ni ponerse serios ahora que las cosas arden

y es milagro lo que pasa Inés

Milagro a la sombra de la santa patrona

con quien todos los años nos volcamos a las calles

Madre sombra con resplandor de velas

a quien le debo lo que soy lo que fui

Caco diestro por ti Inés Orando por cualquier paz

No me emplees para otro oficio

Limpia en mí lo que hay de tí

Como si me fuese y no me he ido

Si lo hay es mi contradanza es mi conjuro

has de saberlo Inés has de saberlo.

EL ENEMIGO

La mujer con la que me carteo
se ha escapado de mis manos otra vez.
En su extensa carta me comenta
de siniestras guerras contra un rey
desconocido, y
sonríe ante un valor insospechado
en ella para combatirlo.
La mujer de los descubrimientos me sorprende:
la conocí hace un tiempo ya, incierta,
y pretendí manipular sus pasos en mi beneficio
(ella era aquel bastión preciso donde conciliar
la propia imagen de mi juventud perdida).
Le hablé con entusiasmo de mis dioses y
mis símbolos,
(creo que le hablé) de injurias salvadoras,
de imbéciles pasados y recientes,
de fuegos redentores para mitigar imbéciles
(¿Yo creía en todo eso? Pregunto: ¿He creído
alguna vez en eso?)

La mujer con la que me carteo
me habla ahora de la lucha final.
Me parece haberla visto crecer
/vertiginosamente
y no teme.
Ella, la imagen de mi juventud perdida
se ha cubierto de palabras vengadoras,
de certezas o mejor corazas pétreas
para defenderse, es atrevida:
(¿Seré capaz de confundirla una vez más,
pregunto,
seré capaz de confesarle que el siniestro
rey que en ella mora, el Enemigo
es un Imbécil fastidioso, pero qué fuerte,
qué irrompible?).

Selenco Vega
Jácome



JUEVES SANTO

Jueves santo. Hoy he querido repasar
la Biblia, madre:
no era aquel acto ingenuo de amor, por cierto,
aquel acto infinito que, de niño,
tú impulsabas con palabras graves de matriarca.
Hoy la Biblia ha sido, más bien,
en esas blancas páginas donde tus manos
algo habrán dejado por hacer,
el duro espacio de unos hombres que también
erraron,
la conciencia atormentada, colectiva,
sobre la cual, como un soberbio Dios
hecho de ruegos y latidos amargos,
se fue asentando una Diosa mayor: Sabiduría.

Jueves santo. Ahora sé de donde vino
tu rigor, terca matrona:
tú no puedes desaparecer un pueblo,
ni la más remota casa que erigiste,
pero un temor oculto te consume desde antes,
y en silencio aún velas nuestro antiguo Orden,
el creado, el impuesto
(«Hay un pueblo de agitados pecadores que me
hablan, hijo, desde el viejo libro blanco,
herencia de mis padres, los abuelos:
Una Gran Vergüenza anda siempre al acecho,
prepárate, prepárate!«).

MARLENE DIETRICH

*Ella quería los crepúsculos
el claro fulgor del alba atisbando las cosas
y en la noche mis palabras como escenario*

*Ya es tarde y a pesar de ello
mis pupilas rondan aún el escenario
pretendiéndolo
como el tramoyista que espera
la ausencia repentina del actor
para suplirlo de memoria y sin titubeos*

*Reemplazar por siempre
al actor de tus películas
parecería imposible
Tal vez en el próximo cine de barrio
desciendas tú del ecrán*

Luis Rodríguez

FLORES A LA TUMBA DE CRANÁCH

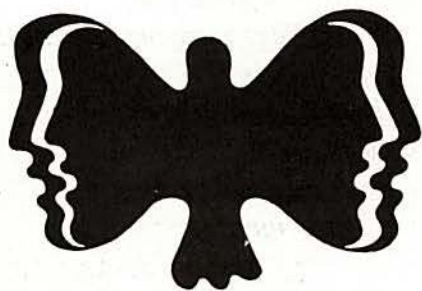
*Don puer alveolo furatur mella cupido
furanti digitu cuspite licits apis
sic eciam nobis bnevis et peritura voluptas
Quae petimus tristi mixta colore nacet*
Virgilio

No existe nada tras la cuenca de los ojos, Lucas Muller

*Ni nada por detrás de la memoria
es fuego
o danza tenue
que nos rasgue y devuelva, entrelazados,
a la sombra
Nada tras los labios heridos
Nada:*

*Apenas una espada clara y precisa
Es el silencio para recordar
La imagen que camina hacinada entre palabras
y palabras como torres que derrumban vientos*

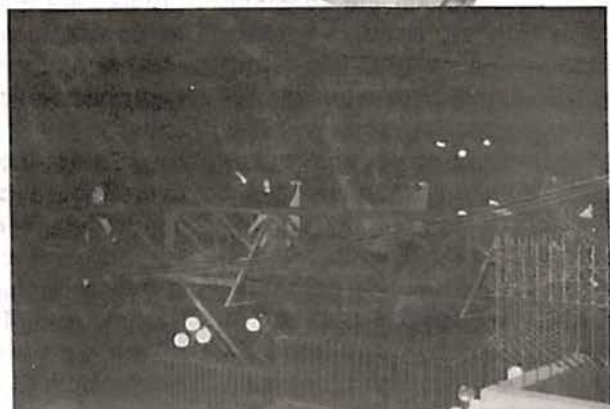
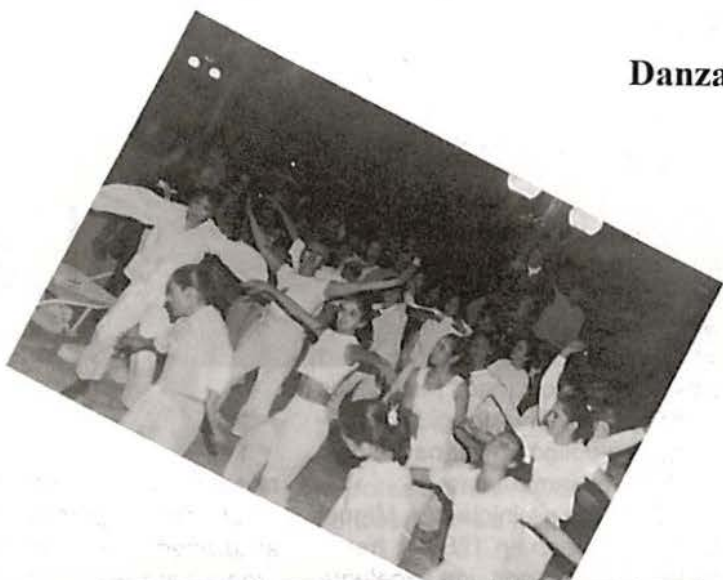
*Es entonces cuando, escéptico, digo:
Yo también he dudado de tu cuerpo desnudo
yo también he soñado ser el polvo que corrompe
el inacabable efluvio de tu reino.*



Caminando por los húmedos vericuetos de las calles limeñas aún es posible encontrarse con gratas sorpresas.

En la bajada al Puente de los Suspiros, en Barranco, un grupo de muchachas vestidas de blanco se desplazaban armoniosamente contra el fondo oscuro del puente. Eran las bailarinas del taller de danza, que dirigidas por Morella Petrozzi interpretaban la coreografía "Ladrillos". Momentos después, Lily Zeni y Maureen Llewellyn-Jones, hacían lo propio con su coreografía "Faldas", desplazando sus coloridos vestuarios e impregnando de magia el ambiente. Aplausos para la danza y para estos grupos que nos demuestran que el arte no tiene fronteras, ni horarios, ni necesidad de un proscenio para brindarnos su versátil expresión artística. Averiguando cómo se había producido este milagro, nos enteramos que estas danzas se realizaban como parte del programa organizado por el Comité Nacional del Consejo Internacional de la Danza (CONCID)

IMAGINARIO del arte felicita esta iniciativa que promueve el cultivo y la difusión de la danza.



VINOS FINOS
Tradición Argentina desde 1798

Navarra Correas

*"El vino disipa humores acres,
tristeza y necedad. Vuelve a la
inteligencia sagaz, despierta y viva.*

Del vino
*es de quien nace,
toda valentía".*

Importador Exclusivo: **Perutarma**
Pedidos: 4517707 - 4517794 - 4527074

Si en el Perú los sesentas y los setentas fueron décadas para la poesía, los noventas han sido testigos de una suerte de **boom** narrativo que ha consagrado a algunos escritores y dado a conocer a varias jóvenes promesas. El fenómeno es interesante no sólo por la calidad y cantidad de los textos publicados sino también por la acogida del público, que obligó en varios casos a reediciones inmediatas.

Esta ola se inicia con Miguel Gutiérrez, quien en 1969 se había dado a conocer con una excelente novela: **El viejo saurio se retira**, y que vuelve en 1988 con **Hombres de caminos**, a la que la crítica prestó poca atención. En 1991, no obstante, publica una monumental novela en tres tomos: **La violencia del tiempo**, que es recibida muy favorablemente, a la que siguen, **La destrucción del reino**, en 1992, y **Babel, el paraíso**, al año siguiente. La novelística de Gutiérrez emplea una prosa muy consistente, que no rehuye la experimentación pero que consigue sus mejores logros cuando narra a la manera, digamos, clásica.

También Edgardo Rivera tenía una trayectoria como cuentista y había ganado la primera edición de «El cuento de las mil palabras» de la revista **Caretas**, pero es recién en 1993 que accede al reconocimiento de un amplio público con **País de Jauja**, hermosa novela que revive el mundo de la adolescencia y construye una metáfo-

ra sobre la realidad del mestizaje en el Perú. La prosa cuidada, casi afligrida y aparentemente más propia para el cuento, de Rivera, no es obstáculo para el logro de una narración vigorosa y capaz de crear personajes vívidos y significativos.

Semejante es el caso de Laura Riesco, quien había dado a conocer en 1978 una novela experimental: **El truco de los ojos**, que la crítica pasó por alto. En 1994 Peisa le edita **Ximena de dos caminos**, narración con fuerte carga autobiográfica y de gran lirismo que la revela como una novelista ya lograda.

Por su parte Alfredo Pita, de quien se conocían dos libros de cuentos: **Y de pronto anochece** (1987) y **Morituri** (1990), se animó a dar el salto al relato largo con **El cazador ausente** (1994), en el cual combina una trama casi policial con un preguntarse por el destino del Perú en base a comparar la situación de los años sesenta con la actual. Novela de fácil lectura. **El cazador** pone de manifiesto el oficio de Pita, forjado también en el periodismo.

Alonso Cueto escribió **La batalla del pasado** (1983), **El tigre blanco** (1984) y **Los vestidos de**

una dama. En 1993 publicó una novela policial, **Deseo de noche**, a nuestro parecer no muy lograda, y en 1994 **Amores de invierno**,

conjunto de breves -excepto el que da título a la obra- relatos en los que un estilo austero pero afilado y una perspectiva irónica consiguen resultados sorprendentes. Este libro reafirma a Cueto como un autor importante dentro de nuestra narrativa.

"Un fenómeno interesante es el de los poetas que han incursionado en la narrativa".

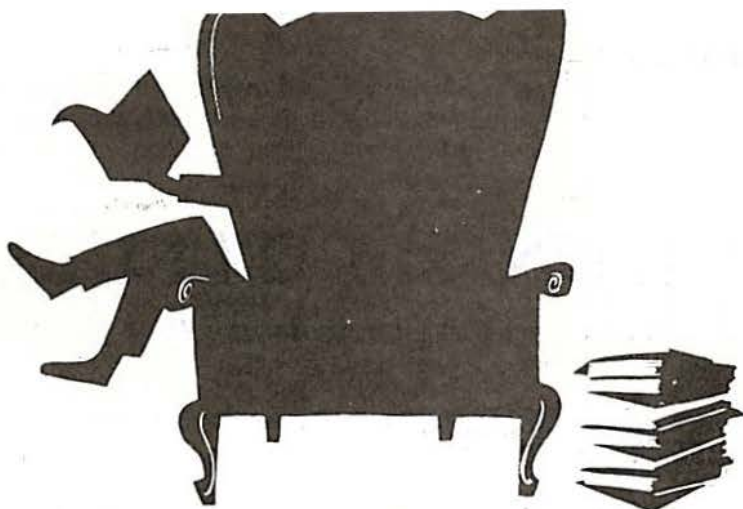
Fernando Ampuero empezó a publicar en la década de los setenta, pero ha alcanzado su madurez en estos años. En 1992 apareció **Caramelo verde**, novela policial que ha tenido varias ediciones y, dentro de las limitaciones del género, combina adecuadamente la intriga con la mostración del contexto peruano actual. El año pasado dio a conocer **Malos modales**, relatos que son un mosaico de personajes limeños vistos con realismo y también ironía y que, comparados con los cuentos de **Deliremos juntos**, su primer libro, reeditado por quinta vez en 1994, permiten ver cuánto ha avanzado Ampuero como narrador.

Dentro de este grupo de escritores con trayectoria quisiera referirme a Carlos Calderón Fajardo, autor lamentablemente poco considerado por la crítica tal vez porque sus obras han circulado en tirajes reducidos. Entre ellas habría

La Narrativa



de los 90



que mencionar **La conciencia del límite último** (1990), novela en a que juega con el género policial, y **El viaje que nunca termina** (1993), narración que recrea el mito de Drácula tomando como base una noticia periodística de estos años.

Un fenómeno interesante es el de los poetas que han incursionado en la narrativa. Aquí habría que mencionar en primer término a Rodolfo Hinostroza, ampliamente reconocido por su poesía y que sólo ocasionalmente había publicado cuentos. **Fata Morgana** (1995) es una novela ambientada en París y en Mallorca, de trama sencilla pero que despliega una densa red de significaciones. El dominio verbal de Hinostroza hace fluida la lectura de esta hermosa y sólida novela.

Carmen Ollé fue una de las voces principales de la poesía femenina de los 70. En 1992 se presentó como narradora con **¿Por qué hacen tanto ruido?**, breve texto en el que lo autobiográfico se combina con la ficción, al que en 1994 siguió la novela **Las dos caras del deseo**. Aunque la primera parte de este libro todavía muestra las vacilaciones de un cambio de lenguaje, la segunda parte es una narración vigorosa capaz de diseñar personajes verosímiles y con relieve.

También Rocío Silva Santisteban es una reconocida poeta de las nuevas generaciones. **Me perturbas** (1995) es su primera incursión en la narrativa y en ella destaca tanto como en el verso. Su libro de cuentos, desarrolla alguno

de los asuntos que ya había trabajado en poesía, particularmente esa zona oscura en que confluyen el erotismo y la muerte. Características de esta narrativa son la economía del lenguaje y su relación con los recursos del cine y del cómic.

Entre los que propiamente han iniciado su carrera en estos últimos años destaca Mario Bellatín, quien ha publicado **Efecto invernal** (1992), **Canon perpetuo** (1993) y **Salón de belleza** (1994), tres novelas cortas de raro virtuosismo cuya propuesta narrativa no se limita a los temas inquietantes sino que busca subvertir los parámetros de tiempo, lugar y personaje, algo que logra con un estilo austero pero sumamente eficaz. Bellatín es ahora uno de los autores que más expectativas despierta por su originalidad y dominio narrativo.

Es el mismo caso de Javier Arévalo, cuya novela **Nocturno de ron y gatos** (1994) lo muestra como un autor ya cuajado y lleno de recursos que maneja sobriamente y con funcionalidad. Su mundo es el de los jóvenes de la clase media, pero la novela aspira a ser más que un retrato y se vuelve sobre ella misma para cuestionar las relaciones entre ficción y realidad. **Nocturno** es una de las novelas de mejor «acabado» y se lee con mucha facilidad.

También habría que citar entre los nuevos na-

rradores a Viviana Mellet y su libro de cuentos **La mujer alada**; a Patricia de Souza y **Cuando llegue la noche**, tres cuentos y una novela corta; a Luis Nieto Degregori, que incursiona en la narración histórica en los relatos de **Señores destos reynos**; y a Iván Thais, prometedor cuentista de **Fotografías de Frances Farmer**, cuentos en los que busca renovar el lenguaje acercándolo a la flexibilidad del cine.

Como se ve en este apretado resumen, narradores de calidad no faltan en el Perú. Lo que se necesita es una industria editorial que se comprometa a su difusión, pues también lectores parecen haber suficientes.



Tutu Café RESTAURANT

Los Ceibos # 191
Espalda de Plaza Camacho
Telf. 36-6695

*En el TUTU CAFE vibra la vida
y vibra el paladar y el tiempo vibra.*

*En el TUTU CAFE vibra el aplauso
y vibran las canciones a 'Capella'
y suenan cafeteras y cubiertos.*

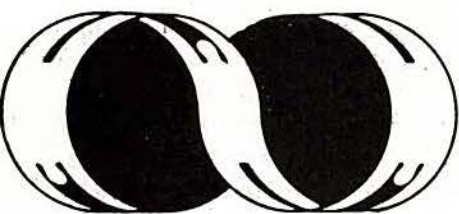
*En el TUTU CAFE lo esperamos
con una variada carta de
excelente cocina.*

*Happy Hour
todas las tarjetas de crédito bienvenidas.*

AUN sin TITULO

(Fragmento de novela)

Mario Bellatín



Hace exactamente dos mañanas, cuando revisaba mi álbum de proezas, encontré un caso que me llamó la atención. Es extraño que no lo hubiera notado antes, aunque de un tiempo a esta parte estoy bastante distraído con respecto a los recortes de periódico que van engrosando este álbum. Se trataba de un sujeto que había obtenido el logro de hacer crecer sus uñas hasta cerca de cincuenta centímetros de largo. Me había fijado bastante bien en la información, pero en ningún momento me detuve a observar la foto que acompañaba al artículo. En la imagen se

veía al personaje sentado en una especie de tarima envuelta en sábanas. Mostraba las manos extendidas, evidenciando ante la cámara el producto de su empeño. En el artículo se afirmaba que aquel sujeto hacía tres años que no hacía absolutamente nada, pues de lo contrario estropearía el crecimiento de las uñas. Quien se encargaba de su supervivencia era su mujer, quien trabajaba arduamente de sol a sol con el fin de que su esposo continuara esperando alcanzar algún tipo de record. En la foto aparecía ella también, pero no vayas a creer que posando para el fotógrafo sino enseñando una espalda desnuda y llena de arañones y heridas. Entonces supuse que el calamitoso estado de aquella espalda, no podía deberse a otra cosa que a la inusitada actividad sexual que el sujeto debía haber desarrollado luego de tantos años de encontrarse en la inmovilidad más absoluta. Debo aclarar que aquellos esposos vivían en una zona bastante atrasada del planeta, por lo que entretenimientos tales como la televisión o los juegos

La tarde en que Adela conoce a Rolando, no piensa en ningún momento que puede llegar a tener una relación con aquel hombre de rostro grave y mirada triste. Comparándolo con el pintor, él tenía un cuerpo frágil y en la montaña, la delgadez no es precisamente un símbolo de virilidad. Cuando Adela ve a Rolando, piensa que es un estudiante rico de Lima, un blanco que iba a curiosear sin el mayor interés porque le habían hablado de lo fáciles que eran las mujeres de la selva. Un blanco en busca de

diversiones. Lo único que logra retener realmente su atención, es el brazo vendado que añadía un grado más de fragilidad a su apariencia. Rolando extrajo un papel de su bolsillo y marcó con el dedo índice una línea vertical. Elsa piensa que el forastero ha llegado hasta allí después de caminar durante varios días. Por las noches, seguía la estrella mayor y la cruz del sur dejándose orientar por el río que a esas horas alcanzaba su máxima violencia. Cuando llegó al bar, la ma-

dre de Adela lo miró sorprendida.

- ¿Usted no es de aquí? preguntó no pudiendo contener su curiosidad y después de observarlo durante un momento.

Rolando asintió con un gesto acercándose a la barra y poniendo las palmas de las manos sobre la madera roída del mostrador. Esta vez, la dueña fijó la mirada en la ropa de Rolando: la camisa de marca y los tejanos americanos que envolvían el cuerpo del muchacho, la espalda un poco arqueada hacia delante como la de un puma o un tigre.

- ¿Cómo se llama? preguntó la dueña dando rienda suelta a su curiosidad.

Rolando respondió sin dejar de apoyarse en el mostrador. La mujer continuó contemplando la belleza espléndida de ese muchacho delgadísimo sin entender ese aire entre cansancio y aprensión con que hablaba.

- ¿Sabe a qué hora llega el deslizador?, preguntó Rolando.

- Mañana, contestó ella quitando la mirada de él. Esta vez convencida de que no valía la pena prestarle tanta atención a un blanco.

El deslizador llega al mediodía. El ruido del motor irrumpe como un estruendo

EL SENTIDO del JUEGO

(Fragmento de novela)

Patricia de Souza

de video eran prácticamente desconocidos. Tal vez hubieran podido apelar a un aparato de radio, pero las condiciones de extrema pobreza que mostraba la foto lo hacían improbable. Incluso los primeros acercamientos propios del amor, tales como un inocente abrazo o una delicada caricia, serían capaces de originar daño en el objeto del deseo. Y no quiero imaginar las laceraciones que se producían cuando las cosas pasaban a mayores. Supongo que en la aldea donde vivía esta pareja debía haber un médico, un brujo o un curandero. La mujer lo habría visitado en innumerables ocasiones. Quizá cuando las moscas u otros insectos, que seguramente abundaban en la zona, infectaban las heridas al poner en ellas sus huevos. Algunas veces seguro la acompañaba su marido. Allí estarían sentados los dos. Hablando sobre lo que significaban aquellas heridas de amor. Por más que la mujer escuchara los consejos médicos, sabía que poco podía hacer para evitarlas. Las consultas formarían parte de su rutina. Iría una y otra vez, hasta

que el médico, brujo o curandero no tuviera ya nada más que decirle. En ese entonces, ella conocería mejor que nadie los métodos de cura. Si hablo de esto, es para informar que mi álbum me resulta cada vez más desconocido. Algunas proezas se han perdido al volverse amarillo el papel periódico donde fueron impresas. Resulta entonces bastante penoso el no saber qué hechos los consideré como tales en otras etapas de mi vida. No recuerdo si al sujeto que ametralló a cuarenta y cinco anónimos e inocentes clientes en su supermercado, lo consideré protagonista o no de una proeza. Tampoco si lo hice con aquella mujer que casualmente quemó íntegra la central telefónica de La Habana. Lo que sí está claro, y aún se mantiene en el álbum, son los niños de una pequeña aldea mongola que formaron una red interescolar y lograron secuestrar de manera simultánea a los directores de la mayoría de las escuelas públicas de la región. También cierto joven fotógrafo, que por medio de un complicado sistema de invención propia, hacía

encontrarle un sentido a su vida a todos aquellos que posaban para su lente. Aquel personaje, no contento con sus logros, quería hacer extensivo su descubrimiento y trataba de lograr el efecto también en aquellos que leyeran un extraño libro que estaba escribiendo. Como fin del álbum, encontré el caso reciente de un difunto al cual enterraron de pie por falta de sitio. Este es un caso especial, pues no se trata de una hazaña en el sentido estricto. Es una humillación asumida con el estoicismo ilimitado que la muerte es capaz de brindar. En resumidas cuentas, se trataba también de un trance que se está en la obligación de resaltar. Revisando mi vida a través de las proezas de los demás, tengo la satisfacción de ver pasar mis días oculto en una cómoda oscuridad. En cierto momento tuve miedo de no encontrar en los demás ningún acto capaz de merecerse un lugar en mi álbum, pero esa sensación duró apenas una hora. Me bastó con encender una radio para ponerme al corriente de lo que ocurría en el planeta.

sordo y melancólico. A esas horas el calor hace arder el cuerpo como si lo frotaran con arena caliente, bloquea la fuerza del viento: la hace desaparecer. El deslizador se va acercando al muelle con sus pasajeros apoyados sobre la baranda blanca. Los pasajeros miran hacia las aguas oscuras. Todo parece del mismo color opaco. Ese color toma una importancia capital, asfixiante.

Rolando se encuentra de pie, fumando un cigarrillo. Piensa en Baltazar que debe descender en cualquier momento. Ya no piensa en la malicia ni el arrepentimiento, es imaginar que podía verlo de nuevo como a cualquier persona, como a cualquier pasajero que acaba de bajar del barco y se dirige sin ningún apuro a la ciudad. Sin embargo, nadie descendió, ni en ese momento en que algunos pasajeros y turistas se detienen a tomar una foto del lugar, ni más tarde. Sintió miedo. El sol ablandaba los músculos de su cuerpo y lo envolvía en un torbellino que le impedía ideas claras. El sol de Lima era diferente, a veces, apenas era un ojo de buey, una pequeña piedra jade hundiéndose en la flacidez del cielo blanco. En el verano, su redondez era perfecta. Calentaba los techos y las casas que des-

pedían un brillo hipnótico y omnipotente. Los turistas continuaban descendiendo como en una ceremonia lenta y continuó, parsimoniosa. Luego no quedó nadie y el casco del barco flotando sobre las aguas oscuras del río que hacían estelas alrededor de él. El cielo estaba límpido y acentuaba los tonos verdes de la selva. Rolando pensó en Baltazar y en la carta que le había escrito donde repetía la misma frase a manera de estribillo. Quiso poner un orden a esas imágenes, buscó un papel y sentándose sobre un sardinel escribió esto:

Estoy solo. Todos los pasajeros que llegaron este mediodía han abandonado el muelle. Esta selva tan vasta como sofocante me devuelve una dimensión más intensa de mi soledad. Tengo la impresión de estar aquí, detrás de un cristal, mirando sin poder acercarme. Si al menos Baltazar hubiera venido como lo prometió.

Si tan solo pudiera tocar algo y sentirme vivo.

Esta carta es como una plegaria.



HAMBRE

Pilar Dughi

El viernes por la tarde, Ramírez ya tenía la respuesta de SGS S.A. se había presentado a la hora indicada ante el edificio de la empresa en la Av. Santa Cruz, en Miraflores. Ingresó al vestíbulo inmenso, alfombrado, respirando el olor fresco y dulzón de los deodorizadores de ambiente. La recepcionista lo recibió con una fría sonrisa y le alargó automáticamente el sobre largo con el currículum. No ha sido aceptado, le dijo, e inmediatamente levantó un auricular que pendía de un gran tablero cubierto de lucécitas de colores. Hubiera querido pre-

guntarle algo, pero a la señorita se la veía muy ocupada con esos largos cables telefónicos colgados de sus orejas y enredados en sus manos. Además parecía estar malhumorada. Vaciló unos segundos mientras ella lo bañaba con una larga mirada inquisidora. Creyó distinguir en su rostro una breve señal de desprecio. Ramírez se había preocupado especial-

mente aquel día, en mantener la limpieza de su casaca y el borde del cuello de la camisa y los puños. La noche anterior había pegado con goma la media suela desprendida del zapato izquierdo. Por lo menos, pensaba él, su aspecto era pulcro ¿Por qué lo miraría ella así? ¿Para qué preguntarle a una tonta recepcionista, que había dicho probablemente lo mismo a otras quince personas en el transcurso de la mañana? se dijo. Vio que la mujer tenía las manos cubiertas de sortijas y pulseras de oro. ¿Serían auténticas? ¿cuánto ganaría esa mujer? ella continuaba mirándolo, y ahora parecía inquieta. ¿Algo más? le preguntó cortante. No, dijo él, y se dio media vuelta. Era una verdadera estúpida. ¿Acaso no sabía esa inútil mujer, que un desocupado es un hombre sensible? ya le tocaría a ella, toda enojada, recorrer el mismo camino que ahora hacía él. Salió por la gran puerta no sin antes darse un vistazo por los ventanales. Notó que tenía la barba crecida y unos círculos oscuros alrededor de los ojos. Debí haberme afeitado, pensó y se alegró inmediatamente de no haber sido aceptado. Con aquel rostro que revelaba debilidad y fatiga, no hubiera sido acertada una entrevista laboral. ¿Cómo se había olvidado de afeitarse? estaba demasiado apurado al salir, a pesar de que había cuidado de todos los detalles la noche anterior, ¿Para qué gastar su hoja de afeitar? esos tipos no lo verían jamás. Pagados de sí mismos, sinvergüenzas, corruptos. Todo el que estaba en un gran puesto, robaba. Sino, ¿de dónde

provenían todos esos carros tan ostentosos para unos simples empleados? se preguntó mientras paseaba la mirada por la larga fila de automóviles del estacionamiento de la empresa. Notó que el guardián lo estaba observando. Otro inútil, pensó. Porque tiene el uniforme, ya se cree gran cosa, pero no le va a durar mucho, se dijo. Ahora los contratos se renuevan cada tres meses, así que prontito vas a estar en mi lugar, sonrió burlón. Caminó por la ancha avenida bajo el sol de invierno. Era un barrio residencial. Se imaginó a las familias que habitaban aquellos departamentos con los tiestos cuajados de flores y las ventanas primorosamente cubiertas con cortinas blancas. Ahí sólo podían vivir esas madres jóvenes y acicaladas que por las tardes salían a pasear a sus pequeños hijos en cochecitos, o ancianos jubilados que daban vuelta a la manzana con sus perros. Las calles lucían la solitaria tranquilidad de la gente acomodada replegada tras los grandes jardines y las altas rejas de las casas, en aquella hora de la tarde. Metió la mano al bolsillo y encontró el recibo arrugado de la cuenta del teléfono. Se lo suspenderían la próxima semana. Ya le habían cortado la luz eléctrica hacía un mes. El departamento tendría que devolverlo muy pronto. ¿Dónde se iría a vivir? no podía seguir pensando en ello. El era un hombre optimista, siempre lo había sido. Pero llevaba ya seis meses presentando solicitudes de trabajo y comprando todo los días los periódicos para revisar la columna laboral. Tal vez sus cálculos resultaron inadecuados. Administrador de empresas, cincuenta años, diez en los EEUU, quizás ese era precisamente el punto flaco en el currículum. ¿Qué había hecho en Manhattan esos diez años? apenas empleos miserables en salchicherías y pizzerías, un par de negocios fracasados en servicios técnicos de automóviles, siempre en condición de ilegal y encontrándose con no pocos sinvergüenzas que habían tratado inútilmente de estafarlo. Los ingresos económicos escasos le hicieron tomar, finalmente, la decisión de regresar. Había llegado a la conclusión que aquella era la única salida, pero ahora, comenzaba a dudar. El entusiasmo de las primeras semanas se había disipado.

Los granujas estaban en todos los países, en todos los lugares del globo terráqueo tratando de sacar ventaja. El los conocía bien. Cuando la situación se fue haciendo difícil, hizo una lista de amigos que podían prestarle dinero. Pero hacía muchos años que no los veía y el contacto con ellos se había perdido. ¿Cómo se presentaba de pronto y pedía dinero? con los ahorros que aún le quedaban, visitaría a algunos, luego de algún tiempo, les pediría prestado. Encontró a dos, que apenas se acordaban de él, y aparte de las conversaciones telefónicas sólo tuvo como respuesta, una vaga invitación para un día cualquiera que hasta el momento no se había concretado. Pasó al lado de una cafetería y vio tras las ventanas, a una pareja comiendo grandes filetes de carne con papas fritas. Se les veía contentos y hablaban con la boca llena. Parecía que les faltaba el tiempo para conversar y comer. Notó indignado, que ambos estaban bastante gordos. La mujer de vez en cuando picoteaba una fuente de ensalada que estaba en el centro de la mesa. ¿Se lo comería todo? a él le hubiera bastado con que le invitaran algunos de esos pequeños pedazos de tomate con lechuga y uno de esos panes que estaban abandonados sobre una cestita de mimbre. Parado en la esquina mientras esperaba el autobús, observó que la mujer se limpiaba los labios. Empujó hacia un lado el plato sin terminar, y se llevó a la boca una copa de vino. ¿Iba a dejar esa carne? vino el mozo y retiró el plato. También se llevó la fuente de la ensalada. ¿La botarían a la basura? pero si apenas la habían tocado. El hombre jugueteaba con un tenedor sobre las papas fritas. Luego también apartó el plato y extendió la mano para aprisionar la de la mujer. ¿Iba también a dejar esa carne? pensó otra vez. Era absurdo, absurdo no comer. Vino de nuevo el mozo y retiró el plato restante. Sintió una profunda rabia. El mozo ni siquiera tendría



hambre porque estaría picoteando en la cocina. Arrojaría toda esa papa, esos filetes y esa ensalada a la basura. ¿Cuánta comida habría en el basurero? dió media vuelta y echó a caminar. Si regresaba al departamento, no podría dormir. Todavía le quedaba algo de dinero y podría comprar pan y mantequilla, pero tendría que ahorrar en pasajes. Se había propuesto comer sólo una vez al día, pero el hambre era intenso. Alguien que caminaba aprisa, lo empujó. ¿Qué le pasa a la gente? se preguntó. ¿Dónde estaba? vio un supermercado. Las luces públicas ya se habían encendido. Una mujer joven salía con un gran carrito transportado por un empleado vestido de uniforme rojo. Vio bolsas grandes con corontas de choclo, zanahorias y manzanas asomando por las hendiduras. Había cajas de tallarines, botellas de aceite y de leche. ¿Esa mujer flaca se lo iba a comer todo? pensó que ella desdesfiosamente, se lo entregaría a la cocinera al llegar a la casa. Un treinta por ciento de esa comida sería desperdiciada por algunos chiquillos engreídos e inapetentes. La sensación desagradable en el estómago le nublaba la mente. En algún sitio había leído que unos caramelos de limón eran suficientes para distraer el apetito. Todavía podía vender la casaca y algo de ropa en frente del hospital Dos de Mayo, donde estaba el mercadillo de la antigua Tacora, en el centro de Lima. El era optimista, se repitió de nuevo. Por alguna razón siempre había pensado que tarde o temprano aparecería algo. Eso lo había empujado a gastar los últimos dólares en comprar el pasaje de regreso. Se acercó hacia las vitrinas del supermercado. Vio de nuevo su imagen desvaída. Tal vez no había tenido el suficiente esmero en arreglarse. Si todavía estuviera viva su tía Rosita, tal vez lo hubieran acogido en su casa. Pero ya era demasiado tarde. ¿Cómo no lo pensé antes? se dijo. ¿En qué me he equivocado? un poli-

cía lo miró con curiosidad. Ramírez se alejó rápidamente. Tal vez había dicho algo en voz alta sin darse cuenta. ¿Pareceré raro? se preguntó. Quizás estaba muy nervioso ¿el hambre se podía notar en la cara? volvió la cabeza y encontró la mirada atenta del policía. Siguió andando y se dio vueltas disimuladamente. El policía ahora lo observaba descaradamente. Llegó a una esquina y se encontró con una iglesia. Las grandes puertas estaban abiertas. Ahí nadie me cobrará la entrada, pensó e ingresó.

La gente que se metía a rezar en las iglesias le parecía ociosa y estúpida. Como si con eso pudieran cambiar el mundo. A ver si me consiguen un empleo con sus rezos, se dijo. Algunas personas estaban sentadas adelante. En la parte posterior de la iglesia, las bancas estaban vacías y envueltas en penumbra. Se sentó en una esquina, oculto tras unas columnas. ¿Las desgracias venían juntas? no, son malos pensamientos, eso es para la gente torpe, que se lo cree. Yo soy optimista, insistió. El hambre aligeraba la pesadez del cuerpo y le producía un exaltación de ánimo y un vacío que le aguzaban los sentidos y le hacían ver las cosas con definitiva claridad. Alguien arrastraba un paquete. Un anciano llevaba una gran bolsa con el sello del supermercado, lo hacía con lentitud y jadeaba agitado. Se sentó delante de Ramírez después de echar un vistazo alrededor. Luego se levantó y se dirigió hacia el altar vecino a encender velas. Mañana me levanto temprano, compro el periódico y salgo a buscar empleo, recapituló Ramírez, mientras el cansancio lo vencía y se dispuso a dormir. Al cabo de un rato tuvo una sensación extraña y abrió los ojos. Una mujer mayor lo observaba fijamente. ¿Y a ésa qué le pasa? pensó. ¿Acaso uno tiene que pedir permiso para sentarse en una iglesia? tenía miedo de haber hablado otra vez en voz alta. A veces cuando se quedaba dormido, lo hacía. La mujer caminó hacia la salida y se perdió en la oscuridad. Ramírez vió que ya no había nadie en la iglesia. Calculó que en cualquier momento cerrarían las puertas del templo. Se puso de pie y cuando iba a salir, vio la bolsa del supermercado. La levantó. Es pesada, se dijo. El an-

ciano se había marchado. Sólo un descuido puede olvidar una bolsa de víveres, pensó. Tal vez el hombre tenía problemas de memoria. La cargó cuidadosamente y se dirigió hacia la calle. Si el hombre regresa encontrará la puerta cerrada, reflexionó. Llegó a la esquina del supermercado y se encontró de nuevo con el policía. Trató de no mirarlo para no despertar sospechas. Sintió que el hombre lo seguía con la vista. En ese momento llegó un autobús y subió precipitadamente. Recordó que no tenía luz eléctrica para cocinar, pero supuso que el anciano habría comprado latas de atún o galletas. Habrá algo que pueda comer esta misma noche, se dijo. Llegó a su casa e ingresó apresurado. No le gustaba encontrarse con los vecinos. Se quejaban de que no pagaba el mantenimiento. ¿Se habrían dado cuenta que ya le habían cortado la luz? era probable que hubieran protestado ante la dueña. Eran unos quisquillosos. Se marcharía por la noche para no verles la cara. Lo haría apenas consiguiera algo de dinero para pagar la deuda de los meses de alquiler. Aunque no estaría mal dejar plantada a la vieja que todos los meses le tocaba insistentemente la puerta. Era una bruja repugnante de voz chillona que le hacía escándalos en el pasillo reclamándole la renta, como si él fuera un hombre vulgar. Exponiéndolo a escenas vergonzosas delante de toda esa gente ávida de chismes que pululaba por el edificio. Depositó la bolsa sobre la mesa. Estaba húmeda. Abrió los paquetes. Apenas pudo distinguir en la oscuridad unos muñones sangrantes, un brazo, otro brazo. Una pierna. Pedazos de carne humana. Un cuerpo desmembrado. Con los ojos desorbitados vió un hilillo de sangre que goteaba lentamente hacia el piso. ¿Pero qué era eso? ¿qué? tambaleante, se apoyó en el borde de la mesa. Sólo había buscado un poco de comida. ¿Cómo iba a saber?. Le explicaría a la policía. Diría que fue un anciano el que abandonó el paquete, que fue en la iglesia, que él se había sentado únicamente a descansar, que llevaba la pobreza con dignidad. Hay cosas que le pasan a la gente que nadie podría creer, balbuceó, con la mirada fija en el charco de sangre que crecía en el suelo.

Ojo de Buey

LAURA RIESCO. *Ximena de dos caminos*. Lima. Peisa. 1994. 240 pp.

Aunque Laura Riesco había publicado una novela en 1978, *El truco de los ojos*, no era en el Perú una escritora conocida. La edición de este hermoso texto, la coloca de buenas a primeras a la cabeza de una tradición de ficción escrita por mujeres varias veces refundada, sobre todo si pensamos en el trabajo de las novelistas del XIX que tuvieron celebridad en su época.

Escoge Laura Riesco como personaje central de su ficción a una niña que, en la década del cuarenta en La Oroya, va mirando el mundo de los adultos al tiempo que exhibe una precoz madurez. La novelista no nos dice la edad de Ximena, pero podemos deducirla del hecho de que está en proceso de aprendizaje de la lectura. Se produce entonces un fenómeno que los teóricos de la literatura conocen bien. No es Ximena quien nos cuenta la novela, no es tampoco el estro de una novelista distanciada. Es una Laura / Ximena la que cuenta en lo que en cine se llama "el plano japonés", desde la altura simbólica de un niño.

El ambiente geográfico de la novela es principalmente la sierra central, pero también hay zonas de la costa que aparecen retratadas. La visión escogida, el punto de vista de una niña, permite a la autora prescindir de los conflictos sociales, que sólo aparecen en sordina, de manera indirecta casi siempre, salvo al final del libro.

El texto está construido en apartados aparentemente independientes, unidos por la visión de Ximena. Llamamos poderosamente la atención los consagrados a la violencia sentimental del mundo de los adultos, la tragedia de Casilda que sueña todo el tiempo con un amor imposible, la presencia de una tía que tiene con su amiga una relación sáfica y la otra violencia oculta de quienes a través de la indiferencia nos muestran el desgaste del afecto. Pero tal vez las mejores páginas del libro sean las del capítulo que narra la visita de unos primos limeños que nos muestran el inicio de la sexualidad con los miedos, los ritos, la fuerza instintiva de aquellos que para bien y para mal Freud llamó "perversos polimorfos".

Marco Martos

RODOLFO HINOSTROZA. *Fata Morgana*. Lima. Editorial Asa. 1995. 323. pp.

Durante varios años se bisbiseó en los corrillos literarios limeños que Rodolfo Hinostroza preparaba una novela. El rumor fue tan insistentemente desmentido por la realidad que ahora que el poeta publica su relato, el texto se ha convertido en una verdadera sorpresa literaria.

El personaje de la narración. Santiago Figueroa, guarda un paralelismo con el propio autor de la novela. Se ha comentado que la ficción de Hinostroza es una especie de disfraz autobiográfico.

Técnicamente, desde la teoría literaria, y desde el derecho de disfrute del lector, ese es sólo un dato que se puede o no tomar en cuenta por que lo que importa es si el libro está bien hecho y si proporciona o no satisfacción a quien se adentra en sus páginas.

Con *Aprendizaje de la limpieza* de 1978, Hinostroza había mostrado la importancia que para él tienen las teorías psicoanalíticas y, dentro de ellas, la relación con el padre. Ese telón de fondo cultural tiene la misma importancia en su nuevo libro. *Fata Morgana* no destaca por la elaboración de una intriga apasionante, pero sí por la construcción de un protagonista que va a contracorriente de los que elaboran otros novelistas. En una época en la que la mayor parte de los escritores ponen atención en la elaboración de personajes marginales, inadaptados, como ocurre con los personajes de Mario Bellatín o de Oscar Malca, Hinostroza publica una novela que exalta los valores individuales de mayo 68. Los actos de París parecieron el comienzo de una aventura que bien podía cambiar el mundo, pero eran -ahora lo sabemos bien- la última expresión de ideales que iban a estallar en añicos confrontados con la dura realidad.

Santiago Figueroa, el héroe de Hinostroza, tiene una serie de éxitos personales, o de aparentes éxitos personales, puesto que técnicamente hablando no logra fijar lo que se llama "el objeto del deseo", disociándose en cada una de las relaciones que emprende. Deja el psicoanálisis y va conquistando una a una a todas las mujeres que juzga hermosas y que se encuentran con él en París o en Deyá y caen extasiadas ante las técnicas de seducción de este macho latino que va despararramando alegría en una época que todavía no conoce el Sida. La vida le es relativamente fácil a Santiago Figueroa y está escribiendo una novela con la que aspira a cumplir el ideal de Mallarmé de escribir no un libro,

sino el libro, lo que significa a la postre la única derrota del protagonista, quien modestamente admite la desmesura de su empresa y termina asegurando que el libro se halla diseminado en todos los libros y quema su ópera magna.

Por lo dicho, la novela puede leerse en varios niveles, en el primero, que le ganará seguramente no pocos lectores, es una ficción sobre las inacabables aventuras eróticas de un peruano escritor en París y en Deyá; en un segundo nivel es una novela que aborda el tema de la desmesura de la obra literaria; en un tercer escalón, la novela, desde el punto de vista psicoanalítico, trata del acceso a la genitalidad, que para Santiago Figueroa, significa saldar con los fantasmas del pasado, en especial su propio padre, un escritor fracasado, y percibir que su deseo de escribir un libro que fuera el libro es una tarea que está más allá de cualquier esfuerzo humano.

M.M.



LUZGARDO MEDINA - *Ad Libitum*. Lluvia Editores

Con un total de 900 versos, cuidadosamente armados en dos estancias: Almacenando presentimientos y Misterios de la memoria, Luzgardo Medina, nuestro flamante ganador del Premio Nacional Cesar Vallejo (1994) convocado por el diario El Comercio, nos entrega una selección de gran aliento en la que,

lo concreto y lo abstracto, lo cotidiano externo y lo subjetivo, se entrelazan llevándonos en un mágico viaje hacia donde no existen fronteras.

El poeta nos invita, -para inmediatamente atraparnos- a esta suerte de juego en el que la nostalgia de "aquellos" que sabe irremediablemente perdido, o quizás nunca encontrado, y la mirada cósmica que - como un gran angular - atraviesa objetos; se juntan, se evaden, eclosionan en un personal lenguaje donde las aproximaciones y las lejanías se entrecruzan como rieles de trenes que viajasen en dirección contraria. En *Mansión de los adioses*, nos dice: *"No soy camello, pero durante toda mi vida he pululado/en este desierto. Conozco por el murciélago blanco/ el ritmo de las aguas ligeramente turbias, esto lo aprendí / sin mayor esfuerzo/ (...) Mi mundo es como cualquier otro mundo: ardiente y noctámbulo, / brillantado y sabio. Llor y gloria a sus palmeras desiguales, / a sus columnas de aire detenido, a su recalcitrante lenguaje/ que hace fermentar el minuto residual, a su farol que parte/ en mil pedazos la cabeza del sinfín."*

Fantasia y realidad pulsando fuerzas aparentemente contradictorias, claridad - penumbra de un lenguaje con reconocibles aires surrealistas, "el objeto designado por su contrario" y una especie de vértigo que, pretendiendo dejarnos en entera libertad, - como sugiere el título - nos lleva en una lectura obligatoria hasta el último verso, provocándonos decir con el poeta: *"Ave Fénix, gracias te doy por haberme ayudado a nadar/ contracorriente, por que me hiciste creer en/ el amor, en sus dolores reumáticos, en su edad de bronce, / en todas sus artesanías y en su paz contaminada."*

Un excelente poemario que nos augura poesía para largo tiempo. El oficio ya está aprendido.

Otilia Navarrete



LUZ MARIA SARRIA.- *Viaje a Parca* - Editorial Colmillo Blanco. Recorrido en círculo que no va a ninguna parte y llega a todos lados. Ansia de partida y de retorno, añoranza y asombro ante el encuentro de lo no buscado.

La poeta deambula buscando el escondite perfecto, el descanso entre las piedras que "han roto mis tobillos".

Luz María Sarria en éste su segundo libro, (el primero fue *Señales que se eligen*, 1988) recrea aquel tiempo de la seguridad y la inocencia: "una niña de cachetes redondos, el pasado otra vez tiene trenzas largas, volveré a una casa que conserve el estilo de un sueño", para luego regresar a su presente inmediato y cuestionar (se) y responder (se) en una suerte de soliloquio: "¿qué hacer con esta puerta llena de remaches?/(...) esta soy, ni peor ni mejor que cualquier otra."

Luz María pareciera pasear dentro de la lucidez de un sueño que en la vigilia se torna confuso e inexplicable; confusión que la obliga a a una búsqueda constante y compulsiva. Busca en el campo, bajo el agua, entre los amigos de la ciudad, en los ojos ajenos, en los propios. Y por esto el viaje. Y por esto esa especie de hastío que - al final del poemario- clausura toda posibilidad de huida: *"Total este cigarro es mi cigarro/ este dolor es mi dolor/ este concierto es mi concierto/ pero dime, ¿qué hago acá señor de todos los jardines?"*.

O.N.



EDUARDO GONZÁLEZ CUEVA.
Intolerancia y otros poemas.
Lima, Lluvia Editores, 1995. 60 p.

Primer poemario del autor. Los poemas, divididos en seis secciones: «El lugar donde se llora», «La realidad es un bosque sin leyes», «Gare de La Ciotat», «El norte es calma», «Dos historias del oeste» y «La tentación de ceder a la libido», discurren por la historia, la infancia, la adolescencia, el amor, el deseo, las preocupaciones sociales y políticas, el campo y la ciudad; sobre todo mostrarán la adhesión del poeta a los mitos culturales de Occidente, principalmente a los mitos cinematográficos, a quienes dedicará la sección «Gare de La Ciotat». Precisamente, una película memorable, «Intolerancia» de David Wark Griffith, da nombre al libro.

Las mayores virtudes del poemario son la sobriedad, la economía verbal y precisión del lenguaje coloquial que permite a los textos alcanzar intensidad; estos rasgos son más evidentes en las secciones tituladas «El lugar donde se llora» (en donde destacan el poema del mismo nombre, «El camino a Chanchamayo» y «No cubras mi sangre») y «La tentación de ceder a la libido»; en las restantes, el poeta algunas veces no puede sortear el escollo: el esfuerzo reflexivo de carácter existencial, sociológico, político o cultural se impone sobre la tensión poética que debe presidir toda obra de arte. Un lenguaje controlado y sobrio pero débil e impreciso impide dar el salto; la simple acumulación de datos informativos que el yo poético nos presenta sobre una deter-

minada realidad (subjetiva o de su entorno) no logra convertirse en esa síntesis cognoscitiva-sensorial-intuitiva que es la poesía.

Como dice Luis Jaime Cisneros en la contratapa del libro refiriéndose a la primera entrega de todo poeta, ésta es: «*el inicio de un demorado ejercicio de insatisfacción y de paciencia creadora*». Creemos que el poeta que nos ocupa lo sabe, y con talento y perseverancia nos sorprenderá en el futuro con su trabajo poético.

Ana Luisa Soriano.



JOSE WATANABE es -que duda cabe- uno de los poetas más importantes de la segunda mitad de este siglo. Es a partir de «**Album de Familia**» (1971) donde se descubre el humor negro y la ironía, y más adelante confirmando con el «**Huso de la palabra**» la extrema eficacia de un lenguaje sencillo.

Historia Natural (1994) es un poemario que nos ofrece, además de lo ya mencionado, el punto de vista de un ser que se instala más allá de las cosas, un hombre-sabio o acaso viejo- que no discute con la realidad, sino que la ofrece en su doble dimensión; trascendente y cotidiana.

Distribuidos en cinco estancias, los poemas que componen este libro obedecen a un mecanismo de perfecta articulación. El paisaje, por ejemplo, es tema importante, pero no como motivo fundamental, sino como fondo de algo que llama la atención y es descrito

con la destreza de un miniaturista.

Pero juntamente al paisaje que puede ver el ojo, aparece otro ámbito menos obvio. Una conciencia que se debate entre la ensoñación y los recuerdos, por un lado, y la postración que trae consigo la falta de salud, por otro: «*El ciervo es mi sueño más recurrente/ Siendo animal de manada aparece mirándome con alzada / y orgullo/ de hombre solo...*»

Historia Natural es un libro de madurez donde se contempla el pasado con entrañable asombro y tristeza. Desde los arenales norteños hasta los retratos familiares, **Historia Natural** aparece como un sólido libro donde los poemas se instalan irreprochables y el autor emerge: «*... La vida pasaba sin aspavientos / entre gente parca, padre y madre/ que me preguntaban por mi alivio./ El único valor era vivir...*»

Luis Molina

CASA DE FAMILIA, **Selenco Vega Jácome** (Ediciones Los Olivos 1995)

Con este libro, breve en extensión, Selenco ha logrado no sólo el primer puesto en los Juegos Florales de la UNMSM sino, con justicia, presentarnos uno de los trabajos más sólidos a nivel formal de los poemarios publicados en los '90. Poetizar el tema familiar está inscrito casi en una tradición en la Poesía Peruana, uno de los referentes más cercanos sería el **Album de Familia** (1971) de José Watanabe quien realiza un recuento familiar con un equilibrio entre



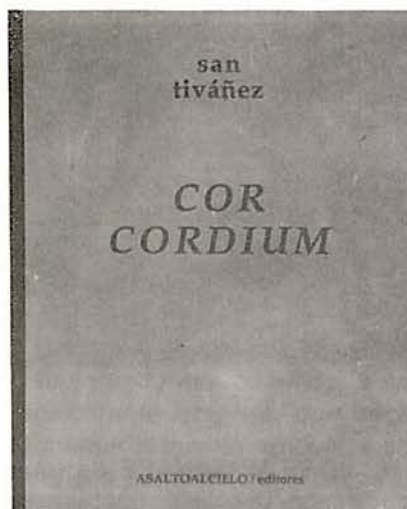
una técnica moderada y de imágenes sencillas, directas, y una sutil ironía desacralizadora de sus ancestros. Selenco hace lo contrario: elige una narrativa con pocas inflexiones para ensamblar su historia familiar, una notoria cualidad en estos poemas es la capacidad del poeta para, en pocos versos, contarnos una serie de sucesos, anécdotas y experiencias, que con hermosas imágenes van elevando a los personajes, de su cotidianidad al recinto mágico de la mirada amorosa y deslumbrada. Veamos: «*La madre verdadera yegua de azuladas ancas -los vio partir de su lado: tenía las manos atadas y el corazón de yegua a punto de estallar en relinchos celestiales*». La semejanza entre la imagen bíblica y los propios padres del poeta, que se realiza en el primer poema del libro «*Rebeca*», resulta reveladora de la intención general en los demás versos. Si bien todas éstas son sus virtudes también son su límite. Según propia confesión, Selenco con este libro ha pagado una deuda literaria familiar, más exactamente paterna, pero adicionalmente ha cumplido con otra: con la cátedra que lo formó. El poeta ha demostrado, sin duda, que es un alumno aprovechado. ¿Será posible que la poesía de Selenco -al igual que sus ancestros- abandone la casa de familia para lanzarse a las vicisitudes de un amanecer violento?. Siempre he considerado que el mejor elogio para un poeta joven es que se espere su próximo trabajo con verdadero interés en el cual ratifique las condiciones de su promisorio talento. Y parafraseando la hermosa frase de Julio Ortega al referirse a la poesía de César Moro, sea capaz de «*romper con la literatura para entrar de lleno en la poesía*».

Juan Vega

Hacia una nueva poética o hacia el silencio ROGER SANTIVÁÑEZ fundador miembro del movimiento «*Kloaka*» (1982-

84) acaba de publicar su quinto libro de poesía «*Cor Cordium*» con el sello Asalto al cielo editores en formato artesanal que el poeta José A. Mazzotti envió desde los EE.UU. donde actualmente reside.

«*Cor Cordium*» constituye una obra cuya lectura no es fácil. Con signos y símbolos ásperos y trasgresores intenta formar un mundo erótico y hermético que nos conmina a leer con desenfado y sin cortapisas, su relación sacro-profano con la Virgen-madre-niña. Su pasión esquizofrénica y autodestructiva lo llevó a la lumpenización y degradación del



objeto amoroso. El objeto de culto es el falo y la castradora Virgen. Para ello usa el yo fraccionado con un tono místico y coloquial, como «*Si quieres te bajo el pantalón / Pero lo decía sin malicia*» o «*Sino cantaré y canto con el don del Señor en su morada enamorada monje*». De este modo Santiváñez condensa el lenguaje en códigos que a lo largo del libro se vuelven recurrentes para lograr la atmósfera deseada. Atmósfera castrante y clautrofóbica por ratos. Su peregrinación como en los 70' es el centro de Lima, que es el recorrido de su Vía Crucis encarnado en la Virgen de Fátima que es Santa y puta a la vez.

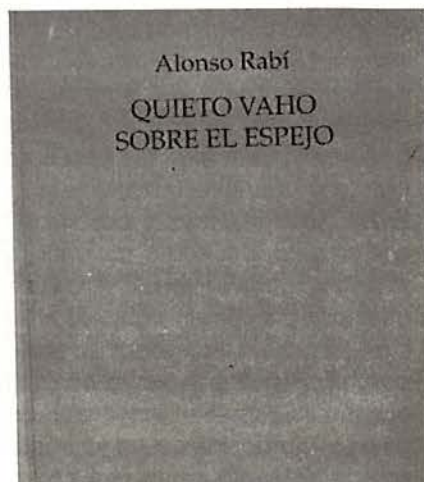
«*Cor Cordium*» no se puede explicar cómo un libro elaborado al azar, tiene su mejor antecedente en el anterior poemario «*Symbol*», lo mejor del autor hasta la fecha.

Pareciera, sin embargo, que la poesía de Santiváñez con el decantar de los años entrara a una fase oscura, a un callejón sin salida, a regodearse con sus hallazgos dada la radicalidad del lenguaje, la concisión y el hermetismo, y los espacios en blanco que densan los significados, tienden así a llevarlo al silencio junto a otros poetas que siguieron por este camino. Pero hay en el poeta una necesidad obsesa de reivindicar su retórica; conciente de su amplio bagaje cultural y académico (que es clave para desentrañar una parte de su escritura) que lo sitúa en la onda culta, aceptado no siempre con agrado por el parnaso local. Es por ello que Santiváñez se inmola en lo inefable y en la malditez aprendida por los libros y la vida en este oficio difícil y marginal, en esta vocación de perdedores como diría Mario Vargas Llosa.

Domingo Ramos

ALONSO RABI **Quieto Vaho sobre el espejo**. Editorial Colmillo Blanco

Entre tantos libros de poesía últimamente escritos, es agradable encontrar un libro como el de Alonso Rabi: honesto, propio, con dominio de oficio. Sin embargo, al realizar un balance comparativo con el libro anterior «*Concierto en el Subterráneo*», se aprecia la falta de ese vuelo e intensidad que encontramos en «*Ya viene volando Miles, el infinito*», «*Charle*



Parker está en casa» o en «El joven Benny Goodman», por ejemplo.

El libro está dividido en 3 secciones: En «Galería de Arcángeles», se explora con un tono próximo al del libro anterior, la importancia de personajes unidos por distintas relaciones intertextuales: la poesía, la historia, el acto irónico o burlesco, el acto heroico, la música, etc. están representadas en esta sección y son las elecciones de un sujeto poético que intenta reencarnar las voces que le son importantes.

La más intensa sección de este libro es «Canciones terrestres». Posee un tono irónico y seco, poemas éstos que grafican una denuncia de la superficialidad de las actitudes y las relaciones humanas, como en «Bodas de la Mujer Gallina y el Hombre Elefante»:

«No circularon partes, no se publicaron edictos / pero asistieron catedráticos de zoología / y curiosos de toda suerte / a la emotiva ceremonia (...)»

De la siguiente sección, «Acto Lírico», merece destacarse los textos que grafican el misterio del acto de escribir, tal como en «Cántico» uno de los más representativos

"Eres presagio" extendido desde el alba / en los veranos / antiguas y quién sabe vanas palabras / presentidas en otros cuerpos, / en otros nombres ya olvidados para siempre / Eres perfil, / contorno en continuo acorde / es-

trellándose con furia en mis costados / Y de pronto, altísimo silencio / quieto vaho sobre el espejo / mientras los astros envejecen sin remedio.

Una descripción impregnada de la música suave de la certeza, que cede ante una actitud de desconcierto, por esa materia tan leve que es la poesía, en especial, la de este libro.

Iván Segura



JOSEFINA BARRON. **Poemas son heridas.** Editorial Colmillo Blanco.

«Porque el poema no es ficticio» con esta frase escrita en la solapa de la postcubierta finaliza el libro de Josefina Barrón, remarcando ese carácter vivencial y catártico que impregna a cada uno de sus textos.

«Mi fracaso es pura poesía»,

afirma Josefina varias páginas antes. El peligro de esta pretensión radica en que el escritor puede quedar atrapado en su contexto personal y terminar apelando, incluso, al estereotipo para librarse de tal trampa.

Muchos poemas de este libro no escapan a tal condición. Ello no impide la presencia de textos vibrantes, como el de la página 21. «Conozco a un hombre que carga desiertos sobre sus hombros...». En éste, la cima de melancolía termina en el descubrimiento de la paradoja y la sorpresa que muestran al sujeto poético en un permanente diálogo consigo mismo, resultado de su soledad:

"(...) me recuerda a tí / amigo / los dos magros / pero se vuelven grandes y fuertes en los desiertos / los dos tienen siempre los brazos extendidos (...) / ambos están rodeados de espinas".

Finalmente es necesario remarcar que todas las obsesiones y sentimientos humanos como el sentimiento místico, el sentido heroico de los pueblos, el amor en los cuerpos, la sensación de felicidad, la irremediable tragedia, la ironía, la burla, la esperanza, etc. cobran intensidad sólo cuando quien escribe sobre ellos ha conseguido, a partir de su contexto puramente personal, trascenderlos y llevarlos a un diálogo que en el receptor evoca una perenne reflexión, sorpresa y deslumbramiento, del mundo y de aquellos seres que lo pueblan.

I. S.

NUEVAS TENDENCIAS

Empresa de Promoción Cultural

Organización de eventos artístico - culturales

Directora: María Alejandra de Almenara

Teléfono : 446-7210

De los autores

Jorge Eslava: Escritor, docente y editor. Ha publicado varios libros de poesía y narrativa. Amante del buen cine y minucioso observador del quehacer cultural en Lima.

Armando Robles Godoy: Escritor y director de cine. Presidente de la Sociedad Peruana de Productores y Directores Cinematográficos (SOCINE). Incansable propulsor de la dación de la Nueva Ley de la Cinematografía Peruana, finalmente aprobada y promulgada.

Violeta Núñez: Socióloga. Estudiosa de la historia del cine.

Francisco Lombardi: Director de cine. Dirigió: La boca del lobo, Caidos del cielo, y Sin compasión.

Stefan Kaspar: Estudió literatura y medios de comunicación en la Universidad de Berna, Suiza. Fundador del grupo Chaski. Productor general, realizador y distribuidor internacional.

Marita Barea: Productora. Incansable trabajadora en pos de la definición integral de la mujer y de la integración de los pueblos más remotos de nuestro país.

Ricardo Bedoya: Abogado, crítico de cine, editor de "La Gran Ilusión". Profesor en la Universidad de Lima.

Violeta Barrientos: Poeta. Egresada de la Facultad de Derecho de la PUCP. Radica en París donde realiza estudios de

post grado en la Universidad de la Sorbona.

Aldo Salvini: Egresado de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Lima. Activo productor de cortometrajes.

Mihaela Radulescu: Filóloga rumana, especialista en Semiótica Generativa y Análisis del discurso textual y visual. Docente en la Escuela de Arte de la UNMSM y en la Facultad de Arte de la PUCP.

Hildebrando Pérez: Poeta. Director de la Escuela de Literatura de la UNMSM.

Jean Louis Silvy: Director de actividades culturales de la Alianza Francesa del Perú.

Luis Millones: Antropólogo e historiador. Director académico del Seminario interdisciplinario de Estudios Andinos.

Ricardo Cassinelli: Poeta, pintor y traductor.

Ricardo Silva Santisteban: Poeta, docente y traductor.

Lorenzo Helguero: Poeta. Estudió lingüística y literatura en la PUCP. Obtuvo el primer premio de poesía en los Juegos Florales (1991) de dicha universidad.

Miguel Idefonso: Poeta. Estudia en la Facultad de literatura de la PUCP.

Javier Gálvez: Poeta. Estudia en la escuela de literatura de la UNMSM. Ganador de los Juegos Florales universitarios "José Martí" (1995).

Iván Segura: Poeta. Estudia

Traducciones en la Universidad Ricardo Palma.

Domingo de Ramos: Poeta. Estudió Sociología en la UNMSM. Ejerce el periodismo subrepticamente.

Selenc Vega: Poeta. Estudia en la Escuela de Literatura de la UNMSM. Primer premio (compartido) en los Juegos Florales (1994) de la misma universidad.

Luis Rodríguez: Poeta. Estudió en la Facultad de Letras y Derecho de la PUCP.

Carlos Garayar: Escritor y docente en la UNMSM.

Manuel Velásquez Rojas: Poeta, docente y estudiosos de nuestra historia y literatura.

Mario Bellatín: Escritor. Estudió Teología y Ciencias de la Comunicación. Siguió cursos de guión cinematográfico.

Patricia de Souza: Escritora y periodista. Egresada de la Escuela de Literatura de la UNMSM.

Pilar Dughi: Escritora. Estudia la maestría de literatura en la UNMSM.

JUAN MANUEL BULLITA

Era Diciembre de 1990 cuando Juan Manuel Bullita tomaba la decisión final, aquella que nos privaría de sus polémicas críticas sobre cine, su tenaz conversación y su poesía "solitaria y solitaria".

Fue uno de los fundadores de la revista "Hablemos de cine", participó en la producción de varios cortos y organizó los cine-clubes de la Universidad Católica y la Universidad de San Marcos.

En las fotos y afiches que, en desorden, coleccionaba, nos dejó el rastro de lo que había sido su gran pasión: el cine.



Luego, por los años ochenta, asumió con fervorosa devoción la poesía hasta culminar con su segundo libro: "Arreglo de cuentas", que pareció anunciar su partida, como quien cierra para toda la eternidad, la gran puerta del bullicio, y encuentra al fin, la soledad perfecta tan celosamente anhelada.

O.N.

Escuela Danza Viva

Directoras: *Ducelia Woll y Morella Petrozzi*

Ballet Clásico

Enseñanza por grados
Exámenes anuales y
Certificados otorgados por el
Royal Academy of Dancing
Patron : *her Majesty the Queen*
President : *Antoinette Sibley CBE*



Danza Moderna

Aplicación de diferentes
métodos orientados hacia
la danza creativa.



*La enseñanza para ambas disciplinas es en todos los niveles:
Desde principiantes hasta avanzados
Informes : Las Camelias 298 Camacho - Monterrico*

Teléfono : 436 - 6695

