

ARTX



Los Grandes Pioneros del Desnudo. En 1853, pintores como Delacroix abren las puertas a la fotografía del encanto ... Demochy nos dice: "Nuestro trabajo no es el tema, sino la forma en que lo presentamos".

RENAULT



Fuego

Europa Automotriz s.a.

IMPORTADORES / DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS RENAULT EN EL PERU

Av. República de Panamá 3590 San Isidro Tlfs. 411617 - 413688



UNMSM-CEDOC



malika

**Centro-
camino real**

U. N. M. S. M.
BIBLIOT. A. GEN. AL
NUMERO 1504
FONDO 1910

UNMS CEDOC



decoración

safari

miguel. dasso 105 - SAN ISIDRO

UNMSM-CEDOC



BANCARD

LA PRIMERA TARJETA BANCARIA
DE CREDITO DEL PERU

DIRECTOR / EDITOR
Carlos Aramburu Tudela

DIRECTOR ASOCIADO
Guillermo J. Ferreyros

COLABORADORES

Bárbara von Merck,
Maroé Sustí, Mito Samba,
Manuel Solari Swayne,
Juan Velit, Rafael Hastings,
Raquel Jodorowsky, Tetty
Vainstein, Yvonne von
Mollendorff, Carlos A. Aguirre,
Alicia Tya Durand, Marcela
Cárdenas, Luis Graña Podestá,
Joceline Frank, Sara Lopez,
Manongo Mujica, Alfredo
Bergna, Bernardo Roca Rey
M. Q., Daniel Camino D. C.,
Carlos Brignardello, Antonio
Muñoz, Jorge Seoane, Alberto
Sanchez Aizcorbe, Fernando
Gonzales, Alejandro Camino
Lucho Delgado Aparicio, Bay
Seligman de Dibós, Roy J.
Belmont, Rossie Salinas,
Nicolás Ragusa, Diego Rosselló
Puga, Javier Ferrand, Fanny
Castro, Luz Maria Zevallos, Lu
Maria Figari, Nicholas Rea,
Ramón García Ribeyro,
Diana Maria Quijano,
Sebastián Gris.

PUBLICIDAD / RR. PP.
Maria Linda Aguirre

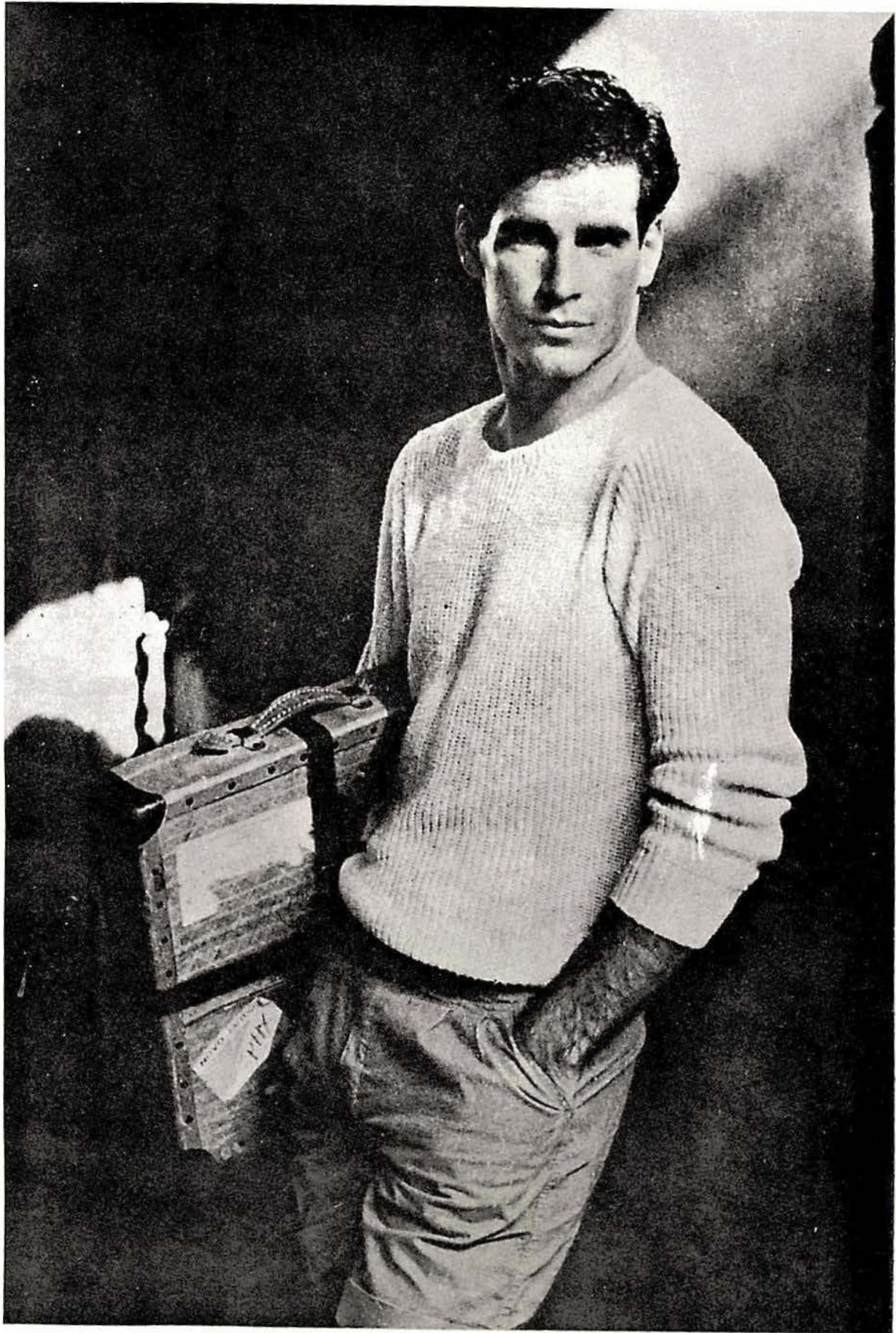
ASESOR LEGAL
José de Cárdenas

**DISTRIBUCION/
SUSCRIPCIONES**
Diselpesa, Av. Arequipa 1290
Teléfono: 710664 - 725831

COLABORACIONES
Colaboraciones. Por Favor,
envien - no nos llamen - sus
artículos o sus ideas a triple
espacio y con su dirección, de
otra manera no podrán ser
devueltas. TAXI no asume
ninguna responsabilidad por
colaboraciones o fotografías
extraviadas. Para mayor
información escribanos a:
Av. El Golf 292, Of. 502
San Isidro.

TAXI es una publicación
editada por Arcale Asociados
Impreso en los talleres de
Litografica del Perú S.A.

No. 2 /Setiembre 1982



RENE BOGGIO

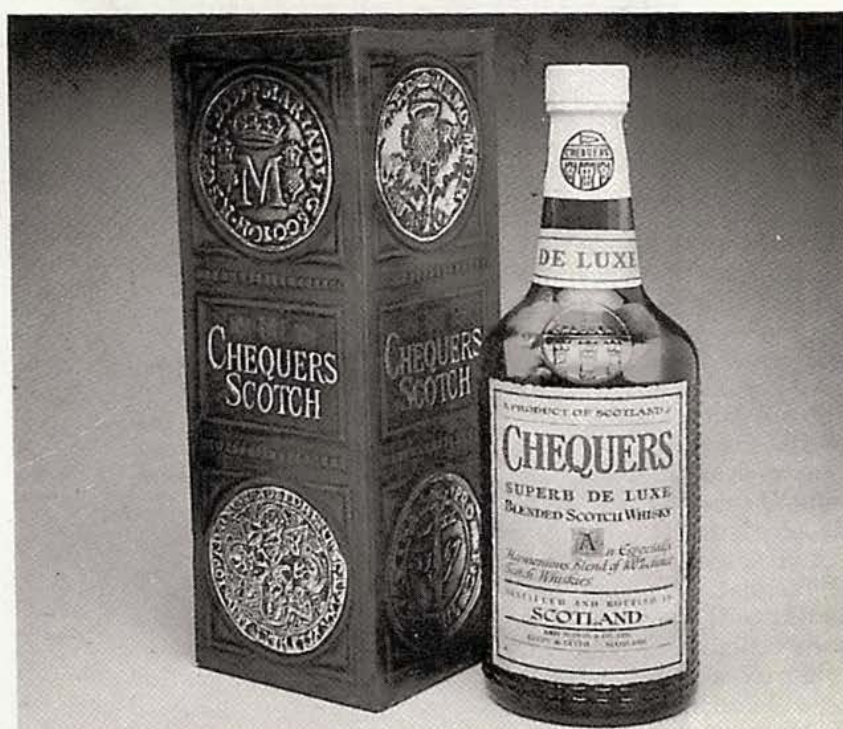


Centro
Camino real

UNMSM CEDOC

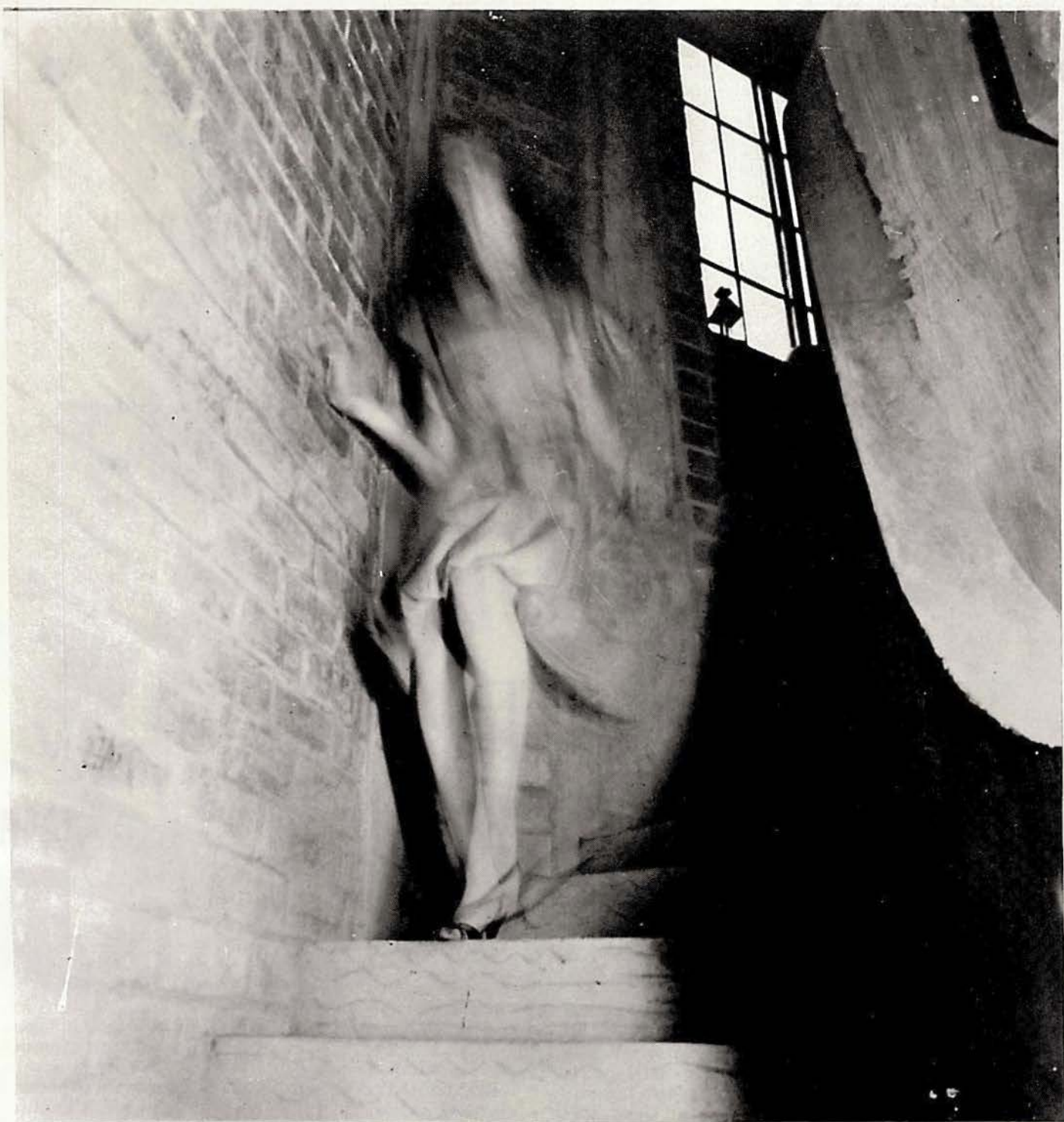
THE PREMIER SCOTCH.

A TODA PRUEBA DE CALIDAD



Representante exclusivo: REPRESENTACIONES ANDINAS S.A. Av. Arequipa 330 Teléfono 313552

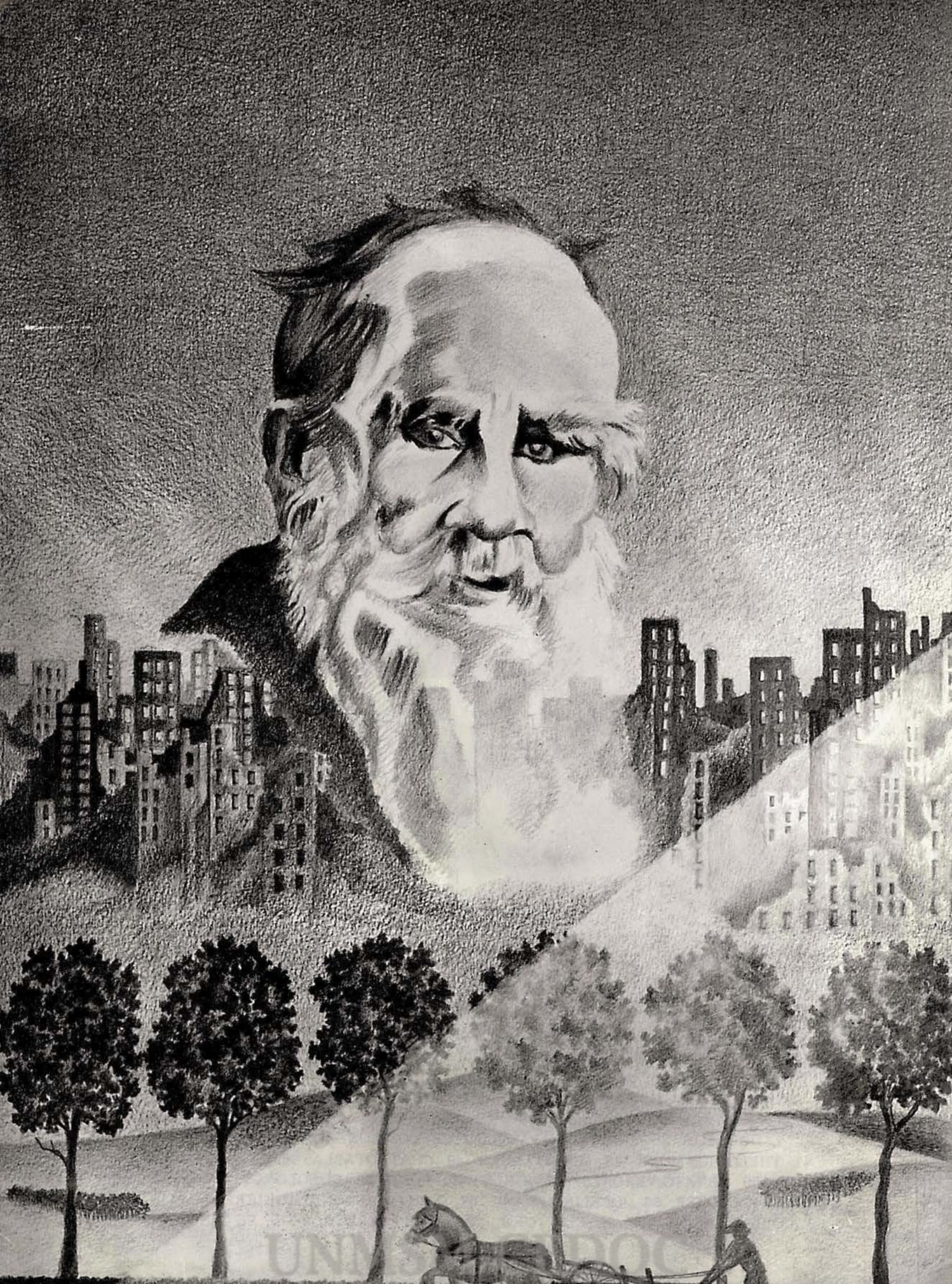
Distribuidores: LUBERSA F. Casos 111 Barranco Teléfono 678794 / HOYLE & CO. Bolivar 676 Trujillo / M. BEREDSON Teléfono 325152 Piura / GAYOSO & VALDERRAMA San José 661 Chiclayo / REDSA Fernando Wiese 710 Lima..



SUMARIO

11 LEON TOLSTOI 13 HASTINGS 14 ANDRES ARAMBURU MENCHACA 17 LOS
ESTATUTOS DEL HOMBRE 18 LOS DIAMANTES 23 LA BOLSA DE VALORES
25 COLECCION PATRIOTICA 28 LA IMAGEN CIRCULAR 31 LEWIS CARROLL-CHARLES
L. DODGSON 35 PIER PAOLO PASOLINI 38 LOS PIONEROS DEL DESNUDO
47 THELONIUS MONK 48 MIRKO LAUER 49 CUATRO TABLAS 53 YELINA VAL-
DIVIA 59 RENATO VERONESI 61 WORLD WILD FUND 62 EL POLO 65 GONZALO
PFLUCKER 66 JOCELINE FRANK 67 CARLOS ANTONIO AGUIRRE
69 CORINA VARON 70 AH! EL FUTBOL 72 JAIME FERREYROS 75 EL VINO

UNMSM-CEDOC



LEON TOLSTOI

El mundo es un campo de batalla global. El enumerar los conflictos que periódicamente estallan en las diferentes regiones del orbe resulta tan trivial y tedioso como la crónica policial en un periódico de tercera categoría. Sin embargo, al visitar los hospitales de veteranos o al contemplar las cruces de los cementerios militares, alineadas en orden de parada, uno se pregunta cuál es el impulso siniestro y aparentemente absurdo que incita a los hombres a masacrarse mutuamente. Tolstoi pretende que el individuo es el "instrumento inconsciente del trabajo de la Historia y de la Humanidad". No cabe dudas que la teoría del viejo profeta ruso haya sido perfeccionada por los ideólogos de nuestro tiempo.

Este siglo es el de la organización racional de los odios políticos. Los sistemas, desde que existen, proclaman que la pasión que les anima es agente del Bien en el mundo y que su enemigo es el genio del Mal. Esto no es nuevo, pero lo original consiste en no limitar ya esta pretensión exclusivamente al orden político sino en llevarla también al campo moral, intelectual, estético: el antisemitismo, el terrorismo o el socialismo ya no son exclusivamente fenómenos políticos; definen un modo peculiar de moral, de inteligencia, de sensibilidad, de literatura, de filosofía, de concepción artística.

Sistematizando, sin saberlo quizás, la intuición de Tolstoi, cada cual, hoy en día, erige en dogma que su movimiento es conforme al "sentido de la evolución" al "desarrollo profundo de la Historia". Sabemos que todas las pasiones actuales ya sean de Marx, de Galtieri o de Sendero Luminoso han descubierto una "ley histórica", según la cual su movimiento no hace sino seguir el espíritu de la Historia y debe necesariamente triunfar mientras que su adversario se opone a este espíritu y sus victorias transitorias, por lo tanto, constituyen meros accidentes. Este fenómeno, por otra parte, no representa otra cosa que la antigua ambición de domesticar el Destino. Todas las pasiones políticas de nuestro tiempo pretenden descansar sobre una base científica, ser la resultante de la "estricta observación de los hechos". Hemos podido constatar que seguridad, que rigidez y que inhumanidad confiere esta pretensión a aquellas pasiones. Las enseñanzas del ermitaño de Iasnaïa Poliana no son, al fin y al cabo, tan ingenuas.

Hubert Lanssiers.

PARTE IX- CAP 1.

Hacia fines de 1811 se empezó el armamento intensivo y la concentración de fuerza en la Europa occidental y en 1812 estas fuerzas, formadas por millones de hombres (incluyendo los encargados de los transportes y de los aprovisionamientos), avanzaban de Oeste a Este con dirección a las fronteras rusas, donde, desde 1811, se encontraban las tropas del zar. El 12 de junio, las tropas de Europa occidental atravesaron las fronteras y la guerra empezó; es decir, tuvo lugar un hecho contrario a la razón y a la naturaleza humana. Millones de hombres cometieron unos contra otros infinidad de crímenes, de engaños, de traiciones, de robos, de falsificaciones de billetes de cambio, de saqueos, de incendios y de asesinatos, que todos los tribunales del mundo no podrían recoger en sus anales durante siglos enteros. No obstante, en aquel período los que cometieron aquellos delitos no los consideraban como tales.

¿Qué produjo aquel insólito acontecimiento? ¿Cuáles fueron las causas? Los historiadores afirman con una seguridad pueril, que las causas de aquel hecho estriban en la ofensa hecha al duque de Oldemburgo, en la inobservancia del bloqueo continental, en la ambición del poderío de Bonaparte, en la firmeza de Alejandro I, en los errores de los diplomáticos, etcétera.

Por consiguiente, hubiera bastado que Metternich, Rurmiensev o Talleyrand, entre una recepción de la corte y una reunión hubieran redactado con arte un documento, o bien que Napoleón hubiera escrito al zar Alejandro: *Monsieur mon frere, je consens á rendre le duché au duc d'Oldembourg* (Señor y hermano, me avengo a devolver el ducado de Oldemburgo), para que la guerra no hubiera estallado.

Es natural que este fuera el punto de vista de los contemporáneos. Se concibe que Napoleón creyera que la guerra tenía por causa las intrigas de Inglaterra (como lo dijo en la isla de Santa Elena); se comprende que los miembros de la Cámara inglesa atribuyeran la guerra a la ambición de Bonaparte; el duque de Oldemburgo, a las violencias de que había sido objeto; los comerciantes, al bloqueo continental que arruinaba Europa; los soldados viejos y los generales, a la necesidad de utilizarlos; los legitimistas, a la necesidad de restablecer *les bons principes*; los diplomáticos,

TOLSTOI ...

cos, al hecho de que la alianza rusoaustríaca de 1809 no hubiese sido hábilmente disimulada a Napoleón y el memorándum número 178 estuviese mal redactado. Se puede concebir que estas causas y muchas otras, cuyo número varía según los diferentes puntos de vista, se hubieran utilizado por convencer a los contemporáneos; pero a nosotros, que contemplamos el acontecimiento con toda su magnitud y que comprendemos claramente su sentido sencillo y terrible, nos parecen insuficientes. No poderíamos comprender que millones de hombres cristianos se mataran y torturaran porque Napoleón ambicionaba el poder, por la firmeza de Alejandro I, por la astucia de la política inglesa o porque el duque de Oldemburgo se sintiese ofendido. Es imposible relacionar el nexo de tales acontecimientos con el hecho consumado del asesinato y de la violencia. ¿Acaso es posible que, por el hecho de haber sido ofendido el duque de Oldemburgo, millares de seres de otro extremo de Europa mataran y arruinaran a los habitantes de las provincias de Esmolensco y de Moscú para morir después a manos de ellos?

Para nosotros, que no somos contemporáneos ni historiadores, que no nos hemos entregado a investigaciones de carácter histórico y que, por tanto, consideramos los hechos sin ofuscación y con buen sentido, nos parecen incalculables estas causas. A medida que vamos profundizando en la investigación de éstas y cuantas más descubrimos, bien si discernimos cada una de ellas separadamente o las consideramos todas juntas, se nos presentan igualmente justas por sí mismas, e igualmente falsas por su propia insignificancia en comparación con la magnitud del hecho y por su insuficiencia para producirlo si no participan las demás razones concordantes. La negativa de Napoleón a retirar sus tropas al otro lado del Vístula y de restituir el ducado de Oldemburgo tiene para nosotros el mismo valor que el deseo o la desgana de un primer cabo francés de reengancharse, pues si no hubiera querido reanudar el servicio militar y hubieran seguido su ejemplo miles de cabos y de soldados, habría habido mucho menos hombres en el ejército de Napoleón y éste no hubiera podido hacer la guerra.

Si Bonaparte no se hubiera ofendido al recibir la conminación de retirarse al otro lado del Vístula y no hubiera ordenado a sus tropas que avanzaran, no hubiera habido guerra; pero si todos los sargentos se hubieran negado a reengancharse, la guerra hubiera sido igualmente imposible. Tampoco hubiera habido guerra si Inglaterra no hubiera intrigado, si no hubiesen existido el duque de Oldemburgo, la susceptibilidad de Alejandro I, el poder absolutista en Rusia, La Revolución francesa, el Directorio y el Imperio que la siguieron, ni las causas que la motivaron, etcétera. De haber faltado alguna de aquellas circunstancias, nada hubiera ocurrido. Así, pues, era necesaria la concurrencia de un sinnúmero de hechos para que todo sucediera así. Ninguna circunstancia exclusiva fue la causa del acontecimiento que tuvo que producirse inevitablemente. Era preciso que millones de hombres, renegando de sus sentimientos humanitarios y de su razón, fueran desde Occidente a Oriente para matar a sus semejantes, lo mismo que varios siglos atrás habían hecho otros hombres que procedían desde Oriente y fueron a Occidente.

Los actos de Napoleón y de Alejandro, sus palabras —de las que parecían depender la realización o la no realización de los acontecimientos— eran tan poco arbitrarios como los de cualquier soldado que iba a la guerra debido al sorteo o al reclutamiento. No podía ocurrir otra cosa porque, para que la voluntad de Napoleón o de Alejandro I (personas de las cuales parecía depender el acontecimiento) se realizara, era necesaria la concurrencia de una cadena de circunstancias; la falta de una sola lo hubiera impedido. Era preciso que millones de hombres en cuyas manos estaba la verdadera fuerza, los soldados que disparaban, los encargados de las vituallas y de los cañones, estuvieran de acuerdo para atacar la voluntad de individuos aislados, débiles, y se sometieran a esa multitud de causas complicadas y distintas. En la ciencia histórica el fatalismo es indispensable para explicar hechos que carecen de sentido (es decir, aquellos cuya razón de ser no entendemos). Cuanto más intentamos explicarnos estos fenómenos históricos, tanto más insensatos e incomprensibles nos parecen.

Cada hombre vive para sí mismo, disfruta de la libertad para lograr sus objetivos personales y siente con todo su ser que puede realizar o no realizar un acto cualquiera; sin embargo, tan pronto como hace una cosa se encuentra con que ya es irreparable y que la Historia se apodera de ella; ya no es una acción libre, sino una acción predestinada.

En la vida de cada hombre hay dos aspectos: la vida personal, que es tanto más libre cuanto más abstractos sean sus intereses, y la vida común, en que el hombre obedece inevitablemente las leyes que le han sido prescritas.

El hombre vive conscientemente para sí mismo, pero sirve de instrumento inconsciente a los fines históricos de la humanidad. El acto realizado es irreparable, y su influencia, que concuerda al pasar el tiempo con millones de actos realizados por otros hombres, adquiere importancia histórica. Cuando más elevado se encuentra el hombre en la escala social, cuanto más ligado se encuentre con los que están en un plano superior, tanto más poder tiene sobre nosotros y más evidentes son la predestinación y la fatalidad de cada uno de sus actos.

“El corazón del zar se halla en la mano de Dios”

El rey es esclavo de la historia

La historia, es decir, la vida inconsciente, la vida común, la del enjambre de la humanidad, se aprovecha de cada momento de la existencia de los reyes como de un arma para conseguir sus propios fines.

A pesar de que en 1812 Napoleón estuviera más convencido que nunca de que de él dependía *verser ou ne pas verser le sang de ses peuples* (derramar o no la sangre de sus pueblos), como se lo había escrito en una carta Alejandro I, nunca había estado tan sometido como entonces a las leyes inevitables que le impulsaban (si bien le parecían obedecer a su propio albedrío) a hacer para la causa común, para la historia, lo que debía realizarse.

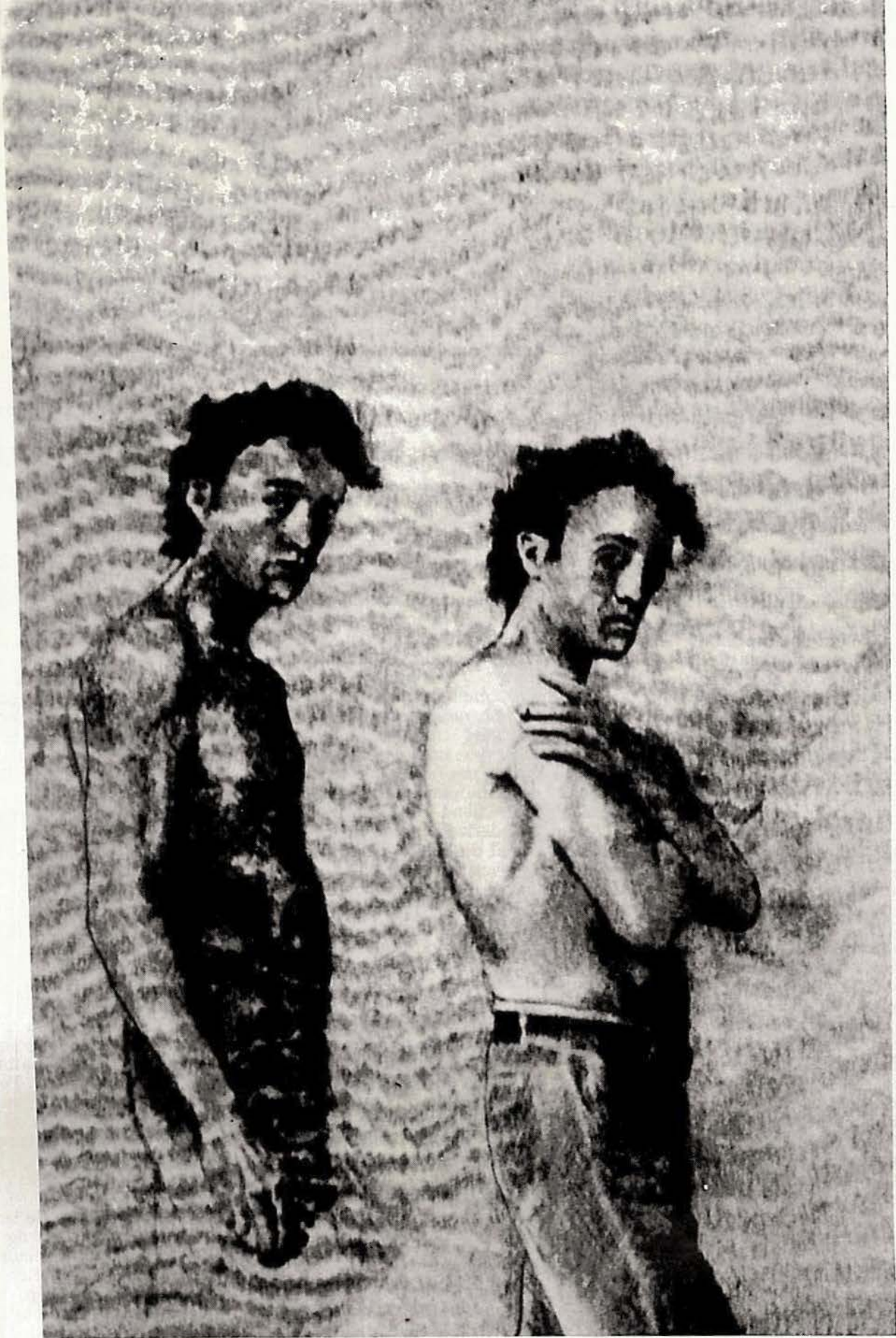
Hombres de Occidente marchaban hacia Oriente para matar a sus semejantes, y por una serie de coincidencias correspondieron a este hecho millares de pequeños motivos necesarios a aquel movimiento y aquella guerra; los reproches por la inobservancia del bloqueo continental, el asalto contra el duque de Oldemburgo, el movimiento de tropas hacia Prusia, emprendido según creía Bonaparte, únicamente para lograr la realización de la paz armada, el amor y los hábitos de guerra del emperador de los franceses, que coincidían con las disposiciones de su pueblo, la pasión por los preparativos, sus enormes gastos, la necesidad de adquirir ventajas para compensar los clamorosos honores de Dresde; las entrevistas diplomáticas, que, según la opinión de los contemporáneos, estaban encaminadas hacia un deseo sincero de conseguir la paz, pero que sólo lograron picar el amor propio de ambas partes, y millares de otras causas coincidieron con el próximo acontecimiento y concordaron perfectamente con él.

¿Por qué cae la manzana cuando está madura? ¿Por qué se siente atraída por la tierra, porque su tallo se va secando, porque el sol lo reseca, porque se hace más pesada, porque el viento la sacude o, sencillamente, porque el niño que se encuentra al pie del árbol se la quiere comer?

No es por ninguna de estas causas separadamente. Todo estriba en la concordancia de las condiciones en las cuales se produce cada acontecimiento vital, orgánico, elemental. El botánico que descubre que la manzana cae porque sus tejidos se descomponen tiene razón lo mismo que el niño que dice que la manzana ha caído porque se la quería comer y había rezado para que así ocurriera. Los que digan que Napoleón fue a Moscú porque quiso y que se perdió porque Alejandro I se propuso hundirle, tendrán razón o no la tendrán, lo mismo que los que afirmen que una montaña de millones de *puds* (16,38 kilogramos), minada en su base, se ha derrumbado porque el último obrero le ha dado el último golpe con su pico. En los acontecimientos históricos los llamados grandes hombres son unas etiquetas que dan un título a un hecho, y lo mismo que éstas, son los que menos relación tienen con el hecho mismo.

Cada uno de sus actos, que les parece voluntario, no lo es en el sentido histórico, sino que se encuentra definido para siempre y enlazado con la marcha general de la historia.

León Tolstói



Rafael Hastings, Dibujo (detalle) 1982

ANDRES ARAMBURU M.

El Dr. Andrés Aramburú Menchaca es abogado especialista en Derecho Internacional, miembro de la Comisión Consultiva de Relaciones Exteriores y Catedrático de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

¿Qué opina de la actitud asumida por Estados Unidos en el conflicto de las Malvinas?

—Muchos podrán asombrarse de la actitud asumida por los Estados Unidos y confieso que también estuve impresionado en el primer momento.

Sin embargo, si se analizan los tratados aplicables en esta materia, se puede advertir que el Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR) y sus miembros han estado en la imposibilidad de actuar como consecuencia de la resolución 502, que aprobó el Consejo de Seguridad el 3 de abril, al día siguiente de la expedición argentina sobre las Malvinas.

Esto resulta de disposiciones de la Carta de la Organización de las Naciones Unidas, como por ejemplo el Art. 12, que paraliza la acción de la Asamblea General y el Art. 53, en virtud del cual los organismos regionales como el TIAR sólo pueden aplicar medidas coercitivas con la autorización del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas.

—¿Esto quiere decir que el TIAR no es autónomo en sus decisiones?

—En un caso como éste, no lo es. En el mismo tratado existen disposiciones concordantes como el Art. 53 en el que se estipula que las medidas de legítima defensa de que trata, de acuerdo al principio de solidaridad continental, sólo son aplicables "...en tanto el Consejo de Seguridad de la O.N. no haya tomado las medidas necesarias para mantener la paz y la seguridad" y el Art. 10 que reconoce la supremacía de la Carta de las Naciones Unidas sobre el TIAR.

—¿No le parece sospechosa la actitud de Gran Bretaña al movilizar con tanta celeridad los mecanismos diplomáticos de bloqueo a la acción argentina?

—Evidentemente. Al día siguiente de la toma de las Malvinas se adopta la decisión del Consejo de Seguridad y enseguida las sanciones de la Comunidad Económica Europea (CEE). No es fácil movilizar estos organismos con tanta rapidez lo que hace sospechar que Inglaterra conocía por intermedio de sus servicios de inteligencia el operativo argentino y preparó las acciones diplomáticas adecuadas.

¿Siendo Gran Bretaña miembro del Consejo de Seguridad, cómo es posible que se haya aceptado su veto ¿esto no lo convierte en juez y parte?

La Carta de las N.U. y el sistema que por ella se crea se funda en lo que popularmente llamamos veto y técnicamente regla de unanimidad. En virtud de ésta,

toda resolución trascendente como las que no son de simple procedimiento, requieren el voto conforme de los cinco miembros permanentes del Consejo de Seguridad. Pero, hay algunos casos en los que la parte interesada debe abstenerse de votar. Así aparece al final del Art. 27 de la Carta y por esa razón, creo, Gran Bretaña necesitó que su voto contrario fuera acompañado por el de otro país que tuviera veto, como el de Estados Unidos.

¿Cree Ud. que los países hubieran suspendido el fuego, acatando la recomendación de las Naciones Unidas?

—Pensando con criterio práctico, creo que en el estado a que había llegado la contienda resultaba difícil suspender el fuego. Los beligerantes habrían desacatado la resolución, como desacataron las dos anteriores.

—¿Cree Ud. que las abstenciones de Chile y Colombia hayan sorprendido al gobierno argentino?

—No. Encuentro ambas abstenciones lógicas. Aunque por distintas razones. En el caso de Chile para exhibirse como neutral ya que tiene una controversia con Argentina, derivada del arbitraje con el caso del Canal de Beagle. Y en el caso de Colombia, su actitud se ha debido a razones jurídicas por cuanto el órgano de consulta se fundó en que consideraba que la Reunión de Consulta resultaba inoperante y tardía ya que no podía tomar ninguna acción.

—¿Doctor Aramburú, constantemente la prensa chilena comenta la existencia de un pacto secreto entre Perú y Argentina, ¿qué nos puede decir al respecto?

—Es ridículo. Los pactos secretos están prohibidos por el Derecho Internacional y no vemos que objetivo podría perseguir tal entendimiento ya que no tenemos ningún problema pendiente con Chile. Todos los que se derivaron de la Guerra del 79 quedaron solucionados con el Tratado de Lima de 1929. Este tratado es el único en el mundo por el cual un país recuperó por medios pacíficos dos provincias —Tacna y Tarata— que el adversario ocupó durante medio siglo.

—¿Doctor Aramburú, usted es miembro de la Comisión Consultiva de Relaciones Exteriores y de la de Marina, se comenta en la prensa norteamericana que el Perú habría enviado armamento a la Argentina, ¿qué nos puede decir al respecto?

—Exactamente, soy miembro de estas dos comisiones y por lo tanto estaría informado del envío de armamento a la Argentina. La información de la prensa extranjera es totalmente falsa. Esto comprometería nuestra posición ante el conflicto.

—Es público el ofrecimiento de ayuda de gobiernos como el de Fidel Castro y el del Coronel Khaddafy, ¿a qué se de-

be que Argentina no haya utilizado estos recursos, aún en la difícil posición bélica que enfrentaba?

—El régimen militar argentino es quizá el más anticomunista de América Latina. Los países latinoamericanos, como el Perú, también son opuestos al sistema totalitario comunista y sin duda estas son consideraciones que las ha tenido en cuenta el gobierno argentino, porque una alianza con Cuba o Libia le habría restado las simpatías que actualmente le manifiestan. Los países de América Latina habrían visto en ello no solamente el brazo armado de la URSS sino también un apoyo del terrorismo.

—HABRIA QUE HABLAR DE LA POST-GUERRA ¿Cómo serán las relaciones de América Latina con Estados Unidos, dada su actitud en el conflicto?

—Creo que dependerá del tratado que solucione el conflicto. La Segunda Guerra Mundial se inició con el pacto de alianza entre Hitler y Stalin y terminó con la alianza de la URSS con los países occidentales, como Estados Unidos, Inglaterra, la Francia Libre de De Gaulle y gran parte de países de América Latina, como el Perú.

Si el conflicto anglo-argentino hubiera llegado a ser una Tercera Guerra Mundial, ésta se habría definido como una guerra ideológica y tendríamos, de un lado, los países amantes de la democracia y, por otro lado, los que se inclinan por el sistema comunista.

El conflicto ha quedado localizado como controversia anglo-argentina. Como tal ha llegado a su fin. El resultado también influirá mucho en las futuras relaciones de América Latina con Inglaterra y Estados Unidos. Pero, ambos gobiernos han anunciado ya un vasto programa para restablecer el nivel que tenían las relaciones recíprocas deterioradas por el conflicto.

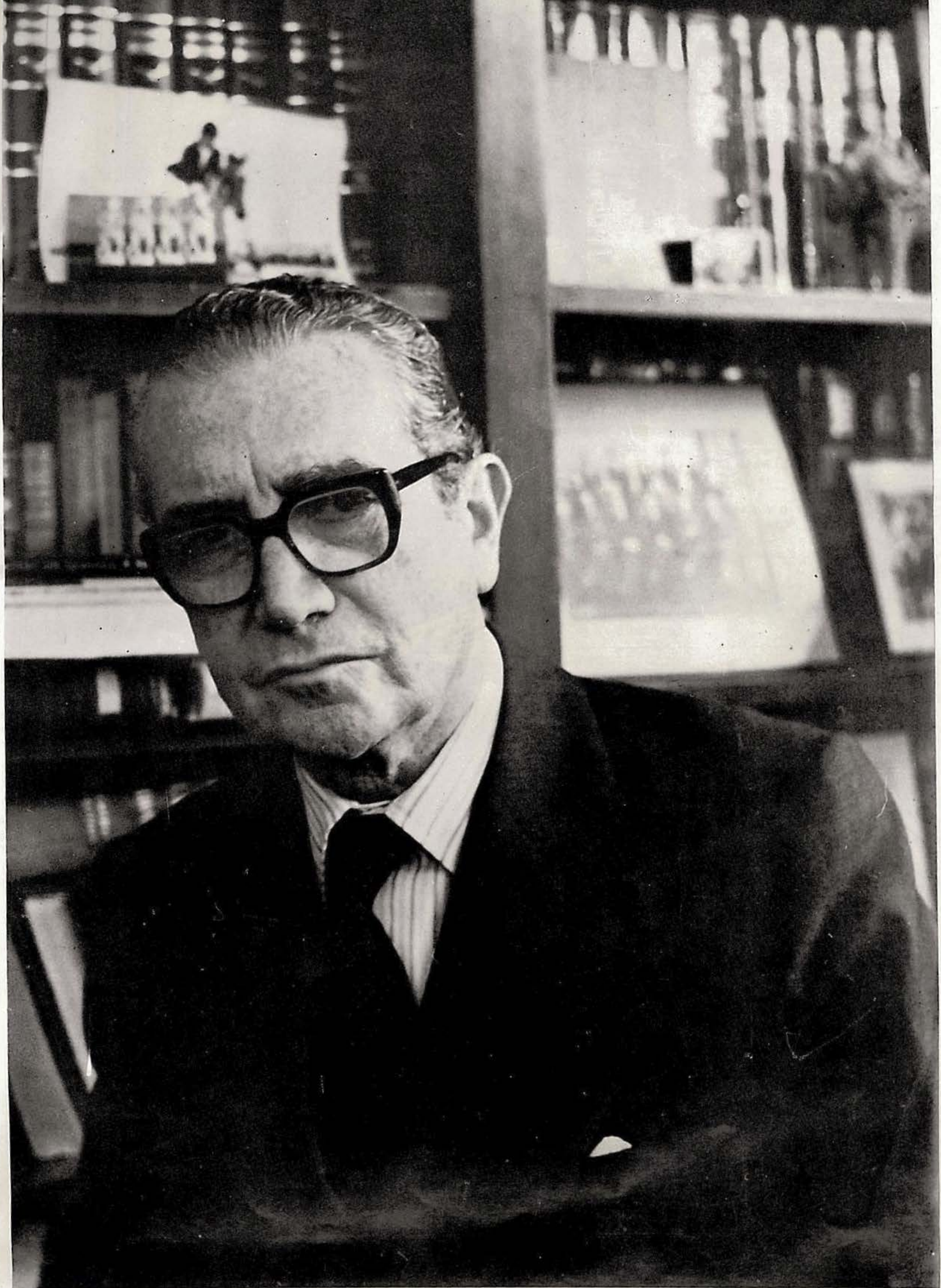
—¿Qué incluiría este "vasto programa"?

—Se prevé que ha de ser ayuda material para el desarrollo de nuestros pueblos. El Presidente Belaúnde acaba de lanzar la idea de un "Plan Marshall" para América Latina. Pero más importante que todo será explicar las razones por las cuales Estados Unidos ha tenido que inclinarse a favor de Inglaterra y no de la Argentina. Esto es una situación que reclama urgentemente una explicación. Aunque evidentemente debe haber influido en ello las decisiones del Consejo de Seguridad que no han permitido a los mediadores actuar con libertad y por esa causa fracasaron los planes del Secretario General Pérez de Cuéllar.

—Alguna consideración final.

—Sólo una invocación a la paz en América y cualquier otro paraje del mundo.

Juan Velit Granda



UNMSM-CEDOC



ESTATUTOS DEL HOMBRE

Artículo 1

Queda decretado que ahora vale la vida,
que ahora vale la verdad,
y que de manos dadas
trabajaremos todos por la vida verdadera.

Artículo 2

Queda decretado que todos los días de la semana,
inclusive los martes más grises,
tienen derecho a convertirse en mañanas de domingo.

Artículo 3.

Queda decretado que, a partir de este instante,
habrá girasoles en todas las ventanas,
que los girasales tendrán derecho
a abrirse dentro de la sombra;
y que las ventanas deben permanecer el día entero
abiertas para el verde donde crece la esperanza

Artículo 4.

Queda decretado que el hombre
no precisará nunca más
dudar del hombre.
Que el hombre confiará en el hombre
como la palmera confía en el viento,
como el viento confía en el aire,
como el aire confía en el campo azul del cielo.

Parágrafo único:

El hombre confiará en el hombre
como un niño confía en otro niño.

Artículo 5.

Queda decretado que los hombres
están libres del yugo de la mentira.
Nunca más será preciso usar
la coraza del silencio
ni la armadura de las palabras.
El hombre se sentará a la mesa
con la mirada limpia,
porque la verdad pasará a ser servida
antes del postre.

Artículo 6

Queda establecida, durante diez siglos,
la práctica soñada del profeta Isaías,
y el lobo y el cordero pastarán juntos
y la comida de ambos tendrá el mismo gusto a aurora.

Artículo 7.

Por decreto irrevocable
queda establecido
el reinado permanente
de la justicia y de la claridad.
Y la alegría será la bandera generosa

para siempre enarbolada
en el alma del pueblo.

Artículo 8.

Queda decretado que el mayor dolor
siempre fue y será siempre
no poder dar amor a quien se ama,
sabiendo que es el agua
quien da a la planta el milagro de la flor.

Artículo 9.

Queda permitido que el pan de cada día
tenga en el hombre la señal de su sudor,
pero que sobre todo tenga siempre
el caliente sabor de la ternura.

Artículo 10.

Queda permitido a cualquier persona,
a cualquier hora de la vida,
el uso del traje blanco.

Artículo 11

Queda decretado, por definición,
que el hombre es un animal que ama,
y que por eso es bello,
mucho más bello que la estrella de la mañana.

Artículo 12.

Decrétese que nada estará obligado ni prohibido.
Todo será permitido,
inclusive jugar con los rinocerontes,
y caminar por las tardes
con una inmensa begonia en la solapa.

Parágrafo único:

Sólo una cosa queda prohibida:
amar sin amor.

Artículo 13.

Queda decretado que el dinero
no podrá nunca más comprar
el sol
de las mañanas venideras.
Expulsado del gran baúl del miedo,
el dinero se transformará en una espada fraternal,
para defender el derecho de cantar
y la fiesta del día que llegó.

Artículo Final

Queda prohibido el uso de la palabra libertad,
la cual será suprimida de los diccionarios
y del pantano engañoso de las bocas.
A partir de este instante
la libertad será algo vivo y transparente,
como un fuego o un río,
y su morada será siempre
el corazón del hombre.

LOS DIAMANTES

Tal vez no deba ser motivo de sorpresa que el diamante, la más dura y resistente de las substancias conocidas por el hombre, sea desde hace generaciones el más claro símbolo de permanencia tanto en el matrimonio como en el poder. Por ello la necesidad absoluta de portarlo en todas las joyas alusivas: desde un modesto anillo de compromiso asequible por unos cuantos cientos de dólares hasta la fastuosa corona de la Reina Madre de Inglaterra. Pero hay cierta ironía implícita en los orígenes algo menos que cortesanos de esta notable piedra. Sobre esos orígenes y la historia a la que han dado lugar tratan las siguientes líneas.

La más codiciada de las piedras preciosas proviene del más vulgar y humilde de los elementos, aquel carbono que en sus variantes moleculares empleamos para obtener calor o dibujar a lápiz. La diferencia radica en la cristalización cúbica del carbón por la enorme presión y extraordinarias temperatura a las que hace millones de años se vio sometido bajo el magma líquido de la tierra.

Hoy es posible reproducir en forma artificial este proceso para crear los llamados diamantes sintéticos, de cada vez mayor uso en la industria, pero son sin duda las piedras originales las que mayor demanda suscitan. Lo curioso es que también de entre los diamantes extraídos de los yacimientos terrestres sólo una pequeña parte (alrededor del treinta por ciento) pueden realmente ser considerados piedras preciosas; y aún dentro de estas últimas la calidad y precios sufren grandes altibajos dependiendo de una variedad de factores que podemos resumir en cuatro criterios selectivos: el PESO será uno de los más importantes y se establece siempre en *quilates* (una medida que originalmente correspondió al peso promedio de una semilla del algarrobo y hoy ha sido estandarizada en

la quinta parte de un gramo); la precisión y hechura del CORTE (que por su complejidad y grado de exigencia ha dado en llamarse tallado) tendrá también una influencia decisiva; la CLARIDAD, junto con el COLOR por último, servirán para determinar la pureza de la piedra.

Si bien, por lo general una mayor transparencia se traduce en mejores precios, ciertos colores provocados por la presencia de determinados elementos pueden elevar considerablemente el valor del diamante, como se da con aquellos que poseen un armonioso tinte amarillo (creado por el nitrógeno) o el azul (boro). En cualquier caso, será el tallado experto el que otorgará a la piedra sus cualidades especiales de refracción (una piedra transparente perfectamente trabajada, por ejemplo, podrá dividir a la luz en sus siete componentes). Los cortes favoritos son los de *marquesa, esmeralda, pera* y, por supuesto, *brillante*.

HISTORIA

Aparentemente los primeros hombres en preocuparse por la recolección de diamantes fueron los hindúes, quienes desde ochocientos años antes de Cristo hasta el siglo XVIII de nuestra era realizaron excavaciones con ese fin. Las piedras así obtenidas eran empleadas para proporcionar filo y durabilidad a sus herramientas, muchas de las cuales eran exportadas a la China. Pero los diamantes de mayor tamaño—entre los que se contaban el famoso Hope y el Koh-i-noor—fueron desde muy temprano reservados para fines menos prosaicos como talismanes y amuletos en lo que aparentemente fue un paso importante para su tránsito al valor estrictamente suntuario que hoy les caracteriza.

Al agotarse las minas hindúes cobraron importancia los hallazgos diamantí-

feros en el Brasil y sobre todo en Sud Africa. En este último país se desató una verdadera fiebre del diamante que condujo a una explotación masiva pero ineficiente y, por supuesto, conflictiva. Apenas veinte años más tarde, sin embargo, el legendario Cecil Rhodes culminó un largo proceso de concentración de derechos mineros al comprarle a su para entonces único rival, Barney Barnato, el considerable número que este había logrado acumular por su cuenta.

La fabulosa suma pagada en aquella ocasión—más de cinco millones de libras esterlinas, es decir, ciento ochentiseis millones de dólares en moneda actual—barrió con todo obstáculo para la monopolización de la industria sudafricana del diamante por la *De Beers Consolidated Mines, Ltd.*, una compañía tan poderosa a nivel internacional que se la conoce simplemente como “el Sindicato”. Sobre todo desde que Ernesto Oppenheimer asumiera la presidencia del consorcio en 1929.

Actualmente *De Beers* controla ochocientos por ciento del movimiento diamantífero mundial, no siempre desde el punto mismo de su extracción, es cierto, pero al menos desde el crucial momento de su intercambio comercial (hasta los rusos se sienten obligados a vender su considerable producción por intermedio de *De Beers*).

El Sindicato simplemente compra y almacena la mayor parte de la extracción mundial, sacando a la venta el porcentaje necesario para sus intereses. Esto impide la fluctuación de precios (lo cual tiene un aspecto positivo) pero también otorga a una sola compañía un poder desmesurado sobre el monto y frecuencia de las alzas. La multiplicación de los precios en los últimos cinco o seis años tiene una de sus raíces en el sistema que acabamos de describir.





DIAMANTES ...

PRODUCCION Y ELABORACION

Otra de esas raíces, sin embargo, se extiende hacia la complejidad del proceso de producción. Con frecuencia la explotación diamantífera exige excavar enormes pozos que llegan al kilómetro y medio de ancho y el doble de profundidad, como el de Kimberley en Sudáfrica o el de Orapa en Botswana. En este último, sin embargo, de cada cien toneladas de kimberlita (una roca volcánica portadora de diamantes) se suelen obtener apenas 32 quilates de diamantes, dos terceras partes de los cuales son aptos sólo para fines industriales y se venden al bajo precio de dos o tres dólares.

Pero, obviamente, no se trabaja a pérdida. La verdadera ganancia se encuentra en el treinta por ciento restante a ser procesado como piedras preciosas. Algunas de ellas valen en bruto —más de cuatro mil dólares por quilate. Cifra sin duda respetable pero que se verá multiplicada aproximadamente seis veces antes de llegar —ya tallada y procesada— a las manos del comprador final.

Es natural que al trabajar con piezas tan pequeñas de tan extraordinario valor monetario la industria del diamante tome medidas de seguridad inusitadas, que van desde registros minuciosos a los mineros hasta peculiares sistemas de trabajo, en uno de los cuales —por ejemplo— los obreros seleccionan diamantes a través de guantes cosidos a un depósito cerrado de cristal en el que se encuentran las piedras. Así los obreros nunca tocan los diamantes, por lo menos no di-

rectamente, pero para mayor seguridad un guardia supervisa permanentemente el proceso. Todo esto debemos comprenderlo como parte de un modo creado de vida y trabajo en el que los circuitos cerrados de televisión, los espejos-espías, las oficinas-fortaleza son ya elementos de una sicología especial. Harry Winston, el mayor vendedor de joyas del mundo, nunca se dejó fotografiar a plena luz para evitar ser secuestrado.

CIUDADES Y MERCADOS

Hace ya mucho tiempo que la actividad diamantífera ha dejado de responder a intereses estrictamente nacionales. Las grandes compañías (o tal vez debiéramos decir *la* compañía) ha transformado a esta industria en una vasta y compleja red mundial cuyo centro neurálgico es indisputablemente Londres, sede de las oficinas principales del Sindicato. Allí se realiza la selección final y el tallado de las más importantes piezas, así como la venta en grupos de la producción mundial a un promedio de trescientos treinta clientes fijos quienes se harán cargo de su posterior distribución. Los precios —establecidos por el Sindicato) no se discuten.

Pero hay otros centros de importancia en la industria del diamante. Amberes, en Bélgica, es uno de estos dada la conocida perfección de sus talladores, aunque a raíz de la Segunda Guerra Mundial muchos de ellos (en su mayoría de procedencia judía) hayan desaparecido o emigrado. Por la misma razón Israel ha ido asumiendo un rol cada vez más preponderante en esta labor, sobre todo en lo que se refiere al tallado de piedras de me-

nos de un quilate de peso. Aunque en una dimensión más reducida, India posee también una mano de obra capacitada para este trabajo.

Fuera del Brasil, Sudáfrica y Botswana —países que ya hemos mencionado— dos de los más importantes productores de diamantes son Zaire y la URSS. Bolsas especializadas se encuentran en muchas ciudades, pero la verdadera quintesencia del mercado diamantífero es la famosa y hasta pintoresca calle 47 de Nueva York.

Se trata de un vasto complejo internacional que más allá de su labor obsesiva en torno a las piedras preciosas produce también aquellas otras que sin tener valor suntuario ofrecen un indispensable servicio tecnológico e industrial. Porque hemos olvidado mencionar que las cualidades del diamante le permiten cumplir un sinnúmero de funciones esenciales para el funcionamiento moderno de nuestra sociedad, ya sea como bisturís para operaciones de cataratas o como taladros petroleros y sierras para extraer mármol de las canteras, pasando por agujas para fonógrafos, hasta instrumentos de precisión (termómetros, por ejemplo) e inclusive vidrios para naves espaciales.

Pero no nos detendremos en esta lista. La primera y última imagen que se quiere tener sobre el diamante es siempre aquella con que se sella un compromiso. Aún en esta era en que, para muchos, la única seguridad que el matrimonio ofrece es la del divorcio. Será porque los diamantes, ellos sí, son eternos.



UNMSM-CEDOC

LA BOLSA DE VALORES

La Bolsa de Valores de Lima es la única Institución Bursátil que opera en el Perú, sus antecedentes se remontan al año 1840, año en el cual se dictó un decreto por el que se reglamentó el remate de mercaderías con miras a la posterior creación y funcionamiento de una Bolsa Mercantil, la que por diversas razones recién se instaló el 7 de enero de 1861. El discurso de orden en el acto de instalación estuvo a cargo del señor Ministro de Hacienda de esa época don Juan José Salcedo quien pronunció las siguientes palabras:

"Señores, mi conducta oficial ha debido manifestaros la viva complacencia que sentiría siendo llamado después de aprobar los reglamentos, a instalar la Bolsa Comercial. Establecimientos de este género que se han considerado esenciales en todas las plazas comerciales del viejo mundo, no podían dejar de serlo en Lima que es en la actualidad centro activo de transacciones valiosas.

La Bolsa creada por vosotros y apoyada tanto por el Poder Ejecutivo como por el más alto de nuestros Tribunales de comercio, movilizará valores que están llamados a adquirir un poderoso desarrollo. Queda pues implantada la Bolsa, que espero encadenará en breve, y con gran provecho para nosotros, las operaciones de nuestro comercio con el de los demás países con los cuales mantenemos relaciones amigables".

El primer Presidente de la Bolsa de Lima fue don Francisco Quiroz y Ampudia, cuyo retrato preside el Salón de Directorio de la actual Bolsa de Valores de Lima, quien era un activo comerciante natural de Cerro de Pasco y que llegó a ser Diputado por Junín en 1836, Senador en 1844 y Segundo Vice-Presidente de la República en 1848.

El primer local de la Bolsa Mercantil se ubicó en la calle Melchormalo No. 65 en donde según comentarios de la época "se reunía la mayoría de los comerciantes limeños".

La estructura legal y organizativa actual de la Bolsa de Valores de Lima está consagrada en el Decreto Legislativo 211 de julio de 1981, y es tomado de un Decreto Ley del año 1970 que a su vez se inspira en la Ley 17020 dictada durante el primer Gobierno del Presidente Belaúnde en el año 1968. En este Decreto Legislativo se define a la Bolsa de Valores como una asociación civil sin fines de lucro creada para cumplir las siguientes funciones:

- Registrar los valores mobiliarios cuya negociación en Bolsa se hubiere autorizado.
- Fomentar las transacciones de valores mobiliarios procurando el desarrollo del mercado.
- Publicar la cotización de los valores mobiliarios.
- Brindar el servicio de Caja de Liquidaciones y aquellos otros afines a la negociación de valores y que favorezcan el desarrollo del mercado.
- Ofrecer al público información sobre las entidades cuyos valores han sido admitidos a cotización.
- Las que le asignen las disposiciones legales, las resoluciones de la Comisión Nacional Supervisora de Empresas y Valores y sus propios Estatutos.

La autoridad ejecutiva máxima de la Bolsa de Valores de Lima es su Directorio, que esta integrado por tres miembros por el Poder Ejecutivo y tres representantes de los Agentes de Bolsa debiendo recaer la presidencia obligatoriamente en un representante del Poder Ejecutivo.

La Bolsa es un mercado organizado, con la particularidad de que en ella, la especulación es un elemento tácitamente aceptado, casi siempre presente y que no se reprime y castiga como en otras actividades comerciales, por lo que a veces la actividad bursátil se percibe como un juego de azar. En términos generales, una operación especulativa en un mercado es aquella que se transa en previsión de obtener un beneficio significativo, producto de una variación de precios cuya magnitud no es esperada por el resto de los participantes en él. Para especular con éxito en la Bolsa se requiere: Contar con mayor información que el resto de los participantes; Contar con la misma información que el resto pero analizarla e interpretarla de manera correcta o; Como decimos en criollo tener buen olfato.

Lamentablemente, y hasta que no se corrijan algunas normas tributarias, el pequeño o mediano ahorrista que acude actualmente a la Bolsa en el Perú con la intención de comprar acciones tiene, además de enfrentar el riesgo inherente a este tipo de inversión, que someterse a un tratamiento tributario desfavorable.

Muchas empresas en el Perú todavía son reacias a inscribir sus acciones en la Bolsa debido principalmente a las exigencias de "transparencia" que implica la inscripción de una acción con relación a la empresa que la emite, por ello, el tamaño de la Bolsa de Valores de Lima es todavía pequeño con relación al nivel de la actividad económica en el país, este recelo es debido en gran parte a que las empresas privadas peruanas son preponderantemente "empresas familiares" cuyo desarrollo y modernización en los últimos años han estado condicionados por la inestabilidad de las reglas de juego que planteaba el Gobierno y en muchos otros casos por la desconfianza que sentía el empresario por dichas reglas.

Desde el punto de vista del empresario, si la tasa de interés que tiene que pagar en el mercado financiero es mayor que la inflación y si está dispuesto a aceptar nuevos accionistas minoritarios en la sociedad, la posibilidad de obtener financiamiento vía la colocación pública de nuevas acciones debería ser, teóricamente, una alternativa muy atractiva. Este método de financiamiento permite a las empresas expandirse sin adquirir mayor riesgo ni cargas financieras mientras sus proyectos maduran, y repartir utilidades cuando éstas se producen. En el Perú en los últimos años, la tasa de inflación ha sido normalmente mayor que la tasa de interés, lo que además de perjudicar al ahorrista también ha perjudicado al desarrollo de la Bolsa.

Durante el año 1981 y hasta ahora, los precios de las obligaciones (Valores de la Renta Fija) en la Bolsa de Valores de Lima se han mantenido relativamente estables y el volumen de transacciones con

estos valores ha crecido cerca del 200% en términos reales, sobre el nivel promedio de los cuatro años anteriores. Esto se explica principalmente por el aumento de la tasa de interés de las obligaciones; porque la renta producto de estos valores está normalmente liberada de impuestos, y por el derrumbe del mercado de acciones que es un mercado alternativo.

En el mercado de acciones tanto los precios como el volumen de transacciones han caído fuertemente con relación al promedio de los dos años anteriores, tendencia que se ha dado prácticamente en todas las bolsas del mundo.

Los factores especulativos que dan origen al fuerte crecimiento del volumen de transacciones en la Bolsa de Lima entre los años 1976 y 1979, se originan principalmente en la incertidumbre y el desconcierto sobre el futuro de la economía que en esos momentos estaba enfrentando una aguda escasez de divisas y una aceleración importante de la inflación, acompañada de altos aranceles y de tasas de interés fijas. Estos factores, junto con el estancamiento del mercado inmobiliario, hicieron en esa época del mercado de acciones la única alternativa razonable de inversión y permitieron que a pesar de la crisis, los precios de las acciones suban fuertemente en la Bolsa y que la relación entre el valor bursátil y el valor contable de las mismas primero se duplique y luego se cuadruplique en el período.

Al final de la década, cuando la economía nacional empezó a mejorar y por tanto las razones para especular que hemos mencionado fueron disminuyendo, surgieron nuevos factores especulativos de intensidad similar a los anteriores, que se explican principalmente por expectativas sobre las utilidades de las empresas que genera el espectacular crecimiento de los precios de los minerales en el mercado internacional entre los años 1978 y 1980 y que permite que el ritmo de actividad en la Bolsa se mantenga y crezca aún más durante estos años, llevando el índice de la cotización bursátil, que ya estaba artificialmente alto, a niveles sin precedentes, y la relación entre el valor bursátil y el valor contable de las acciones a niveles de 6 a 1.

En 1981, la situación económica se mantuvo estable y los precios de los minerales empezaron a descender por lo que se hizo más atractivo invertir en moneda extranjera y en valores de renta fija, cuya tasa de interés nominal fue incrementada considerablemente ese año. Esto provocó que el índice promedio de la cotización bursátil de las acciones empiece a caer aceleradamente.

Estas tendencias hacen pensar que, tanto el volumen real de transacciones, como la relación entre el valor bursátil y el valor contable de las acciones regresarán a niveles cercanos a los de mediados de la década anterior; es decir, que las transacciones se van a mantener deprimidas y que el valor en Bolsa de una acción reflejará razonablemente sólo su valor contable. Esto mientras no surja una nueva tendencia especulativa.



UNIVERSITY

TOME NOTA

NOS MUDAMOS PARA SU COMODIDAD



**A NUESTRO
NUEVO EDIFICIO**

**VENTAS
Y
SERVICIOS**

elna 

MAQUINAS DE COSER Y PLANCHAR
Tavaro, Ginebra, Suiza

TURMIX

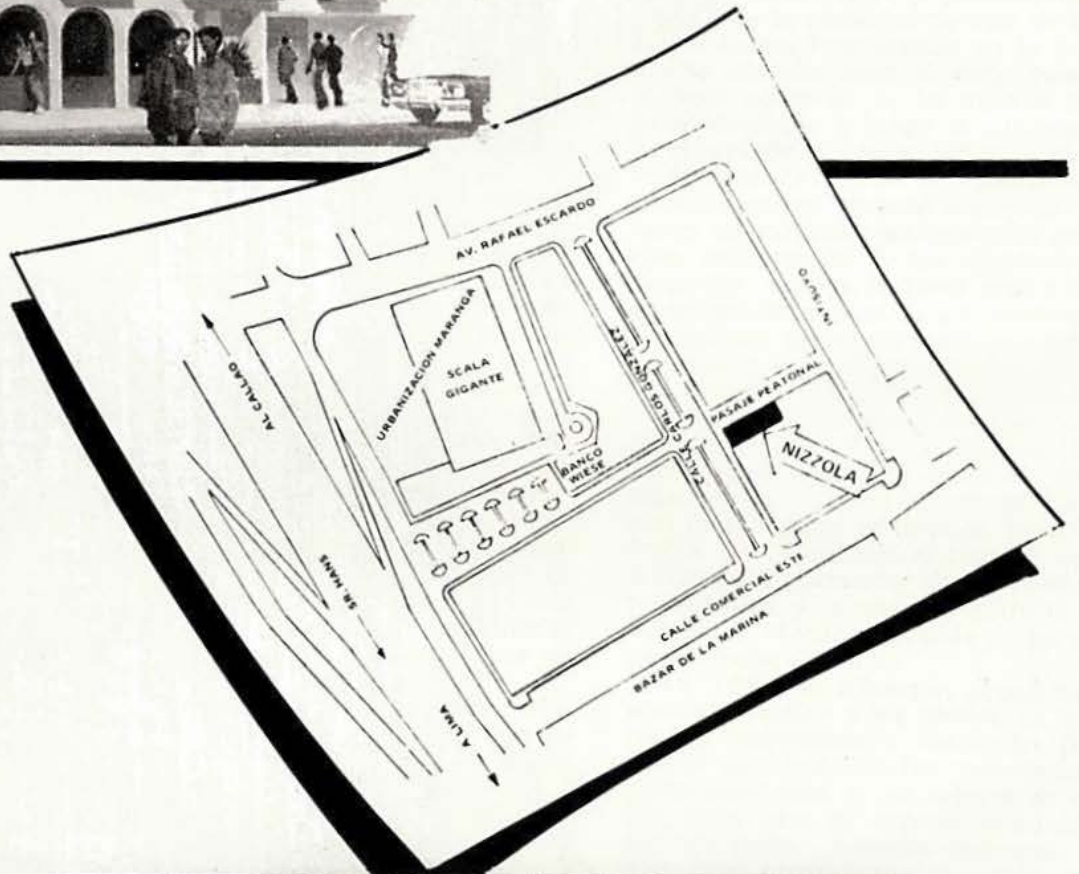
MAQUINAS DE TEJER
Selzach, Suiza

GLORY

MAQUINAS CONTADORAS
DE MONEDAS Y BILLETES
Osaka, Japon

U-BIX

MAQUINAS FOTOCOPIADORAS
Konoshiro, Tokyo, Japon



NIZZOLA

& Co. S.A.

CALLE CARLOS GONZALEZ 224
CENTRO COMERCIAL MARANGA
Altura cuadra 26 Av. La Marina
Telf. Provisional 288330
SAN MIGUEL

UNMSM-CEDOC



COLECCION PATRIOTICA

Los bancos tienen una primordial función social, con su comunidad y con ellos mismos. En los países desarrollados, desde el siglo pasado, los administradores de estas instituciones destinaron significativos importes de dinero para la adquisición de obras culturales, entendiéndose que con ello cumplían con determinados fundamentos de su razón de existir y derivaba a su vez, con el correr de los años, en una gestión patriótica, cuyo resultado era de orgullo para la nación.

Los bancos peruanos, al igual que otros de países en desarrollo, han emprendido en los últimos años esta interesante gestión, en la medida de sus posibilidades y de su realidad.

Es así como, en octubre de 1980, el Banco Wiese Ltda. abrió al público, en forma permanente, un Museo Numismático, ubicado en el segundo piso de su oficina principal.

Las primeras adquisiciones de monedas fueron realizadas por esta institución unos tres años antes y, desde entonces, viene desplegando una perseverante intervención en el mercado internacional de numismática, habiendo logrado retornar al Perú algunas de las más raras monedas que, por falta de interés, salieron hace muchos años de nuestro territorio. El Banco está suscrito a todas las casas de remates, principalmente de los Estados Unidos, las que suman más de una decena, y sus representantes concurren a las convenciones y subastas, pudiendo decirse que un gran número de las piezas ofertadas vienen a integrar su museo.

La competencia internacional por las piezas peruanas existe y, con sólo un ejemplo, el lector podrá percibir este hecho. Hace unos meses el Museo ofertó en Nueva York US\$ 1,800 por una moneda de plata, ocho reales, acuñada el año 1841 en Arequipa, reverso invertido, habiendo sido adjudicada en US\$ 2,300 al Museo del Banco Central de

Filipinas.

Sin embargo, ha ido consiguiendo monedas sumamente escasas, como la serie de oro, acuñadas en Lima entre 1751 y 1757, llamadas "peluconas" por la larga cabellera que luce el Rey de España. Se cree que jamás ha existido en el Perú una colección que reúna este conjunto.

Por ello y por mucho más, que Ud. puede observar en dicho Museo, consideramos que el mismo constituye un complemento cultural y turístico del Museo de Oro de don Miguel Mujica Gallo, que todo peruano y visitante debe apreciar.

Actualmente la colección del Banco Wiese supera las 6,000 piezas, estando en exhibición alrededor de 1,500. Dada la amplitud de su monetario, cada cierto tiempo se produce la renovación de sus muestras, pudiendo verse las acuñadas en Lima, Potosí, Cusco, Arequipa, Pasco y Ayacucho, así como las fichas, o sea las monedas acuñadas por los particulares para pagar a sus servidores, las medallas conmemorativas, condecoraciones, contramarcas de monedas peruanas para el uso por otras repúblicas, etc.

Las proyecciones del Museo van más allá, con la intención de formar, con el tiempo, una de las mejores colecciones latinoamericanas. Ya se está integrando la colección virreinal de Chile y Guatemala, la de monedas acuñadas en Bolivia, Chile y Argentina entre 1820 y 1870, así como la colección de ocho reales latinoamericanos del presente siglo.

Es por todo esto que cabe un reconocimiento público al Banco Wiese Ltda., y especialmente a su principal gestor el Dr. Guillermo Wiese de Osma, que, cumpliendo con uno de sus fines con la colectividad, ha formado una colección patriótica, que se acrecienta con el tiempo, y ya es un orgullo nacional.



arquitectura
diseño de interiores
construcción integral

luis graña podestá

UNMSM-CEDOC

P
PRIMER
PLANO **video films sa**
PRODUCTORA DE CINE Y TELEVISION

AV. EL ROSARIO 170 SAN ISIDRO LIMA 27 TELF. 400644 TELEX: 25257 CP ISIDR CABLE: PRIPLANO

UNMSM-CEDOC



LA IMAGEN CIRCULAR

“El hombre —dice Séneca— contempla la majestad del universo y queda sobrecogido. Contempla el prodigio de lo que está escondido en lo que parece más ínfimo y queda igualmente sobrecogido”. Desde muy antiguo, siente que las impresiones más contundentes lo sitúan entre la infinitud de las magnitudes y la muerte, en rueda de estrechez. Sí el cielo le ofrece la eternidad constante y sucesiva de los astros; la vida se le aparecerá atrapada entre el misterio que la sombra ofrece, dando paso a la imprecisión del sueño, muerte vaga de las noches y el día que, con la rotundidad que el sol descarga, lo ligará a una plenitud despojada de contornos en el constante morir y renacer que los crepúsculos admiten.

Incapaz de apreciar la débil claridad que media entre aquello que muerde a sus sentidos y lo que a través de su imaginación percibe, entre lo vivo y lo que permanece inerte; prolonga con sus sueños la realidad de la vigilia y, mediante un actuar simbólico, concibe su destino atado al del Universo; al que en ocasiones atribuye un cuerpo que alimenta mediante el sacrificio para evitar que decaiga en la extinción. Cuerpo que siente y que se expresa, enferma y sufre constantemente amenazado por los monstruos que, como a él, lo afligen.

Se refuerza esta identidad tan pronto advierte que la naturaleza toda se reparte entre contrarios que mueven al cambio. Ve que las estaciones se suceden unas a otras, el calor muda en frío, al hambre sigue el hartazgo de una óptima cosecha o de una pesca abundante. Que la planta se renueva mediante sus semillas, la paz tuerce en guerra, la salud surge de la enfermedad y la pasión del sosiego. (1) Enlaza así con la variable precisión de los astros: con el sol, que describe los días y las estaciones; y la luna, hermosa y cercana, compartiendo el paso de las sombras a través de la larga transformación que la lleva a ocultarse del cielo en las tres noches sin rostro; y resurgir, reconciliando al hombre con su destino trágico ante la esperanza de su propia resurrección. (2).

Lo dicho nos acerca al más notable monumento de la remota antigüedad peruana: Chavín de Huántar, donde la concepción de un mundo repartido en dualidades es una presencia que se advierte confiriéndole un sentido, a todo el lugar. Situado en la confluencia de dos ríos que, aún en la tradición postrera de los Incas retiene su carácter mágico bajo el nombre de “ticuna” o el de “tincoc”, y emplazado hacia el oriente mediante un eje que lo divide en dos mitades; ve surgir al sol por el extremo de la plaza abierto y luminoso como el fenómeno vital— para inclinar su curso cada tarde tras la pirámide donde se encierra la oscuridad enigmática del laberinto y de la muerte. Cobra todo el edificio una intención de simetría en el que lozas blancas y negras, en número de siete para la primera hilera y de catorce para la segunda, se extienden a ambos lados del pórtico, reforzando la tensión significante y creadora de las oposiciones. Siete son las águilas que repartidas en parejas aparecen colocadas a uno y otro lado del dintel bicolor de las columnas y siete son también las estrellas más visibles de la constelación de Las Pléyades que en la fabulación mítica de Chavín cobrarían la forma del jaguar.

La iconografía acentúa este simbolismo. El águila toma el valor de pluma, calor, cielo y luz, la serpiente el de escama, humedad, sombra y subterranidad. El antagonismo proverbial de ambos adquiere centro en la superficie de la tierra, donde sus tensiones actúan. Es el lugar del hombre, y del jaguar que se mueve entre el día y la noche, en sequedales y pantanos. El ser que restituye el conflicto de lo diverso en la unidad —anhelo superior de las religiones duales— es, por tanto, el jaguar antropomorfizado; deidad del Lanzón y de la Estela de Raimondi, que en su imaginería retiene los atributos parciales de ave y de serpiente sometidos al vigoroso conjunto.

Si consideramos con Eliade, que el templo repite como “imago mundi” la estructura que el hombre distingue en el Universo que lo rodea; no nos sorprenderá el hecho, ignorado hasta ahora, de que el mismo templo produce el rostro del Felino Antropomorfo... Situándonos ante él, con la mirada del pasado, veremos que el pórtico de las dos columnas representa el hocico y a sus colmillos. Que las entradas al interior de la pirámide, ligeramente arriba y a los lados del pórtico: son los dos ojos puertas, como en el rostro, de las percepciones—. Que los entresijos figuran a modo de laberinto, y la silueta de la pirámide trunca, con el leve derrame que la estrecha en la parte superior, es, en sí, la cabeza misma del jaguar donde las dos torres que la coronaron destacan como orejas; y, finalmente, que las cabezas clavadas que la circundan, ocupan el lugar del pelo, como serpientes que surgen de la honda oscuridad.

Carlos Brignardello

- (1) Latus sensu, esta idea persiste al recorrido de la historia por la innegable verdad que encierra. Común a literatos, místicos, filósofos y poetas de todos los tiempos, estaba presente al nacer el Pensamiento Occidental, pues como tal es evidente en Heráclito “Todo nace y muere por discordia y lucha” y en Empédocles “Sólo hay mezcla y separación de lo mezclado, pero no nacimiento que es una simple manera de decir de los hombres”. La encontramos en el proverbio árabe “El gozo tras la aflicción” (Al-far-chubadi-schiddit) y latino “Luego de las nubes, el sol” (Post nubila Phebus). Perdura en la filosofía de Diderot “No hay otro individuo que la totalidad. Nacer, vivir y morir es cambiar de forma” y en la de Hegel “La verdad no es ni el ser ni la nada, sino el hecho de que el ser se convierta, o mejor dicho, se haya convertido en nada o viceversa”. Como doctrina es de alguna manera común al Maniqueísmo Iraniano, al Gnosticismo, al Budismo, al Taoísmo y a la enseñanza Hermética, entre otras.
- (2) Concibo la imagen circular mediante una ideación anfibológica que se muestra, de un lado, como una “creación ante el espejo”, en la cual el hombre antiguo —o el ser mítico o animal con el que se vincula— se mide con el universo para hipostasiar sus reflejos; y como una identidad con el ritmo circular —y por tanto dual que elija a las distintas manifestaciones del fenómeno, imprimiéndole un sentido común.



Alicia Liddell como "pequeña mendiga"

LEWIS CARROLL

-

CHARLES DODGSON



—
Dos muestrás de fotografía en Nueva York, conmemoran en estos días el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Charles Lutwidge Dodgson, un oscuro profesor de matemáticas de Oxford, ocasionalmente dado a aficiones no del todo ortodoxas para la Inglaterra victoriana en que le tocó vivir. Cortejar públicamente la compañía de niñas preadolescentes fue sin duda una de ellas, estrechamente ligada a su pasión por fotografiarlas en diversas poses y atuendos, incluyendo harapos y disfraces exóticos, hasta culminar en una considerable colección de desnudos infantiles, casi todos ellos destruidos de acuerdo a la última y terminante voluntad del autor. Sobreviven, sin embargo, un considerable número de retratos exteriormente más discretos, como los que publicamos en estas páginas, entre ellos, una docena dedicados a Alice Liddell, una niña cuya encantadora sed de fantasía motivó la creación de dos libros fundamentales para la llamada "literatura infantil". Y es que el severo matemático escondía una segunda personalidad, la del célebre Lewis Carroll, autor de Alicia en el país de las maravillas y Alicia a través del espejo.

Para Brassai, Lewis Carrol escritor y el apasionado fotógrafo victoriano Charles L. Dodgson no sólo son un mismo artista, sino también una misma expresión de un idéntico anhelo, grandioso, atormentado. En su entusiasmo, Brassai alza como una bandera de liberación los álbumes de fotos de niñas *sans habillement*, que el propio creador, Carroll-Dodgson, condenó al fuego en su testamento ¿Liberación? No para Carrol-Dodgson, vicario perseguido por demonios nocturnos, profesor derrotado por visiones tan bellas, tan inocentes, pero tan perversas como la del múltiple rostro de Luzbel. No, Carrol-Dodgson *afortunadamente* no es ningún redentor. Carrol-Dodgson es el hermano, el hipócrita hermano de Rimbaud, tu peor semejante, tu imagen en aquellos momentos en que tocas el fondo de tu pozo sin fondo. Pero Carrol-Dodgson, lo mejor de ti mismo, tu amor crepuscular, tu belleza perdida, entérate, perdida.

El día de la Ira Carrol-Dodgson irá furtivamente retratando los ángeles impúberes de sexo femenino. Liberado, por fin, podrá amarlos del todo, *sans habillement*. Y sus álbumes renacerán de entre las cenizas.

José Luis Gimenes-Frontín.

Si bien en los últimos años de su vida Dodgson pretendería desligarse de su doble actividad creadora, llegando al extremo de abandonar la fotografía y negarse a responder —o siquiera abrir— toda correspondencia dirigida a nombre de Lewis Carroll, es precisamente ese aspecto oculto de su personalidad el que hoy rescata la memoria de este atormentado poeta de la era victoriana.

Hasta hace muy poco se ignoraba casi por completo la importancia que tuvo para Dodgson descubrir "las maravillas de la fotografía" (para hacer uso de la frase acuñada por el mismo Carroll), a los veinticuatro años de edad, cuando esa disciplina contaba apenas con diecisiete. Desde ese momento, en 1856, hasta 1880 haría desfilar frente a su cámara a políticos, intelectuales, artistas y profesores, obteniendo más de setecientos retratos de interés ante todo por la naturalidad de la pose, la incorporación del cuerpo entero a la imagen, el rechazo a todo tipo de trucaje.

No hay, sin embargo, pasión ni entre-

ga en estas imágenes, sentimientos más bien reservados para su *otra* labor fotográfica. Lewis Carroll fue, ante todo, un fotógrafo de niñas impúberes, hasta el punto de que Brassai ha llegado a declararlo el más destacado retratista de niños del siglo XIX.

ALICIA

Sin duda, el momento determinante para esta vocación se da a lo largo de su amistad con las tres hermanitas Liddell, particularmente la segunda de ellas, Alicia. Esos años de 1863 y 1864 serán especialmente pródigos para el poeta al publicar por primera vez *Alicia en el país de las maravillas* y producir algunas de sus fotografías más interesantes, entre ellas la "pequeña mendiga" en que un vestido rasgado deja expuestos el hombro, la pierna derecha y parte del pecho de su favorita.

Tres años después, Dodgson pierde acceso a la niña debido a un severo conflicto con sus padres, tal vez originado



CARROLL-DODGSON ...

por una petición de mano no atendida. Significativamente, Mr. Liddell obliga a su hija a destruir todas las cartas de Lewis Carroll.

Mucho después Dodgson se atrevería a volver a escribirle, pero con un tono excesivamente formal como para no parecer forzado. En algún momento, sin embargo, aventura una confesión: "mi memoria visual", le escribe, "de aquella que fue a través de tantos años, mi ideal amiga-niña, es más clara que nunca. Desde aquella época he tenido docenas de amigas-niñas, pero con ellas todo ha sido distinto...". En efecto, todo parece indicar que fue en esa breve relación con Alicia, que el entonces y aún joven profesor de Oxford cobró conciencia de sus proclividades y trató de resolverlas por medio del matrimonio.

Una aspiración desmedida —y tal vez desesperada— cuya frustración lo condujo lentamente a los refinamientos del fetichista. El tímido profesor de matemáticas, algo tartamudo e inclusive excéntrico en su trato con los adultos, era capaz de desplegar un encanto irresistible para con las niñas que llamaban su atención. Portaba además un maletín lleno de acertijos, juguetes, muñecas y otras maravillas para las amigas que fuera encontrando en el camino. Su propio apartamento y estudio estaban diseñados como un verdadero paraíso infantil para aquellas que accedían a acompañarlo. Hubo así muchas otras Alicias, varias Emilys, Magdalenas y Marys. Pero la memoria de Alicia Liddell, la primera, per-

maneció siempre intacta y privilegiada en la pasión irresuelta de Lewis Carroll.

DESNUDOS

Pasión que culmina en una larga serie de fotografías al desnudo, aparentemente siempre con el permiso de los padres. El 21 de mayo de 1867 Dodgson apuntó en su diario: "Mrs. L. me ha traído a Beatrice. He hecho una foto de ella con su hija y luego toda una serie de Beatrice sola *sans habillement* (sin ropa)".

La nota correspondiente al 18 de julio de 1879 es aún más reveladora: "He advertido a Mrs. X de mi impresión que sus niñas son demasiado nerviosas para acceder a mi deseo de que se "descalcen". Pero recibí una agradable sorpresa. Estaban muy dispuestas a desnudarse e incluso parecían encantadas de poder andar en el traje de Eva. ¡Que privilegio tener tales modelos para fotografiar!"

Unos rostros encantadores y también unos cuerpos bonitos. Valían más que mis modelos de anteaer".

Hay cierta rutina insinuada en las últimas palabras y tal vez algo de cansancio. Pero probablemente fue el "rumor" y la opinión pública de la que era tan consciente Dodgson la que determinó su abandono final de toda actividad fotográfica en 1880. Lo curioso es que también asumiera una creciente hostilidad hacia aquel "otro" que bajo el nombre de Lewis Carroll habitaba su cuerpo. "No hablaré sobre mí mismo alguna vez, "no es un tema sano".

En un clásico desdoblamiento de la personalidad adjudicó al autor de *Alicia* toda la raíz y el contenido de su pasión prohibida, pretendiendo asesinarla divorciándose por completo del nombre de Lewis Carroll, ya famoso en toda Inglaterra... El mismo purgaría sus álbumes fotográficos y escritos en una labor de censura que parientes y amigos completarían después de su muerte en 1898.

Aparentemente, sólo cuatro de sus desnudos han sobrevivido, pero tan retocados por "artistas" posteriores, que gran parte de su encanto original se ha perdido.

HIPOCRESIA VICTORIANA

Esas fotos y los fragmentos de diarios y cartas que todavía existen nos permiten comprender en Dodgson a una víctima de aquella dualidad sexual de la era Victoriana tan claramente descrita en una película como *La amante del teniente francés*: la aún virgen "mujerzuela" enfrentada al ideal del amor casto en una sociedad donde seis mil prostíbulos satisfacen las bajas y ocultas pasiones de los altos señores del Londres de la época, severos guardianes, por cierto, del orden moral establecido.

La misma Inglaterra oficial —es bueno recordarlo— que condenó al vejamen y la cárcel a Oscar Wilde por "corrupción de menores", dio lugar a algunos de los más importantes clásicos de la literatura erótica y la pornográfica. Una revista como *The Pearl*, colmada de minuciosas



descripciones de sodomías y torturas, revela en la elegancia de su estilo el origen de clase tanto de su público como de sus redactores. En ella y otras publicaciones se perfila un documento vívido de la duplicidad e hipocresía de la aristocracia victoriana, bajo cuya cuidadosamente cultivada imagen de fragilidad y delicadeza, solía refugiarse la obsesión sado-masoquista por la flagelación, adquirida ésta en los internados de los colegios más exclusivos del Imperio.

LA INFANCIA PERDIDA

El suave y amable diácono de Oxford, expresa tal vez una versión más gentil de aquel fenómeno en que la represión deviene en perversión. Una perversión en este caso sublimada hacia actividades creativas en las que obtuvo innegables logros. Las dos *Alicias* permanecen ya como obras maestras en su género; piezas de encanto y fantasía entregadas a múltiples niveles de lectura y una inagotable sinrazón tan alucinante como deliciosa.

La fotografía, de igual manera, representa algo más que una labor asumida con arte y oficio. Ella es también la ilusión de congelar el tiempo en una imagen capaz de ser guardada, retomada, acariciada. La imagen de una infancia elusiva e irrecuperable. Los rostros y cuerpos de sus modelos son para Carroll una forma de revivir, a través del lente que las captura, una intimidad irremisiblemente perdida.

La sexualidad impúber que le anima, revela un secreto temor a crecer y asumir un lugar en el mundo acartonado de la sociedad victoriana. Sus niñas son así retratos psicológicos de un orden social antes que simples imágenes de las pequeñas modelos, atrapadas aún entre la inocencia de sus años y cierta vaga intuición de los motivos tras las prolongadas poses. En esos rostros, entre angelicales y expectantes, Dodgson ofrece una semblanza de la hipocresía moral de su clase y de su tiempo. Del horror introspectivo de aquella época.

CARTA A UNA DAMA

Siempre siento una especial gratitud hacia las amigas que, como usted, me han dado su amistad de niñas y su amistad de mujeres. Nueve entre diez de mis amistades con niñas se hunden en el punto crítico "cuando la corriente y el río confluyen", y las niñas amigas, en un tiempo tan cariñosas, se convierten en amistades carentes de interés en las que no siento deseos de fijar mis ojos de nuevo.

CARTA A E.

¡Qué sinceramente simpatizo contigo cuando dices que los niños te inspiran timidez mientras tienes que entretenerlos! A veces son para mí un verdadero "terror"... especialmente los muchachos; con las niñas puedo tratar de vez en cuando, si son pocas... Pero con los

chicos estoy totalmente fuera de mi elemento. Envié *Silvia* y *Bruno* a un amigo de Oxford y, tras darme las gracias, añadió: "Tengo que llevarle a mi hijito para que Ud. lo conozca". Entonces yo le escribí: "No lo haga", o algo parecido, y él me escribió de nuevo diciendo que no podía salir de su asombro cuando recibió mi nota. Pensó que yo quería a "todos" los niños. Pero no soy omnívoro como un cerdo. Elijo y selecciono.

CARTA A ALICIA (1 de marzo de 1885)

Querida señora Hargreaves:

Me imagino que esta carta le llegará casi como de una voz de ultratumba, después de un silencio tan largo. Sin embargo, no se ha producido ningún cambio del que yo pueda darme cuenta en "mi" facultad de recuerdo de los tiempos en que manteníamos correspondencia. Voy apercibiéndome de lo que significa la pérdida de memoria en un hombre viejo, y me refiero a nuevas amistades (por ejemplo, hice amistad, hace unas pocas semanas, con una niña de unos doce años, con la que di un paseo, ¡y ni siquiera puedo recordar su nombre en este momento!); pero mi memoria visual de aquella que fue, a través de tantos años, mi ideal amiga-niña, es más clara que nunca. Desde aquella época he tenido docenas de amigas-niñas, pero con ellas todo ha sido diferente...

Francisco Buenaventura



UNMSM CEDOC

PIER PAOLO PASOLINI

Hace algún tiempo un matutino local publicó la carta de un indignado lector señalando "la impostergable necesidad de prohibir —censurando— la exhibición de arte falsificado, si con la excusa de la crítica al fascismo— que bastante la merece— Pasolini intenta repartir excremento con ventilador". Se refiere a la exhibición en Lima de *Saló el último film* que Pasolini terminara poco antes de su violenta muerte hace ya algunos años.

La exigencia represiva no es, en realidad, del todo sorprendente, a pesar de ser Pier Paolo Pasolini ("famosa estrella de la sodomía", según su encendido detractor) uno de los más importantes directores cinematográficos de nuestra era. Desde *Accatone* a *Saló*, pasando por el conflictivo *Edipo Rey* y otros, varios otros, filmes de importancia, Pasolini ha ido marcando un derrotero muy personal y en ocasiones contradictorio, pero siempre extraordinario y controvertido.

Tras volcar su genio a obras de corte hermético como *Teorema* y *La porquería* (que entre nosotros se exhibiera como *La Orgía*), Pasolini intentó acercarse al fenómeno popular con una nueva vitalidad en sus obras. Vitalidad que en películas como *El Decamerón*, *Los cuentos de Canterbury* y *Las mil y una noches* (*La famosa Trilogía de la vida*), va más allá del contenido específico para abarcar la expresión misma del pueblo.

El erotismo se convierte así en una exaltación de la vida en un lenguaje común, accesible y en última instancia subversivo por lo popular de su propuesta. El sistema, sin embargo, absorbió este nuevo ensayo de Pasolini reduciéndolo a su mínimo común denominador para difundirlo como una versión más de la pornografía barata que Italia exporta con tanta prodigalidad.

A continuación ofrecemos los fragmentos más significativos de una de las pocas entrevistas que Pasolini concediera en torno a su compleja labor filmica y la tormentosa vida personal y política que en ella se expresa. La conversación tuvo lugar poco después de concluida la *Trilogía de la vida* y antes que *Saló* fuera plenamente concebido. Buena parte de las opiniones que Pasolini ofrece en estas líneas, sin embargo, son particularmente útiles para la comprensión de su último y más descarnado film. No cabe duda que en él Pasolini ha logrado aquella ansiada obra que fuera casi imposible de asimilar. Los años de pros-

cripción, el horario absurdo al que estuvo recluida, y la ira santa de pilares del sistema, como el que dirigió la carta a la que hemos hecho alusión, así nos lo demuestra.

DE PADRES E HIJOS

—¿Qué relación hay entre su infancia y su tratamiento particular de la culpabilidad freudiana, las relaciones padre-hijo tan importantes en sus películas?

—En *Accatone* esa relación no existe. En *Mamma Roma* hay una relación entre madre e hijo. En *El Evangelio según San Mateo* hay un hijo, es decir Cristo, quien tiene un padre con el cual no mantiene una relación. En *Uccellacci ucellini* hay un padre y un hijo que se entienden perfectamente, que son una misma persona que se reproduce.

—Bueno, pero ese es un ejemplo raro de un entendimiento padre-hijo.

—Representan dos generaciones; es decir, el hijo reproduce, recrea al padre sobre la Tierra. El único film al que atañe su pregunta es *Edipo Rey*. Pero éste responde a la pregunta por sí solo. En esa película, la relación padre-hijo, en vez de darse como hecho existencial se da a través de toda la ideología freudiana.

En inmediatamente se ve de nuevo proyectada en el mito. En *Teorema* hay un padre —aunque tome las apariencias de un hijo— que desciende de una familia burguesa. Es un padre trascendental. Y numerosos críticos se han equivocado groseramente al creer que el huésped en *Teorema* era Cristo. No es en absoluto Cristo, es el padre fecundador.

—A fin de cuentas, usted piensa que no existe un problema de generaciones sino de clases. Es decir, que los problemas freudianos entre padre e hijo nacen ante todo de una sociedad burguesa.

—Así es, la relación padre-hijo es en general mucho más simple en la clase popular. Bueno, en realidad, siempre es compleja, pero en la clase popular se llega con frecuencia a que el hijo reproduce al padre y si tiene relaciones difíciles con éste, simplemente las ignora, no les presta atención o bien las acepta objetivamente.

Toda la interpretación freudiana se refiere fundamentalmente a la pequeña burguesía. Entre mis películas, después de *Teorema*, es *La Porquería* lo que retoma de una manera más personal la relación entre padre e hijo ya evidente en *Edipo Rey* Pierre Clementi, uno de los personajes de *La Porquería*, dice más o

menos estas palabras: "Tiemblo de alegría: he matado a mi padre, he comido carne humana". Es evidente que, en cierto sentido, la película gira otra vez en torno a esa relación padre-hijo.

Pero yo he evitado mi problema personal. He tomado un problema de generaciones donde los hijos son inocentemente democráticos frente a sus padres tiranos. De esa manera revestí al argumento con una simbología política.

—Sus películas no se presentan como filmes "morales", sin embargo toman a menudo la forma de una parábola (*Teorema*, por ejemplo). ¿Son filmes políticos?

—Si mis películas fueran más morales que políticas tendrían una conclusión, porque el cuento moral termina siempre con un mensaje, ¿no es verdad?. En realidad, no se pueden definir como morales ni políticos mis films o mis cuentos. No son estrictamente políticos porque no se adhieren a ninguna ideología política establecida. Y no son tampoco morales, porque justamente permanecen en suspenso. Si hay algún mensaje al terminar mis películas, éste es incierto, ambiguo, suspendido.

Ahora bien, yo creo haber dicho en *Teorema* algunas verdades objetivas; por ejemplo que la burguesía ha perdido el sentimiento mítico, el sentimiento de lo sagrado. He dicho también en ese momento algo que ya se ha vuelto muy banal: que todo lo que la burguesía hace, aún cuando ensaya una autocrítica, lo hace para fortalecerse.

La burguesía es una entropía cuya evolución toma sus orígenes al interior de sí misma; los cambios de valores al interior de esta entropía son difícilmente identificables. El mensaje de *Teorema* está en su forma, no en su contenido.

FORMA Y REALISMO

—Justamente, esa película inaugura la práctica de una escritura cinematográfica reflexiva. ¿Cuáles son las etapas que Ud. ha seguido para obtener esta forma cinematográfica tan precisa?

—Yo no he llegado a esa forma cinematográfica por etapas, yo llegué a ella desde el comienzo. Si analizo de nuevo a *Accatone* sobre la mesa de montaje, constataré que tiene absolutamente las mismas características que *Los cuentos de Canterbury*. Y yo no podría cambiarlas aunque quisiera. En *Accatone*, como en todas mis otras películas, no hay jamás un personaje que entra o sale del

campo de visión. Salvo en *La Porquería*, donde la excepción confirma la regla, un diálogo no se desarrolla jamás entre dos personajes de perfil. No existen los planos-secuencia, salvo reducidos a un mínimo. Hay una abundancia de grandes primeros planos faciales. Yo obtuve ese estilo y todas sus características inmediatamente, con *Accatone*, sin haberlo pensado, como una opción instintiva. En mis últimas películas he empleado exactamente la técnica de mi primer film.

—¿Y esa técnica está muy marcada por la pintura?

—Así es. La frontalidad de mis filmes proviene de mi amor por la pintura. Y no importa cuál: por la pintura de Masaccio, ya lo he dicho mil veces, o aún por la de algunos manieristas. Pero podría decir que, en el sentido absoluto, el paradigma pictórico se encuentra para mí representado por los frescos bizantinos o el arte romano, es decir la representación plástica más frontal e hierática que pueda existir.

—Usted es un cineasta de filiación simbolista por sus vínculos culturales con cierta poesía, pero al mismo tiempo es sumamente realista en la práctica cinematográfica, en la forma que usted expone los temas y la manera en que dirige a sus actores. *Decameron* por ejemplo.

—Me es difícil responder a su comentario, porque el término "realismo" es —como dicen los lingüistas— una palabra polisémica, es decir, tiene mil significados. De hecho yo podría decir que un resultado poético, o aún literario, de calidad será siempre realista. Es eso lo que separa al artista del veleidoso, ¿no es verdad?

Desde mi perspectiva, el realismo es una búsqueda de la verdad, de lo concreto poético. De hecho, si se analizan mis obras, más que una atracción por el realismo en su significación naturalista se podrá descubrir una fuerte atracción por el manierismo o hacia un cierto formalismo de origen eisensteiniano.

Si soy realista es porque por instinto no me alejo de la realidad, de la psicología real, de los gestos reales, de una escenografía real, de un color verdadero. Para *Las mil y una noches*, no construí absolutamente nada: no quería nada falso, ninguna huella artificial. Por eso busqué lugares, pueblos, casas, valles, ríos, que fueran genuinos.

LA IDEOLOGÍA Y EL EROS

—¿El eros es liberador en la fílmica pasoliniana?

—El hecho es que mi representación del pueblo o de un personaje popular es siempre, de cierta manera, sagrada. En consecuencia todo lo que le concierne adquiere un cierto carácter sagrado, incluyendo el sexo.

—Por el contrario, cuando yo represento a la burguesía, a la que quiero menos, soy evidentemente realista y menos casto al representar su sensualidad. Hay evidentemente una función erótica en mis filmes, pero ella no es jamás liberadora... tampoco lo contrario, por otra parte. Ella es simplemente un elemento de la vida en equilibrio con otros elementos.

—Cuando se dice que la fuerza del Eros es liberadora, se le está dando una significación ideológica, haciendo el análisis de una sociedad represiva en la cual se cree que el Eros está reprimido, por lo tanto expresarlo puede ser una forma de liberación. Pero eso es otorgarle demasiada importancia a la ideología.

—Usted parece insistir en las diferencias de clase, las diferencias profundas que existen entre el pueblo, los bárbaros, por un lado, y la gente de ciudad, los civilizados, por el otro. Pero, ¿de dónde viene esa voluntad algo ingenua de reconciliar esas dos entidades por medio de la tierra y de un sentido de lo sagrado que justamente las diferencia?

—Yo experimento un gran amor por la tierra, por el mundo agrícola, por el mundo artesanal. Pero eso es un hecho objetivo. Al mismo tiempo, mi amor por lo concreto, que parte de mi vocación de artista, me hace forzosamente resentir con violencia el carácter físicamente distinto de dos tipos sociales opuestos.

Sobre esto se injerta inmediatamente mi ideología marxista. Nadie se cuestiona el hecho de que el mundo está dividido en clases. En mis películas yo reflejo todo eso. Pero jamás, espero, de una manera mecanicista. Siempre hay una opción, una alternativa, y espero que bastante clara. Mi desesperación, en definitiva, radica en saber que yo amo infinitamente más a una clase que a otra.

Los bárbaros que yo pongo en escena están siempre fuera de la historia, ellos no son jamás históricos. En mis películas la barbarie es siempre simbólica: es un momento ideal del hombre.

LA TRILOGÍA DE LA VIDA

—Su trilogía de la vida expresa una voluntad evidente de revalorar los cuentos populares. En ella usted le da al pueblo, a su lenguaje, a sus diferentes dialectos, un papel capital que permaneció subyacente en su obra hasta ese momento. Da la impresión que Ud. llegó a una explosión de las formas, una explosión que en todo caso siempre quiso obtener en sus películas.

—Sí, es cierto. De golpe se me ha presentado una oportunidad. Cuando decidí hacer películas donde la única ideología fuera la ontología del discurso, el placer de contar, toda la expresividad que antes estaba obligado a contener ha evidentemente explotado.

En estas películas, compuestas por tantos cuentos, con tantos personajes y escenografías distintas, no contaba con ningún hilo conductor. Por consiguiente he tenido que encontrar la función en el ritmo. Pero esto confirma lo que usted dice, que estos tres filmes son explosiones, porque la forma ha explotado a partir de ellos, fuera de toda función narrativa.

—Por qué ha hecho de ésta una trilogía a la vez italiana, inglesa y árabe?

—Porque los tres son filmes bárbaros. Se parecen mucho porque son extraídos de obras que han fundado, cada una, una literatura. Y al mismo tiempo que fundan una literatura, nos dan por primera vez una imagen prematura y profética de lo que una sociedad va a ser. En *El Decameron* de Boccaccio está ya la burguesía italiana, el mundo italiano —el cual, en realidad, no llegará a realizarse, pero eso no tiene importancia acá— En *Los cuentos de Canterbury* ya está Shakespeare, ya está el mundo inglés moderno. Y *Las mil y una noches*, aunque anónimas, fundan también un mundo, una nación, una cultura.

Las tres obras poseen un denominador común. Pero hay también enormes diferencias. Por ejemplo, en *Las mil y una noches* la psicología carece de la importancia que asume en Boccaccio; donde está absolutamente estereotipada. Ahora bien, una psicología estereotipada exige un lenguaje aún más estereotipado. En

Boccaccio, por ejemplo, cuando un personaje habla, expresa lingüísticamente su condición social. Cuando un personaje árabe habla, ya no lo expresa. Se coloca a un nivel por así decirlo cosmopolita. En *Las mil y una noches*, la verdadera función es la historia, el cuento, mientras que en Boccaccio y sobre todo en Chaucer la verdadera función es el personaje.

PASADO, ARTE Y POLÍTICA

—¿Cómo enfrenta Ud., en tanto que marxista y cineasta atado al ritual, los vacíos que existen entre nuestra civilización industrial y una cierta práctica revolucionaria? Porque, de hecho, la manera que usted tiene de contar estas historias populares nos revela una forma muy sana y subversiva de resistir. Pero, ¿corresponde ella a la realidad de nuestra época?

—El pasado, tal como yo lo veo, es evidentemente un pasado idealizado, es decir un producto de mi fantasía que tiene cierta parte objetiva. *El Decameron* es mi sueño, como lo son *Los cuentos de Canterbury*. Yo he leído a Chaucer, pero una noche dormido lo he soñado. Yo reivindico por lo tanto el carácter onírico de esos filmes.

De igual manera podría decir que los personajes son reales, pero de un mundo que ya no existe o que está en trance de desaparecer. Ahora bien, la realidad de estos personajes es para mí el modo más radical, más global de contestar al presente. Es evidente que no me agrada el presente tal como se ofrece ante mis ojos, de alguna forma porque no me agrada el mundo industrializado, no me agrada el triunfo de la burguesía, con sus conformismos y su herencia; no me agrada ya más los resultados finales de la revolución social rusa o cubana. Yo no combato, por lo tanto, al poder burgués o al poder comunista. Combato al tiempo presente.

—¿Cuál es la influencia de Brecht en su obra?

—Por instinto y durante muchísimos años, no me ha interesado Brecht. Lo había leído y me había dejado indiferente. Casi me irritaba. Fue al escribir por primera vez algo para el teatro en 1965 que empecé a gustar de Brecht. Porque, evidentemente, el distanciamiento de la realidad, hacer hablar a los actores como si fueran autores, es una exigencia profunda y real del teatro. Este elemento brechtiano aparece sobre todo en *Teorema* y aún antes en *La Porquería*.

—¿Cómo ve usted una actitud marxista pre-revolucionaria en nuestra sociedad actual, después de los cambios que se han dado desde 1968, por ejemplo?

No han habido cambios. En Italia, lo nuevo después de 1968 ha sido la reacción. Claro, por un lado la industrialización de Italia ha proseguido, arrastrando consigo cierto reformismo (la píldora y el divorcio); pero por el otro, hay un cambio un renacimiento del fascismo, un fascismo peor que el que ya hemos experimentado. Si el fascismo llegara hoy en día al poder en Italia, ya no sería el fascismo bonachón aunque peligroso de Mussolini, será un fascismo mucho más cercano al nazismo.

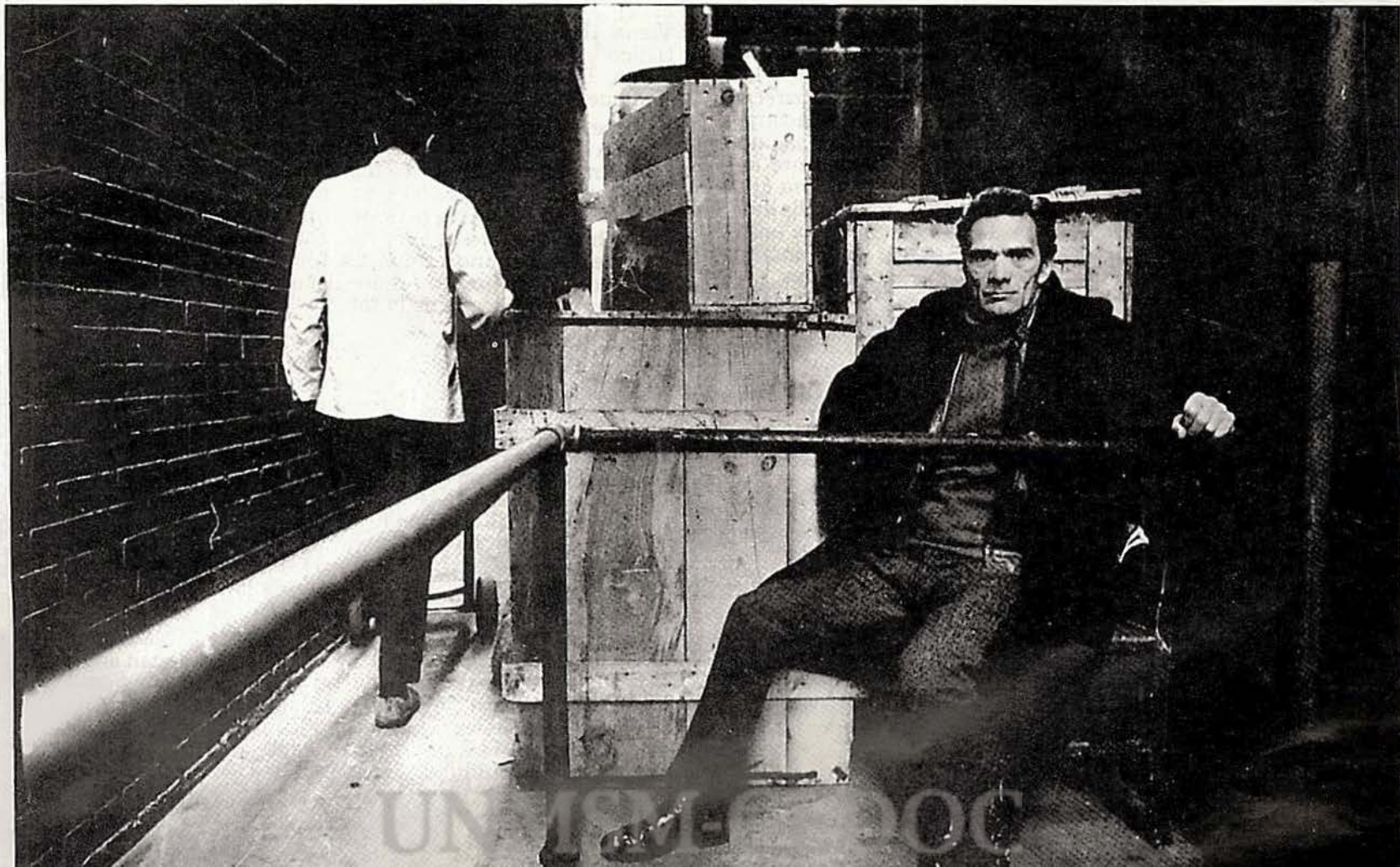
—¿Es usted pesimista?

—Al formular los problemas, sí, muy pesimista... pero extremadamente optimista en la acción.



Pasolini. "Apenas hemos hablado y es una lástima.
Creo tener muchos puntos en común con él. Encontré este pasaje
detrás de su hotel. Un muchacho pasó en ese momento
La foto parece "arreglada" pero,
no es así".

Duane Michals



UN IVE DOC

PIONEROS DEL DESNUDO

Los desnudos que presentamos en estas páginas no son sólo poco conocidos sino totalmente ignorados. Pertenecen, no obstante, a Braquehais, Steichen, Cemachy y Annie Brigmann. Otros grandes nombres de la fotografía —como Nadar, Vallou de Villeneuve, Atget, Stieglitz, Puyo— incurrieron también en el desnudo pero curiosamente esa parte de su trabajo ha alcanzado escasa o nula difusión.

Las primeras fotos de desnudos, en realidad, aparecen con el nacimiento mismo de la fotografía. Para demostrarlo, la Biblioteca Nacional de Francia cuenta con algunos rarísimos daguerrotipos de desnudos cuidadosamente coloreados a mano. Pero en 1850 la fotografía todavía apenas sí balbucea. Considerada como una especie de hermana mal nacida de la pintura, la foto artística se encajara dentro del academicismo precisamente en el momento en que la pintura académica estalla por todas partes.

La desconfianza de los artistas será tenaz. Cuando Muybridge presentó en 1878 sus secuencias fotográficas sobre el movimiento (notablemente aquella en torno al galope de un caballo), los pintores se rieron despectivamente. “Los movimientos de ese caballo no guardan ninguna relación con la realidad”, exclamaban. “Para encontrar esa realidad será necesario remitirse a la pintura”.

La pose artística, el gesto calculado, constituirá el universo de la fotografía durante los cuarenta años que van de 1850 a 1890. El estudio se llamará ahora *atelier*, el tema pasará a ser la modelo. Si a pintores como Delacroix y Corot les interesa la fotografía, no llegan a practicarla. Ellos simplemente componen y ordenan el tema. Otros toman la imagen, como Durieu para Delacroix.

La literatura y la pintura vivían su edad de oro. La primera exposición de pintura impresionista tuvo lugar en nada menos que el *atelier* de Nadar hacia 1874, con obras de Monet, Sisley, Degas, Pissarro, Cezanne y Berthe Morisot. Casi simultáneamente, Jean Moreas y Gustave Kahn fundan la revista “El Simbolista”, en la que colaborará Mallarmé y dejarán sentir su influencia Bonnard, Vuillard, Denis y Serucier. Ya en 1889 Toulouse-Lautrec expone en la Ga-

lería de los Independientes.

Una verdadera explosión para la cual la fotografía tendrá que elaborar su propia respuesta. Al academicismo le sucederá la sofisticación: el pictorismo. Este movimiento nace en 1892, en la exposición del Club de la Cámara de Viena, donde el único criterio de admisión fue “el valor artístico”. El foto-club de París, así como aquellos de Hamburgo, Londres y Nueva York, se asocian al movimiento. Una nueva escuela está en formación.

Robert Demochy, uno de los maestros de esta tendencia, expresa en cierta forma su declaración de principios: “Nuestro trabajo no es el tema”, dice, “sino la forma en que lo representamos. Nuestra máquina lo representa mal o, si se prefiere, lo representa demasiado bien. Si dejamos toda libertad a nuestra máquina daremos la espalda a nuestro arte. Poco importa que un fotógrafo se sirva de tal o cual procedimiento. Lo primordial es que el vecino no pueda hacer un duplicado de la foto”.

La fotografía es en esta época un privilegio de clase que se practica en forma *amateur*, muy ajena al profesionalismo. Una afición en la cual gente de buen gusto y elegancia se siente como en su propia casa. Las propias fotografías lo demuestran: sofisticación, manierismo, preciosismo y, sin embargo, obras maestras de una particular belleza.

Pero la explosión de la pintura no cesa. En 1905 lo “fauves” exponen en el Salón de Otoño. Cinco años después nacen simultáneamente el cubismo y el expresionismo. Kandinsky, Chagall, Mondrian y Modigliani se instalan en París. En Zurich Tzara, Arp y Ball fundarán el movimiento Dada hacia las postrimerías de la Primera Guerra Mundial.

Las reacciones se encadenan y la fotografía atlántica toma un nuevo rumbo. Stieglitz y Streichem desertan al pictorismo y éste empieza a agonizar. Para el fin de la Segunda Guerra Mundial ya ha sido totalmente vencido. Concluye así un peculiar momento en la historia de la fotografía. En estas páginas ofrecemos algunos de sus más subyugantes y menos difundidos resultados.

Braquehais (1854). (Derecha)
Maestro de la Academia y del simbolismo religioso o místico.
Célebre por sus fotos de la Comuna de París.



UNMS CEDOC





Steichen (1906)
"El pequeño espejo redondo". Una obra de juventud
realizada por uno de los maestros de la fotografía contemporánea.
Después de entonces, nunca Steichen ha vuelto
a realizar desnudos.

Robert Demachy. (izquierda)
El "papa" del movimiento pictórico, además de
experto literario, artista amateur,
fanático de la música y de los automóviles. Demachy se
encuentra a la edad de treinta años con la fotografía. Miembro
del "Paris Photo-Club, escribió un número importante
de obras y artículos acerca de sus conceptos fotográficos. "El efecto
plástico —nos decía— es esencial si el fondo y la forma
de la foto se complementan mutuamente.



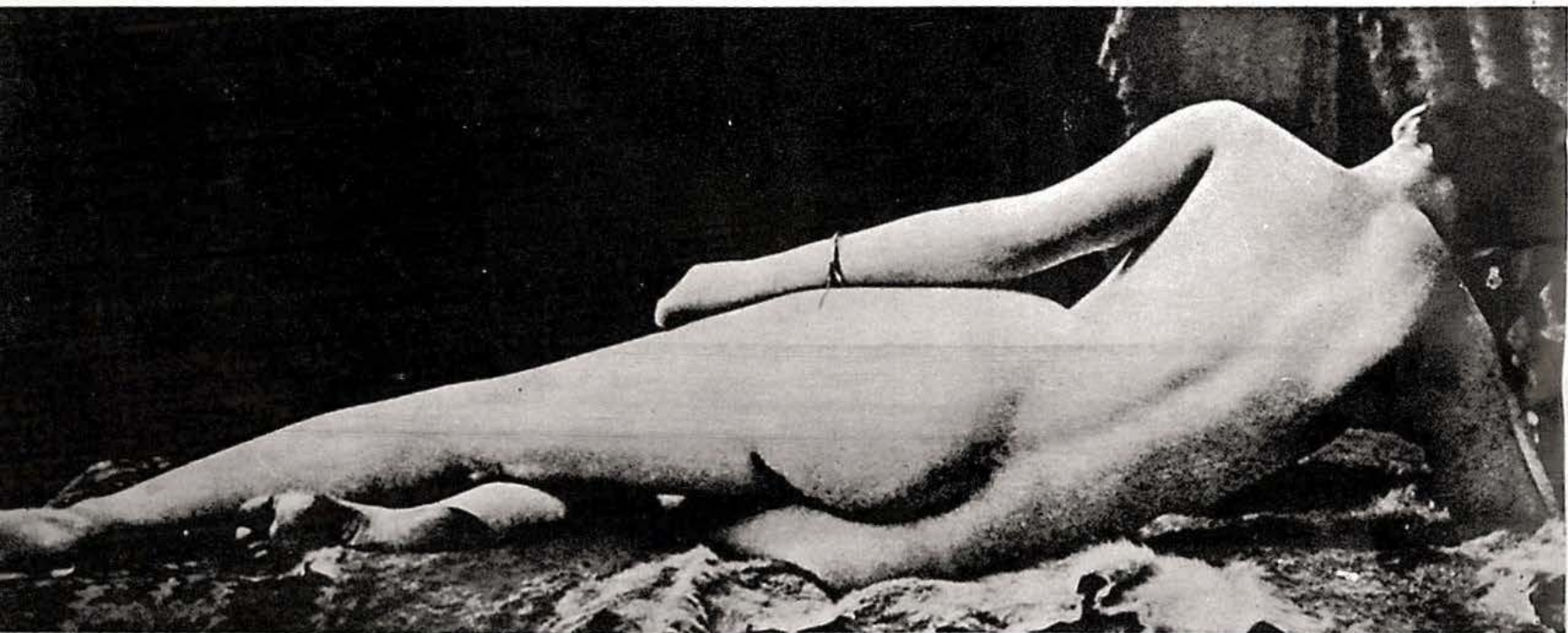
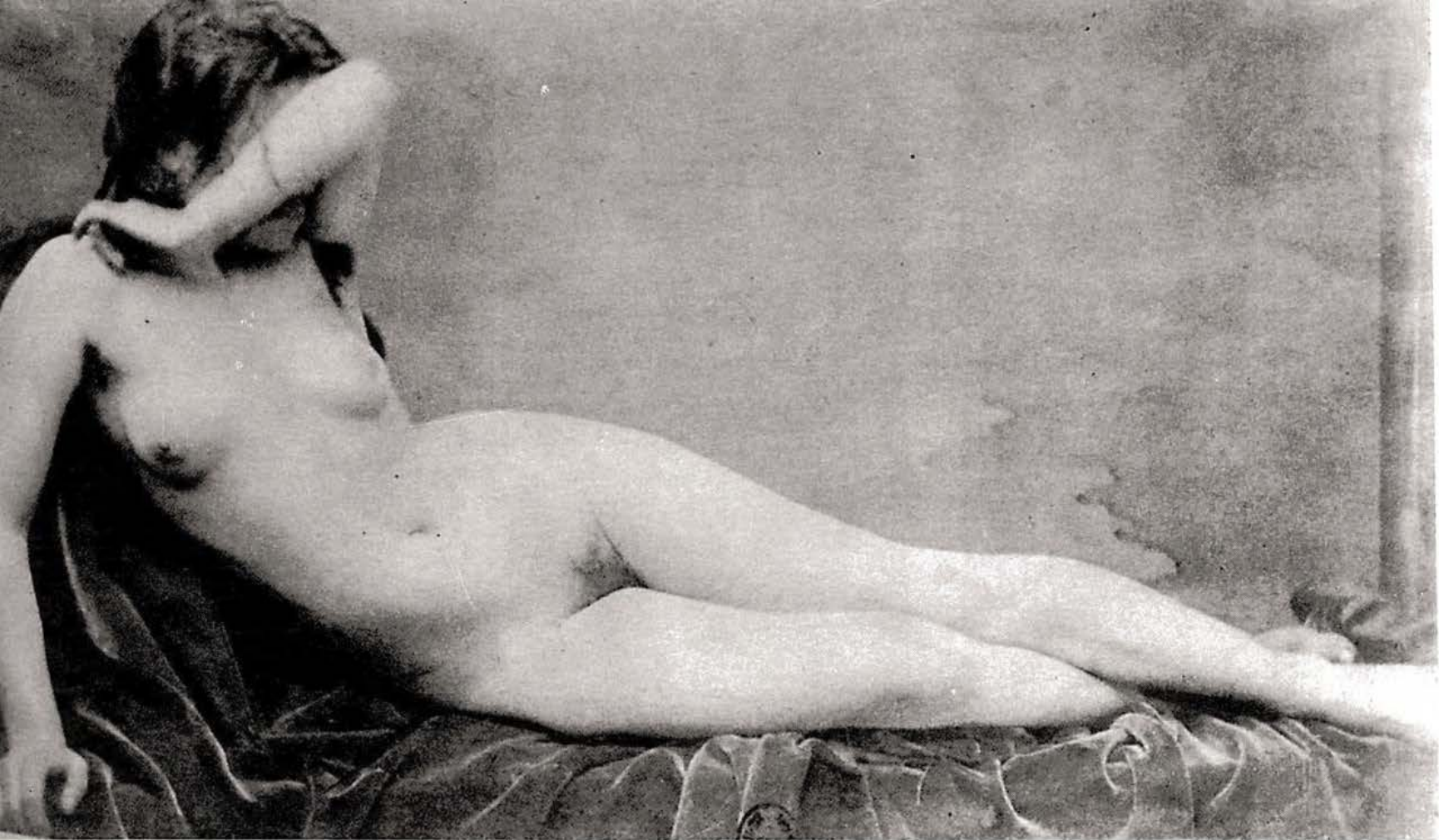
Frank Eugéne (1910).
"Desnudo como estudio". Salvo para algunos
historiadores y conocedores, Eugéne ha caído en el más profundo
olvido. Un día partió a Europa desde los Estados
Unidos y nunca se ha sabido nada de él desde entonces.

Annie W. Brigmann (1912). (derecha)
"La grieta de la roca". Brigmann fue miembro del Photo-Secession
americano, cuyo fundador y principal inspirador fue
Stieglitz. La influencia de este movimiento, también pictórico,
dura hasta el final de la Primera Guerra.

UNMSM-CEDOC



UNMSM-CEDOC



Marconi (1869)
Fotógrafo de Bellas Artes. En su estudio
del Boulevard Saint Michell funcionaba una academia de arte.
Especialista del desnudo de hombres, mujeres y niños.

René Le Bégue (1890)
"Estudio". Es uno de los especialistas en el proceso de la gama bicromática
Durieu. (Derecha).

Estudio para Delacroix. ¿A quién debe ser atribuida
esta fotografía: ¿A Delacroix que la compuso, la ordenó y colocó
en su sitio elementos y sujeto o a Durieu que accionó
el obturador?





UNMSM-CEDOC

THELONIUS MONK

Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk. Para cualquier aficionado al jazz, ese conjunto de nombres representa la cumbre del jazz moderno. Monk ha muerto recientemente. El más famoso de todos los pianistas de jazz, el autor de *Straight No Chaser*, *Round Midnight* y *Blue Monk*, fue uno de los innovadores que transformaron el sonido del jazz en la década del 50 con la introducción del bop. Monk ha muerto pero queda como una de las presencias más vitales del jazz contemporáneo.

Nacido en Carolina del Norte en 1920, y criado en la calle 60 de Nueva York, Thelonius Monk comenzó a tocar el piano cuando tenía sólo 6 años y aprendió a leer música mucho antes de recibir sus primeras lecciones 5 años después. Su rebelión contra la armonía ortodoxa, con la que se familiarizó tocando el órgano de la parroquia, comenzó muy joven. Aprovechó todas las oportunidades de escuchar y tocar jazz que se le presentaron y a los 13 años ya tocaba con bandas locales. Pese a su gran admiración por Fats Waller y Art Tatum, Monk siempre negó que cuando joven hubiera sido influenciado por algún *jazzman* en particular. Cuando escuchaba Dixieland y el *swing*, anticipaba su armonía futura, ya que el jazz que escuchaba le parecía limitado a su aventurera musicalidad. "Teoría de la música? Bueno, cuando yo era niño lo único que sabía es que lo quería hacer mejor".

Durante su adolescencia dejó Nueva York por un tiempo para viajar con un grupo de mujeres evangelistas, culminando así su adoctrinamiento en el jazz y especialmente en el *swing*. Cuando regresó a la ciudad a fines de los 30, el inevitable estilo de Thelonius Monk ya había nacido. Este estilo se convertiría con el tiempo en una parte integral del período más dinámico y creativo de la historia del jazz.

La mitología del jazz surgió hacia fines de los cuarenta en el Minton's

Theater, en Harlem. Minton's era el lugar de reunión de Diz, Bird, Kenny Clark, Bud Powell y Monk. De allí emanaba todas las noches el nuevo sonido que fue conocido como *Bop*. Como decía Monk "Yo solo tocaba tratando de hacer música; mientras yo estaba en Minton's quien pudiera tocar se sentaba allí. Yo nunca fastidié a nadie .

No tenía ningún sentimiento particular de que nada nuevo estaba siendo construido. Es verdad que el jazz moderno probablemente empezó a hacerse popular allí, pero algunas de las historias que corren ponen lo que sucedió en el curso de diez años en uno solo, ponen a toda la gente junta y en el mismo lugar. Yo he visto a prácticamente todo el mundo en Minton's pero estaban simplemente ahí tocando".

Y si bien es cierto que la escuela del *hard bop* fue lo más cercano y afín a Monk aún en esos días del Minton's él nunca representó al *bop* en sus aspectos convencionales. Lo habitual era abandonar una melodía introductoria y partir de una relación armónica al tono, Monk, por el contrario, siempre estuvo consciente de la melodía. Ese sonido, tan suyo, resulta notable por su constante identificación con el tema otorgándole un tono a cada episodio de improvisación. Su talento poco común se manifestó al lograr esta improvisación con sus propias progresiones armónicas.

Esta permanente reticencia a acomodar su talento al gusto imperante señaló siempre a Monk como un músico fuera de serie y en ocasiones marginado. A pesar del abierto respaldo de gente como Duke Ellington, Coleman Hawkins y la eminencia del piano *bop*, Bud Powell, el trabajo estable fue escaso para Monk en sus años de desarrollo. No sería hasta el año '57, al trabajar junto con John Coltrane en el *Five Spot Cafe*, que su reputación crecería o para abarcar un gran público el cual reconoció por fin su genialidad. Antes de eso, era difundido casi exclusivamente entre los verdaderos devotos del jazz a través de grabaciones

—muchas de las cuales se han convertido en clásicas—. Como *Ruby My Dear*, *Well, You Needn't*, *Off Minor*, *In Walked Bud*, *I Mean You*, *Round Midnight*, *Straight -No chaser* y *Blue Monk*.

Según John Coltrane "Cuando uno aprende una de sus piezas, uno no puede aprender simplemente la melodía y los acordes, uno tiene que aprender la sonoridad interna y los ritmos exactos. Todo está cuidadosamente relacionado, ya que sus composiciones podrían denominarse "originales" del jazz dada su particular brillantez en el teclado". No es, por cierto, ninguna casualidad que su más fuerte influencia provenga de otros instrumentistas como, por ejemplo, los saxofonistas Sonny Rollins y Johnny Griffin, probablemente porque son otros instrumentos los más adaptables a sus conceptos musicales. Las limitaciones del teclado que Thelonius nunca conoció existen para muchos otros pianistas.

Paradójicamente primitivo y sofisticado, totalmente espontáneo pese a ser muy disciplinado, expansivo pero con economía contenida, Monk es una escuela completa de jazz por sí mismo. Probablemente su mayor contribución radicó en la desinhibida exploración del sonido y en el deseo de correr riesgos y probar constantemente su instrumento. Pero no importa cuan atrevido fuese su inventiva armónica y abandono rítmico, sus raíces estuvieron siempre firmemente plantadas en la tradición del jazz. Si es que hubo una característica discernible en Monk es que nunca dejó de sentir el *swing*.

Nat Hentoff lo llamó "una fuerza singular en el jazz". Martin Williams afirmó que "Monk es lo que muchos *jazzmen* han sido llamados y otros pocos han sido un artista". Finalmente, y con el legado de sus extraordinarias composiciones, se puede afirmar que Thelonius Monk fue y será un gigante del mundo musical, una figura única y legendaria y un símbolo de la libertad del espíritu humano.

Luis Graña Podestá



MIRKO LAUER

Desde 1980 Mirko Lauer viene avanzando con las estrofas de su poema "Sobrevivir". Una suerte de borrador inicial apareció publicado en La mesa llena de México, y las primeras 39 estrofas fueron publicadas originalmente por Hueso húmero en Lima, La mesa llena, y Casa de las Américas, La Habana. Fueron las estrofas de "Comentario a una danza del autor, unas prendas del modisto Kanzai Yamamoto y un poema de José Lezama Lima". En 1981 publicó once estrofas más en la Revista de la Universidad de México, de "Comentario al síndrome de abstinencia y un poema de Luis Hernández". Ahora, Hueso húmero publica en su No. 12 "Siete estrofas de comentario al poema XXXVI de Chamber Music, de James Joyce", que termina "My love, my love, my love, why have you left me alone?" La siguiente entrevista es parte de una realizada por Julio Ortega el año pasado y las cinco estrofas inéditas que publicamos son parte de su "Comentario a unos dibujos de Vera Lauer".

—Podríamos empezar discutiendo la serie de poemas que estás escribiendo ahora mismo, bajo el título explícito de Sobrevivir, y de la cual hay un generoso adelanto en Hueso Húmero (Núm. 5-6). Evidentemente, ya a una primera lectura, éste es tu texto más importante; no sólo porque el largo, complejo y diverso aprendizaje del dominio de una forma aquí da su fruto más claro, sino porque a través de toda una imaginaria, virtuosa realmente, logras comunicar esa emotividad desgarrada que ha estado de uno u otro modo configurando por dentro tu búsqueda expresiva. Es, evidente-

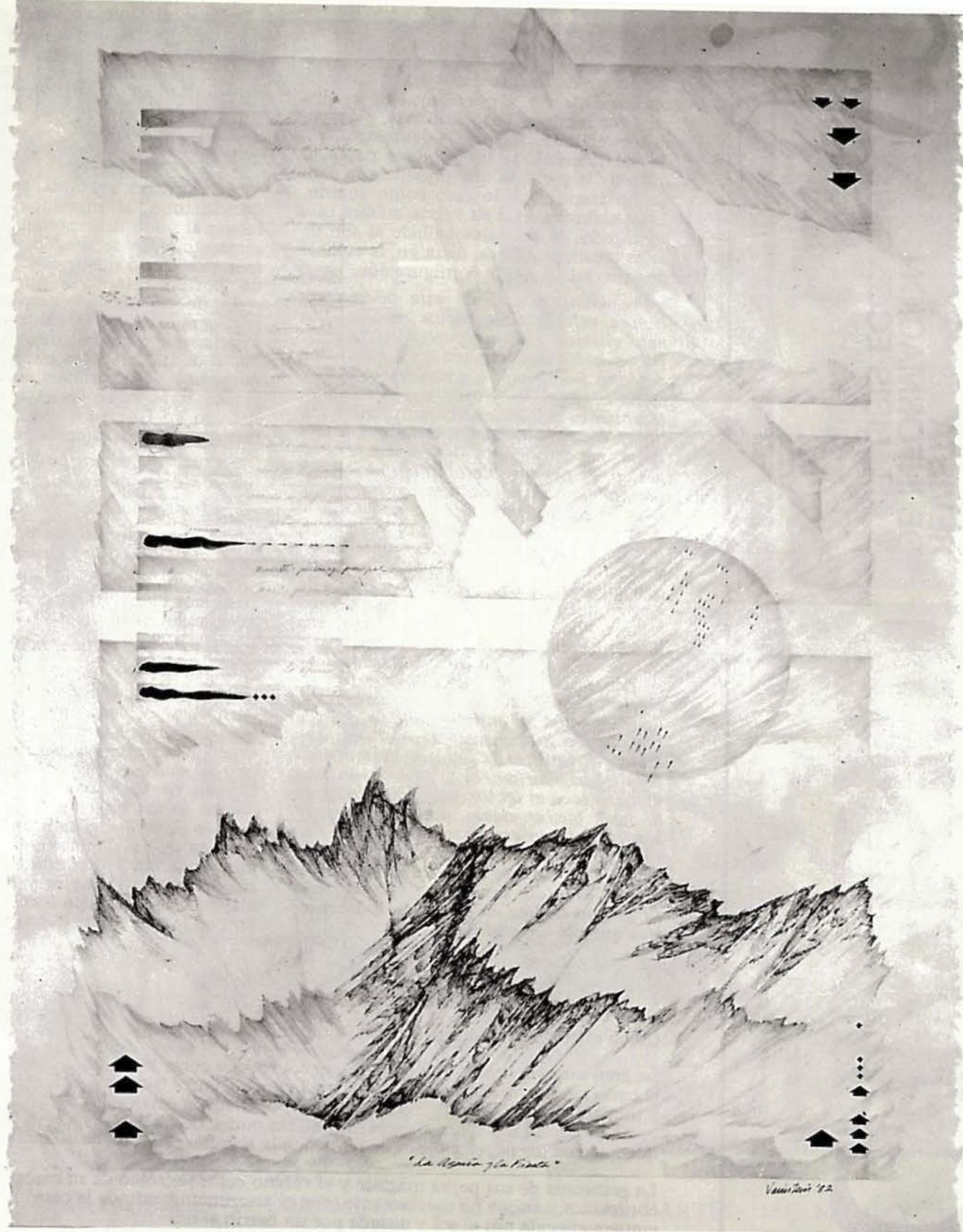
mente, un texto difícil, y sólo a una segunda lectura sus claves se van entregando. Todavía no advierto las articulaciones, puesto que es un trabajo en marcha, pero por lo que ya se conoce se puede ver con evidente claridad que este es tu trabajo poético mayor, no sólo de la madurez, como se suele decir, sino de la fecunda posibilidad de convertir en palabras, en lenguaje propio, una experiencia obsesiva por esa misma necesidad expresiva.

Sobrevivir es también mi poema favorito; y la experiencia y su escritura y lo que el poema dice y narra están todavía tan cerca de mí que se me hace difícil hablar sobre el poema. Diría que es un poema que recoge en lo formal la experiencia de la "Sextina Ayacuchana" del año 1967, el trabajo con el sexteto y el trabajo con el verso largo; que recoge en el tono del lenguaje y en la impostación, por qué no decirlo, de un personaje que habla, las experiencias realizadas en la redacción de *Los asesinos de la Última Hora*; y que logra algo que perseguí durante tanto tiempo, y es la autonomía del lenguaje castellano respecto de la intensa, rica y fecunda elaboración de la poesía anglosajona. Debo decirlo como homenaje, porque también se encuentra en un subtítulo del poema, que ese camino de autonomía para mí está encarnado hoy en la excelente poesía de José Lezama Lima. Eso es lo que el poema recoge en lo formal; en los otros niveles, es un poema de la experiencia.

—¿Es un poema de configuración o también de desgarramiento?

—No, es un poema de configuración; es decir, es un poema en el cual una experiencia personal que constituyó un desenlace de una serie de procesos anuda-

dos a lo largo de toda mi vida pasada, produce simultáneamente un desenlace literario. En medio, entre el desenlace vital y el desenlace literario, se produce algo que nunca me había pasado: comencé a bailar, y logré desarrollar una danza, concretamente, una danza que podría repetir supongo, si la memoria no me falla. Y comprendí que en este baile, en esta danza yo estaba bailando la solución, por así llamarla, la aclaración, de nudos vitales en los cuales yo había estado atado hasta ese momento. Por decirlo de alguna manera, bailé parte de mi verdad; y este poema, como dice el subtítulo, es un comentario a una danza del autor. Es decir, allí intento a través de treinta y nueve estrofas, describir ese baile, de tal manera que en una hipotética lectura ideal una persona pudiera, leyendo el poema imaginar o seguir mis evoluciones físicas y a través de la constatación de estas evoluciones leer la experiencia a la que me refiero. La experiencia no está en el poema, la experiencia está codificada en la danza. ¿Qué significa esto, en términos prácticos? Significa que por primera vez en lo que escribo el lenguaje no es el mediador entre la experiencia y la literatura; hay un mediador no verbal, un mediador visual, por así decirlo, que es este baile. Entonces, yo comento y, de pronto, en este comentario descubro una libertad que nunca había tenido. Incluso la libertad de ser cursi, y huachafío por momentos; la libertad de ser oscuro o la libertad de ser banal. Yo pienso que es el primer poema que no es en sí el escenario de un paradigma, ni el escenario de la búsqueda de un nivel de excelencia, sino simplemente el escenario del recoger de manera casi directa una experiencia codificada en otra actividad. Es parte de mi proyecto escribir esa danza, transcribirla, estoy estudiando la ano-



Muerte y Vida / Resurrección
Viento y canto / Ritual y complicidad
Cuatro notas
"La agonía y la fiesta"
Tras el rastro de Vallejo...

LAUER ...

tación precisamente para poder transcribir esa danza. Y el poema ha sido escrito para ser recitado con esa danza, pero para ser recitado en el estilo del teatro Noh, de tal manea que las palabras pasen al oído de la persona que presencia la danza no como sentido sino como sonido. Las palabras son a su vez la música que acompaña, la danza es bailada al son de estas palabras. Eso es, diría yo, la esencia de esto que llamas la configuración.

—Evidentemente, en este poema entran a reformularse varios niveles. Los más visibles son, me parece, el tipo de fraseo coloquial fragmentario, que viene de John Berryman, a quien haces un homenaje en el epígrafe; por otro lado, también es evidente una cierta figuración libre, asociativa, que remite a Lezama Lima, en otra suerte de homenaje empático; es perceptible también el control del poema a través de una voz narrativa, que provee la dramaticidad necesaria al desarrollo del texto; es también claro que el poema danza e invita a una danza, y el ritmo del poema, que es envolvente, casi salmódico, lleva al lector a través de esta riqueza imaginista y a la vez dramática. Y por otra parte, también está una libertad creativa e intensa que requiere, curiosamente, y ésta quizá no sea la única paradoja del texto, de un cierto hermetismo que funciona como una especie de discreción al mismo tiempo que de otro modo de control. Hermetismo que intriga y cautiva; o sea, un hermetismo "realizado" diríamos; y que de ninguna manera saca al lector del texto sino que lo hace buscar claves, aunque no estoy seguro si tú en esta suerte de suma y resta estás aguardando al lector para proveerle de mayores sentidos o si simplemente lo estás llevando a someterse a tu propio código en esta plenitud expresiva que vas logrando.

—Pues mira, yo no tengo en este poema código, y yo no tengo en este poema retórica, aunque parezca un comentario irónico frente a un poema tan complicado efectivamente. El proyecto general son 365 estrofas, de las cuales éstas son las primeras 39.

—Una especie de calendario, entonces

—Calendario, sin duda. Mi intención es decirlo todo. Mi intención es que en relación al nudo de experiencias que se desamarran, que se desatan, con este primer poema no quede absolutamente nada por decir; tanto así que tengo ya una serie de poemas, de estrofas, once estrofas más, sobre el síndrome de abstinencia, que ya comienzan a explicar algunas de las imágenes herméticas en este momento de la primera serie; concretamente toda la problemática del oso y del oso en Góngora, que yo paso a desarrollar en las siguientes once estrofas.

—O sea que es un poema que se remite a sí mismo, como buen calendario

—Efectivamente.

—Y que, por lo tanto, haciendo circular el tiempo quizá busca perpetuarlo

—No, mi opinión es que busca cancelarlo más bien. Yo quisiera que este poema inaugurara un nuevo tiempo.

—Un tiempo mítico, tal vez

—Ojalá. Necesitamos todo el tiempo mítico de que podamos echar mano. Pero el otro planteamiento, que es algo que yo siempre busqué, y que comienzo a encontrar como embrión aquí, es una poesía que no haga concesiones en el terreno de lo intelectual; es decir, este poema aspira a ser un planteamiento; lo que en inglés se llama un "statement" Esto es, es un poema que dice una cosa muy concreta y que está escrito en poesía porque es la mejor y a estas alturas sospecho que la única forma de argumentar con la cual yo he llegado a esta edad.

Cinco estrofas de comentario a unos dibujos de Vera Lauer

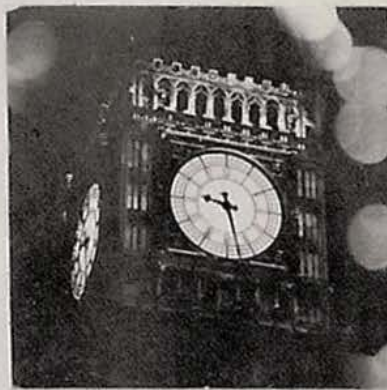
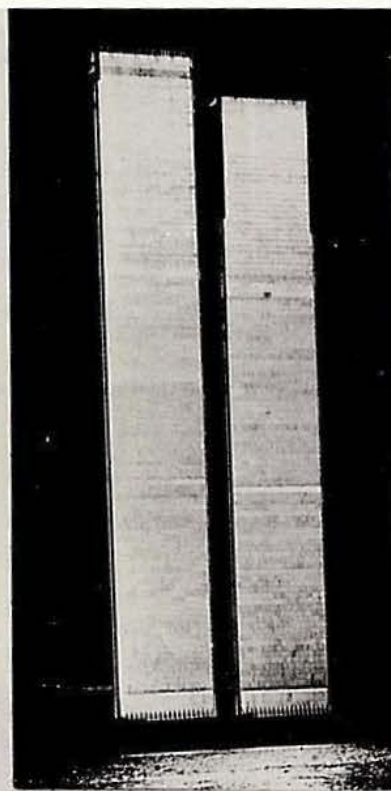
La gran sandía clavada en el tejado, un sol rosa su corte transversal, la cinta negra entrelazada, riachuelo de la noche, entre todos los colores, y humanos largos dejando correr sus cuerpos desde la cabeza, precisos siempre, y fluidos, en el mundo sin nudos de tu trazo seguro, que hace de los papeles ojos que sostienen la mirada.

La granizada de sus pepas mágicas y el verano color petróleo de su cáscara contrastan, aunque no severamente, con el marrón andamio de la casa empequeñecida por el sol y aislada por un barrio aéreo que es claro y levanta cada mañana húmedo de aurora sus orejas, y se reclina silencioso, limpio de gravedad contra sus muros

Manchas que nunca nadie podrá reducir al alfabeto, ni recluir al número, y autorizadas princesas de coronas predisuestas a la identidad, coronas hechas con las antenas de caracoles rebeldes, obstinados, cuyas dobles helicoides evolucionan en líneas temblorosas, como el cienpiés que toca el suelo consternado por su terrenal contacto.

Los objetos se le aproximan para ser luminosos, efímeros y definitivos. Por ejemplo el ojo único de la dama amarilla y complaciente, cuyo rostro es un sol sin eclipsar que lleva el firmamento a rastras, como la cola de un inmenso animal, doméstico y ausente, presentido el día entero en una era de caolín y olores inorgánicos.

En tu paisaje no existe lo trivial ni lo recóndito, entre sus posibilidades yace tendida una presencia cálida de fauces lanares, un estar crespito, chisporroteo de un largo encendido por las chupajeringas de góticas alas, por el viento de tu corazón azul golpeando sobre la vida, y tu sangre clorofila purísima por la que el dolor no ha de dejar rastro.



AGENTES Y CORRESPONSALES EN TODAS PARTES DEL MUNDO



TRANSCONTINENTAL S.A.
AGENCIA DE VIAJES Y TURISMO

arcale

OCOÑA 157 BAJOS HOTEL BOLIVAR
OCOÑA 180 4to. PISO
TELEFONOS.: 283995 - 276400
TELEX.: NUTRIX 20025 PE



MSM-CEDOC



ONMSM CEK

YELINA

Yelina Valdivia, 21 años, modelo, profesora de danza y estudiante de tercer año de psicología, participó en el concurso Miss Perú y nos cuenta algunas de sus experiencias.

T. ¿Qué piensas del concurso Miss Perú?

Y. Me inscribí para participar en una nueva experiencia. No tenía el interés de ganar, aunque claro, me hubiera gustado mucho, pero creo que es una experiencia por la cual toda chica le gustaría pasar. Se conoce mucha gente, mucha de ella muy simpática, se hacen buenas amigas y además yo estoy muy contenta del papel que he desempeñado.

T. ¿Qué tipo de experiencia pensabas encontrar en el concurso?

Y. El tipo de experiencia no te lo podría decir. Para mí era una novedad y quería pasar por ella. Conocer otro tipo de gente. Por ejemplo, hay chicas que se meten al concurso con la idea fija de que lo van a ganar y si no lo ganan se trauman, otras, el concurso lo utilizan como un trampolín para salir adelante, o quieren ser modelos, figurar, qué se yo. Otras por la curiosidad de ver por dentro como funcionan estos concursos, conocer otras personas, la televisión. Creo que hay muchas razones, aparte del querer ganar, por las cuales una chica se presenta a un concurso de belleza.

T. ¿Cómo son las entrevistas, que preguntas te hacen?

Y. Te hacen preguntas sobre lo que pensamos del concurso, sobre el jurado. Me preguntaron lo que hacía, si estudiaba o trabajaba. Yo les dije que pensaba que los del jurado eran personas bien preparadas y honestas, para darle al concurso un nivel de equidad en las decisiones.

T. ¿Y, piensas que realmente fue así?

Y. Yo creo que está muy bien que haya ganado Francesca Zaza. Ella es muy bonita y tiene un hermoso cuerpo, pero, por otro lado, me parece que algunas fueron algo apresuradas al final.

T. ¿Algo te preocupa?

Y. No. Claro que no. Yo estoy muy contenta con mi participación y el haber estado entre las semifinalistas.

T. Hay muchas opiniones respecto a que tú deberías haber estado entre las cinco finalistas. Muchos hablan ahora de que tienes una belleza muy especial. ¿Qué piensas de esto?

Y. Bueno. Creo que...Sí. Soy del tipo raro. Me siento atractiva aunque no soy del tipo que atrae mucho a los peruanos. Aquí les gusta las mujeres más "redondi-

tas" y que no hablen mucho.

T. ¿Crees que hablas demasiado?

Y. Lo suficiente para dejar bien claro lo que quiero y lo que pienso.

T. ¿Qué es lo que piensas?

Y. Uff. Miles de cosas.

T. ¿Miles de cosas?

Y. Mira. En lo que siempre pienso es en la gente. Creo que cuando salimos del colegio estamos bastante cerrados a lo que es el mundo. Somos como esos caballos en el hipódromo que les ponen unos anteojos para que no miren a los costados. Vivimos rodeados de muchos tipos de personas y cada una de estas personas tienen su propia personalidad. A todas las personas debemos de aceptarlas. Debemos aceptar a la gente tal como es y no pretender que sean diferentes a lo que sienten.

T. ¿Cómo tomaste conciencia de esto?

Y. Creo que sales del colegio con unos patrones establecidos y al entrar a la universidad te encuentras con personas que tienen una formación distinta, diferente educación y otra escala de valores. También al viajar, el cambio se hace mucho más notorio. Las costumbres de otras culturas nos hacen sentir lo pequeño que era el mundo que nos rodeaba. El mundo de la familia y de los amigos.

T. ¿Has viajado mucho?

Y. Sí, conozco Italia, Francia, España, Holanda y Grecia. Grecia me fascina. La gente es tan natural y espontánea.

T. ¿En cuál de esos países te gustaría vivir?

Y. En Italia. Aunque todos tienen un atractivo especial.

T. ¿Por qué Italia?

Y. Por la gente. Lo latino me atrae muchísimo. No me gusta la gente fría y calculadora. Me gusta la gente que es más caliente, más comunicativa. París también me gusta. La gente es muy hermosa.

T. ¿Cómo te definirías a tí misma?

Y. Me gusta mucho todo lo que es cultivar la mente. No me siento nada materialista. Me gusta la vida sana. Soy vegetariana, aunque esto no quiere decir que de vez en cuando no me coma un buen pedazo de carne. Pienso que hay que darle al cuerpo lo que éste necesita y pide. Me gusta todo lo que se relaciona con mi carrera. Las historias de personas, leo muchas autobiografías. Me gusta conocer la gente. Como se han realizado. Me siento superlibre.

T. ¿Qué estudias?

Y. Psicología, estoy en el tercer año.

T. ¿Qué piensas de Freud?

Y. Yo pienso seguir el Psicoanálisis. Freud estudió más que nada el sexo dentro del desarrollo psicológico del individuo. Para Freud todo desorden psicológico en el individuo tiene su origen en lo sexual. Sus estudios son importantísimos. El ha marcado un momento en la historia de la Psicología. A mí, me gusta Freud, creo que tiene mucha razón al afirmar que existe un trastorno sexual como base de un problema psíquico posterior.

T. ¿Qué biografía has leído que te haya interesado mucho?

Y. La del Marqués de Sade. Ya pues, no te rías. Bueno en serio. Me parece interesantísimo este personaje de la Historia. Para comenzar, en la época en que vivió este hombre había mucha cucufatería y la gente tenía un mentalidad muy cuadrada. Me parece una valentía la de Sade de escribir sus libros y de lo que le gusta en un ambiente tan cerrado e hipócrita. Realmente, creo que es una hazaña, especialmente para esa época. Me atrae su autenticidad, su valor y la actitud que tomó. Lo acusaron de loco y de pervertir a la juventud y él dijo: "No. Yo lo único que hago es escribir mis obras para liberarme de los fantasmas que me han atormentado y en cuanto a pervertir a la juventud solamente se pervierten los espíritus perversos".

T. ¿Cuál ha sido tu experiencia más agradable?

Y. Mi experiencia más agradable. Mmmm... toda mi vida. Todas mis experiencias, tanto las buenas como las malas, ya que de todas se obtiene algo positivo. Inclusive de los conflictos nace la reflexión y con esto el pensamiento evolucionaria.

T. ¿Te consideras tímida?

Y. No. Para nada. Siento que soy bastante extrovertida. Me encanta conversar y conocer personas. Además, no me llama la atención nada. Me puedes contar las cosas que más ...lo que se te ocurra. Cosas que no son nada, ya que todas son cosas materiales de la vida, y que a la mayoría de las personas les llama la atención a mí como si nada.

T. ¿Ahora, que estás haciendo?

Y. Doy clases de danza moderna en una academia en Rinconada, aparte de mis estudios. De vez en cuando trabajo en modelaje.

T. ¿Hace mucho tiempo que bailas?

Y. Bueno, sí. Comencé desde chiquita, primero haciendo acrobacia en pista. Luego estuve con Hilda Riveros. Practicaba más de 4 horas diarias. Practiqué muchísimo con ella.

T. ¿Y lo sigues haciendo?

Y. Mira, cuando regresé de Europa me enteré que ella ya no estaba en Lima. Se había ido al ballet de Alicia Alonso en Cuba. Traté de encontrar una academia, pero la verdad es que no encontré ninguna que me gustara. Acá, muchas academias confunden lo que es baile moderno con el Disco, y eso no está bien. El baile moderno es una mezcla entre acrobacia y ballet clásico y muchísimas otras influencias de expresión.

T. ¿Qué deportes te gustan?

Y. Me gustan en general todos, sobre todo cuando se hacen bien. Yo practico la gimnasia y la natación. También corro.

T. Yelina, ¿cuánto mides?

Y. 1.77 ¿Por qué?

T. Por curiosidad. ¿Qué proyectos inmediatos tienes?

Y. Primero acabar mi carrera es lo más importante para mí. Quiero especializarme en Psicología Clínica.



T. ¿Te gusta el cine?

Y. Sí, sobretodo las películas que tratan problemas de la vida real. Me gustan las películas italianas. Ugo Tognazzi, me encantó en "Ven a tomar café con nosotras". En cambio el cine de norteamérica no me gusta. Todo es tan irreal. Hay películas buenas pero siempre el desenlace parece sacado de los pelos. Siempre exageran y por eso es que el cine americano pierde fuerza.

T. ¿Qué piensas de los Estados Unidos?

Y. Me parece una potencia increíble y de una tecnología avanzadísima. La gente es muy franca pero no me iría a vivir ahí por nada. Me gustan sitios donde puedas pensar y ahí como que todo lo piensan por uno. Basta ver las propagandas, la televisión y todo lo demás, es como para acabar loca. Ya te dije antes que no me siento nada materialista y los Estados Unidos es para ese otro tipo de gente. Es como volverse automático.

T. ¿Qué es para ti el amor?

Y. Bueno, es lo más importante. Todo lo que hacemos, todos los esfuerzos del ser humano en todo momento tienen como finalidad el amor. Buscamos el amor, lo necesitamos. A pesar de que en esta época parece que el amor ha perdido terreno, creo que en el fondo es el

amor el que va a salir adelante. Es algo muy necesario para poder evolucionar en forma positiva.

T. ¿Qué te atrae de una persona?

Y. Lo que proyecta. Hay ciertas vibraciones que se sienten con ciertas personas.

T. ¿Cómo definirías una situación erótica?

Y. ¿Situación erótica? La piel, la piel mojada de agua salada con las gotitas que chorrean. De noche...

T. ¿Qué piensas de la gente?

Y. Creo que la gente debe empezar primero por ser auténtica.

T. ¿Qué piensas de nuestra época? De los ochenta.

Y. Creo que pasamos por un momento de transición. Por lo menos aquí en el Perú. Hay gente muy liberal y otros demasiado conservadores. La gente se ha dado cuenta de que hay un cambio. Muchos padres ya tienen una actitud diferente para con los hijos. Ahora los escuchan más y tratan de comprenderlos.

T. ¿Crees tú que los comprenden?

Y. Tal vez no del todo, pero el esfuerzo por comprender es un gran paso y los hijos nos damos cuenta. No debemos esperar que nos comprendan en todo, pero sí que estén abiertos al diálogo para un mejor entendimiento. Me alegra ver que



muchas familias que recién empiezan tengan una actitud más abierta para con sus hijos y no les llenen la cabeza con tabúes y cuentos "para salir del paso".

T. ¿Cómo piensas tú que vas a ser con tus hijos?

Y. Bueno, yo nunca obligaría a mis hijos a que vivan mi época. Trataría yo de adaptarme un poco a su época y de llevarme con ellos lo mejor posible. Escuchándolos y dedicándoles buena parte de mi tiempo. Creo que ellos son lo más importante. No quisiera imponerles un modo de pensar, sino que ellos lo hagan libremente. Ojalá pueda ambientarme a su mentalidad para poder compartir. Definitivamente, la realidad que les va a tocar vivir a ellos será muy distinta a la que yo vivo.

T. Para tí ¿qué es lo mejor y qué es lo peor de nuestra época?

Y. Lo mejor, lo más increíble lo encuentro en el avance tecnológico de la comunicación. El satélite y todo eso que hace que en segundos de un lado al otro del mundo veamos imágenes y sepamos lo que está sucediendo y lo peor, o lo más triste de todo, es que a pesar de esto el hombre cada vez tiene menos comunicación para con el hombre. La falta de esta comunicación hará que el sistema social tal como lo concebimos ahora de-

saparezca en muy corto tiempo. Esto y la falta de autenticidad, que es un mal de nuestra época, es lo que me parece peor. La violencia también es horrible.

T. ¿Qué piensas del hombre, del ser humano?

Y. Me parece increíble. Somos el único animal que se autodestruye. Las especies tienden a conservarse, a protegerse y me llama la atención de cómo el hombre a pesar de ser un ser pensante, inteligente, es el único que se autodestruye. Es el hombre el que crea el desequilibrio en la naturaleza.

T. Yelina, hablemos un poco del modelaje.

Y. He hecho unos comerciales y en uno solo se me ve en parte. El de Adam's. Me gusta mucho el modelaje de pasarela. Creo que es ahí donde el modelo tiene que ser modelo, ya que en los comerciales de televisión cualquier cara bonita y con un poco de insistencia y cantidad de *tape* llegan a lograr, más o menos, lo que se propusieron.

T. ¿Te interesa una profesión de modelo?

Y. No. A mí lo que me interesa es ser psicóloga, pero no niego que el modelaje me gusta y me divierte. Además, ser modelo no es algo que dura toda una vida. Son sólo unos años en que una chica

puede hacer carrera como modelo y buenas modelos son muy pocas y por lo general, aquí, muy mal pagadas.

T. ¿Alguna mala experiencia?

Y. Mala no, pero aquí quieren que todo lo hagas como un favor y creo que eso no está muy bien. Modelar bien requiere de mucha habilidad, saber caminar y sobre todo saber lucir la ropa. La mayoría de las modelos se lucen ellas. Creo que en Lima no hay modelos profesionales en el verdadero sentido de la palabra y es por eso que cuando se organiza un desfile recurren a las amigas o buscan de donde sea esas tres o cuatro chicas que faltan y todo sale como "un relleno". En el fondo, los desfiles parecen una reunión de amigas y no un evento comercial para vender ropa. Además, si alguien quiere ser modelo y dedicarse profesionalmente significa un verdadero sacrificio. Estar en un peso ideal, mantener una contextura física apropiada, no trasnochar si al día siguiente tienes una filmación; en fin, conservarte lo mejor posible por el bien de ti misma y de tu carrera.

T. ¿Qué piensas de los desfiles a beneficio, donde piden la colaboración de las modelos?

Y. Mira, lo que va a beneficio es el valor de las entradas, pero los vestidos están a la venta y el dinero es para la boutique o la diseñadora. Si los vestidos, o sea el dinero que se obtenga de la venta de los vestidos van a beneficio entonces yo encantada de desfilas gratis, o sea a beneficio por la obra de bien que se está persiguiendo. Pero en estos desfiles, en verdad, todos ganan ya que ganan los que ponen la música, los que alquilan la pasarela, los mozos que pasan los bocaditos y el que los hace y esto sale primero de las entradas y lo que queda, si es que queda, va al beneficio. Creo que, en el fondo, las únicas que aportamos al beneficio somos las modelos.

T. ¿Qué música te gusta?

Y. El Punk.

T. ¿Qué es el Punk?

Y. Es un movimiento interesantísimo que va en contra de todo convencionalismo.

T. ¿Tú te sientes Punk?

Y. No, no soy punk, pero lo que me gusta es su música, el Rock-Punk me inspira a crear movimientos. Me gustaría crear una coreografía Punk y bailarla. Siento esa música y puedo crear con ella lo que no me sucede con otra música. Yo he crecido con la música moderna, la siento y la puedo interpretar.

T. ¿Tienes algún complejo?

Y. ¿Complejo? Mmmm... No. No tengo complejos. Soy nerviosa pero eso no es ningún complejo.

T. ¿Cómo ves tu futuro?

Y. Me encanta la vida y sé que voy a tener muchos obstáculos. Soy muy realista y sé que voy a vivir muchas cosas maravillosas y en otras me van a dar como con una piedra. Pienso tomar las cosas como son y lo que soy en este momento es porque hay muchas cosas lindas que me han pasado, como otras que también me han golpeado y de todas ellas trato de sacar una experiencia positiva para mí.

T. ¿Qué haces por gusto?

Y. Escuchar música y "soñar despierta".

T. ¿Eres engreída?

Y. No, no soy engreída. Tal vez un poquito.

PRIMAVERA '82





il-makiage
representante exclusivo

TRATAMIENTO DE HENNA
CORTE Y PEINADO
FACIAL, MANICURE, PEDICURE
CLASES DE MAQUILLAJE

Colorfetc
CALLE EL PARQUE 285, SAN ISIDRO - TELEFONO 400080



MAQUILLAJE : Rossie Salinas / PEINADO : Nikolas / FOTO : J. Ferrand

UNMSM-CEDOC



RENATO A. VERONESI

Renato Veronesi es un enamorado del Perú, de sus paisajes, de sus dimensiones y de su gente. Luego de su primera visita a nuestro país, en que pasara tres meses recorriendo la sierra, Renato tuvo la oportunidad de volver casi de inmediato como representante de una importante comercializadora europea de minerales. Recogemos en TAXI las impresiones de Renato Veronesi porque están impregnadas de esa percepción especial de quien viene de fuera en busca del contenido esencial de nuestra naturaleza y que a nosotros mismos tantas veces se nos escapa.

—TAXI: ¿Qué es para ti el Perú?

—R. Ver. Para mí, el Perú ha sido parte importante de mi destino. Cuando yo tenía ocho años, vi en un libro de geografía una fotografía del lago Titicaca donde se veía el barquito de totora con la cholita y se leía que era el lago navegable más alto del mundo. Desde ese momento el lugar de mis fantasías, donde yo quería ir siempre, fue el Perú.

—T. ¿Cómo fue que viniste la primera vez?

R.V. Hace algunos años decidí tomar unos meses de vacaciones en el trabajo y me fui de Milán directamente al lago Titicaca. Viví veinte días en una cabañita de la isla de Taquile y esta experiencia para quien ha vivido una vida típicamente europea de joven ejecutivo y con el tiempo siempre medido, es increíble pasar a vivir a una isla donde el tiempo tiene absolutamente otra dimensión. Esta es una relación totalmente pasiva ya que no se hace nada, ni siquiera se medita. Al comienzo no fue fácil pero cuando uno llega a vivir en el ritmo en que vive la gente, es algo que te deja una marca. Me acuerdo que pagaba cuarenta soles por la cabaña y comía pescado seco y carapulcra todos los días. Fue una experiencia casi mística y muy importante para mí porque me dió la dimensión necesaria para entender y acercarme a la gente. Ha sido la clave, si quisieras, para poder vivir luego el tiempo que he vivido en el Perú.

—T. ¿Cuánto tiempo te quedaste?

—R.V. Estuve un poco más de tres meses entre Perú y Bolivia.

—T. ¿Cómo ves el Perú?

R.V. El Perú para mí se puede leer en forma de contrastes. Contraste de la naturaleza. Contraste entre el hombre y el tiempo. En la costa, la filosofía del mañana en el hombre es toda una institución. En cambio en la sierra la relación con el tiempo es absolutamente diferente. Ver que la gente espera el bus ocho horas y que te demoras diecinueve horas de Huancayo a Ayacucho y la gente lo vive como una cosa normal es difícil de creer para un europeo. Yo hice ese viaje y me pasé más de ocho horas sentado al lado del chofer sosteniendo la palanca de cambios para que no se saliera la segunda. Cada vez que había piedras en el camino me decían "Bájate

gringo" y todos se reían esperando que me diera el soroche y efectivamente, me dió el soroche. Ese fue un viaje memorable, diecinueve horas para hacer doscientos cincuenta kilómetros.

—T. Después de este tiempo regresaste a Europa y cómo fue que volviste al Perú?

—R.V. Al regresar a Suiza, donde tenía que trabajar por un año, me preguntaron que donde había estado todo este tiempo. Les conté todas mis aventuras y al enterarse mi jefe me preguntó acerca de mi castellano. Le dije que era muy bueno y me propuso venir a trabajar aquí ya que era un mercado importante para la compañía. Y así fue que regresé al Perú, sólo que en vez de quedarme cuatro meses me he quedado cuatro años. Claro, ahora conozco mucho más Lima, que no me gustó nada la primera vez por la suciedad y la miseria.

—T. Renato, ¿qué fue lo que encontraste en el lago Titicaca?

—R.V. Yo vine al Perú buscando la naturaleza más que la arqueología o la historia. En el Titicaca encontré justamente lo que buscaba, los cielos azules y el lago-espejo, donde las dimensiones son totalmente diferentes debido a que es una superficie de agua tan alta la que lo refleja. He regresado varias veces en este tiempo pero nunca ha sido como la primera vez.

—T. Conoces Paracas?

—R.V. Por supuesto. Paracas es fantástico y la relación que existe entre los elementos básicos de la naturaleza es más evidente que en el lago Titicaca. Existe una relación casi dramática entre el mar y el desierto. Es un desarrollo horizontal mientras que en el Titicaca esta relación es vertical entre el agua y el cielo. Esta relación entre los elementos básicos naturales que se encuentran en el Perú no existe en ningún otro lugar del mundo, o al menos, que yo haya visto antes. Inclusive los colores son tan distintos aquí en los Andes si los comparamos con los Alpes donde los colores van del verde al blanco y al azul. Empieza con los pinos, luego los pastos, la nieve y después el cielo. En los Andes, porque tienen una altura totalmente diferente. Se mudan del marrón al blanco y al azul. No existe la franja de verde. Esta observación sencilla te da, por lo menos a mí, que soy europeo, una sensación completamente distinta a lo que estoy acostumbrado. El paisaje aquí posee un dramatismo que difícilmente encontraremos en otra parte. Yo nunca había visto antes la cantidad de tonos en el color en una puesta de sol como es aquí.

—T. ¿Qué es lo que más te ha impresionado?

—R.V. La relación que existe entre la naturaleza y el hombre. La relación con los diferentes elementos como son el cielo, la tierra y el agua. La relación entre el hombre y el mar es increíble. En Cabo Blanco, en Tumbes, pude ver como los pescadores salen en unas balsas formadas por tres o cuatro pedazos de madera

amarrados y se alejan millas mar afuera, más allá del horizonte, y regresan cargados de pescados y habiendo utilizado un cordel con un anzuelo. Esto es fantástico. Este país tiene cosas que no se encuentran en ningún otro lugar. Ustedes de repente no se dan cuenta ya que están acostumbrados a todo esto y para terminar, la relación hombre-tierra tiene un valor básico, primordial. Aprovechan la tierra en su máximo y guardan hacia ella el respeto que esta merece. La integración es total. Encontramos en el campesino un hombre orgulloso de su tierra y que verdaderamente ama a su país. Desgraciadamente sólo encontramos esto en el habitante que no ha sido integrado a un sistema como es la ciudad o Lima si se quiere. Esos mismos ojos que en la Sierra o en el campo los encuentras con luz, que brillan, en la ciudad están apagados sin vida.

—T. ¿Y Lima qué te parece?

—R.V. Bueno, Lima es una cosa aparte del resto del Perú. Al irme quedando más tiempo del que había pensado, a su vez me fui integrando más y más. Tengo ahora buenos amigos y la verdad es que me gusta mucho estar aquí.

—T. ¿Te fue fácil?

—R.V. Relativamente. En el trabajo al principio no entendía muy bien a los hombres de negocios pero al darme cuenta que respuestas como "Hablamos mañana" "Seguro, te llamo en unos días" "No hermano, no hay problema" "Llárame la próxima semana" y cosas parecidas significaban que NO, entonces todo comenzó a funcionar perfectamente.

—T. ¿Alguna experiencia?

—R.V. Sí. Lo más increíble que me ha pasado sucedió en Tacora. Yo había ido varias veces a comprar ya que verdaderamente se encuentra cosas increíbles en ese sitio. Un día, regreso, dejo mi carro a unas cuadras y mientras voy mirando un tipo se me acerca haciéndose el borracho y trata de robarme. Yo le pegué una trompada, lo empujé y se fue corriendo. A los pocos minutos regresa con otros dos tipos, me agarran, me quitan los pantalones llevándose todo mi dinero y en calzoncillos tuve que regresar caminando hasta mi carro, que felizmente estaba intacto. Pero lo que más me sorprendió es que esto pasó delante de un montón de gente y había, además, un policía y nadie hizo nada. Todos de reían. Seguramente pensaban que esto era normal.

—T. ¿Algún recuerdo en especial?

—R.V. Bueno, aquí encontré a Cristina, que ahora es mi esposa, y estoy muy feliz.

—T. ¿A dónde vas a vivir ahora?

—R.V. En Milán

—T. ¿Y, piensas regresar?

—R.V. Sí, de todas maneras y trataré que sea por lo menos una vez al año y siempre en el verano.



El panda gigante u oso del bambú cuenta entre los animales más raros y de mayor valor. Como símbolo de la WWF ha adquirido difusión universal.

*El hombre puede crear
nuevas obras de arte,
puede incluso alcanzar
otros mundos, pero no
puede reproducir una
especie animal extingui-
da.*

(WWF)



EL POLO

LOS ORIGENES DEL POLO Y SU INTRODUCCION EN EL PERU

Para los que pertenecemos a este siglo y desde la niñez hemos cultivado la actividad atlética, dedicando inclusive buena parte de nuestra vida a algún deporte, nos resulta casi imposible sustraernos a la tentación de indagar sobre su historia para aproximarnos, en la medida de lo posible, a su mismo origen.

La teoría más conocida adjudica la invención del deporte a los británicos. En realidad, ellos simplemente reglamentaron y difundieron por el mundo entero actividades deportivas que datan de varios siglos atrás. El polo es uno de esos deportes milenarios; como lo son el fútbol, el tenis, el atletismo, la equitación, la esgrima, el golf, y muchos otros. Nos dentaremos en el primero de ellos, un bello y arriesgado deporte, generalmente considerado como un invento de ayer, pero con varios cientos de años sobre sus espaldas.

ORIGENES

No es del todo fácil precisar dónde y cuándo se dió el primer "manazo" en un juego de polo. Son pocos los historiadores que se han puesto de acuerdo para establecer su verdadero origen. Pero colocando algo de nuestra parte, vamos a tratar de conciliar las diferentes versiones, para llegar a una conclusión que se aproxime a la realidad.

Algunos ubican su nacimiento en Turina, pero otros se deciden por Persia. Lo cierto es que se ha podido comprobar de forma fidedigna, con una vasta documentación proveniente del arte y la literatura persa, que en ese país la práctica del polo se remonta hasta unos 5000 años atrás.

Aparentemente, este arriesgado juego surge después que las tribus del lugar domesticaron al caballo, lograron, en un tiempo relativamente corto, una ubicación preponderante en la historia del Asia.

El talento de los poetas persas nos

proporciona el mejor indicio de este hecho: "Syavocish galopa, en una carga tan rápida, que al alcanzar la bocha, desaparece entre las nubes... de polvo... El le pega tan reciamente a la bocha que ésta se desvanece en el aire... Luego, cambia de cabalgadura y persigue la bocha tan tenazmente por cierto derrotero, que en un instante y de improviso se encuentra cara a cara con la luna...".

La belleza de su prosa y la elocuencia de su descripción nos ofrece la más viva prueba de la pasión que el polo despertaba entre los persas.

Este deporte se difundió por todo Asia, manteniendo siempre Persia la primacía hasta que llegó a la India, donde se inició su evolución para convertirse en el juego que ahora conocemos.

El origen de la palabra mantiene algún misterio. Lo único que se ha podido precisar es que deriva del término "pulu", empleado por los tibetanos para denominar a este peculiar deporte. La Enciclopedia Británica confirma que ése era el nombre con el que se le conocía en todo Asia, derivando con el tiempo en el actual: "polo".

Una nota de interés en esta breve síntesis de la pre-historia del polo, nos la da el hecho de que este juego no fuera de exclusiva práctica varonil, para los jefes guerreros quienes lo practicaban con el fin de convertirse en expertos en las luchas a caballo y cuerpo a cuerpo, sino que también fue asumido con entusiasmo por las damas persas, ellas también espléndidas jinetas.

No es de extrañar, entonces, que todos los historiadores coincidan e insistan en proclamar que el "pulu", o mejor dicho nuestro actual "polo", fue considerado siempre como el juego nacional de Persia.

SU INTRODUCCION EN EL PERU

Es cuando los británicos llevan el polo de la India a Europa, que empieza su difu-

sión como deporte moderno. En la India ya el juego había sufrido ciertas transformaciones. Los goles marcados con piedras se habían sustituido por los tejidos de paja; los tacos dejaron de ser rígidos convirtiéndose en flexibles; los mazos cambiaron de forma y de tamaño; y, por último, desaparecieron las bochas de cuero para ser reemplazadas por las de una madera especial, como las que ahora se usan.

Fueron así los hindúes quienes dieron su forma actual al juego, otorgándole belleza, velocidad y, por cierto, mayor riesgo. Los británicos simplemente lo difundieron.

De Europa el juego pasó a América, siendo Estados Unidos y Argentina los primeros países en adoptarlo. La primacía de Gran Bretaña duró muchos años, pero pronto los estadounidenses lograron superarlos, hasta que Argentina surgió como el nuevo campeón del polo mundial, siendo la única nación que posee el mayor número de handicaps (10 internacional), lo que le permite componer hasta dos equipos con los que obtiene el máximo de 40 goles internacionales.

Habiendo llegado el polo a América era inevitable que fuera introducido al Perú. Esto sucedió en las postrimerías del siglo pasado, (en 1897 para ser más precisos) cuando llegó a nuestra tierra el caballero británico Mr. George Alexander Lockett, dueño de la Casa Lockett en Londres, quien vino a Lima a abrir una sucursal. Como buen inglés Mr. Lockett era un perfecto deportista. Practicaba especialmente el polo, pero también el golf y el tenis.

Apenas llegado al país pudo comprobar que de sus deportes predilectos el único que no se practicaba en nuestro medio era, precisamente, el que mayor pasión le provocaba. Muy pronto entusiasmo a los miembros de la colonia británica para formar un club de polo, el que se instaló por primera vez el 8 de diciembre en 1898, día feriado en la Lima de aquella época. Algo más de ochenta



بسیار بودند از پیش ازین
که با دوست از میان بود
امراک پس که در میدان
بماندست هر کاهت

بدرگاهش است
سارلس است

EL POLO ...

ta años han pasado, por lo tanto, desde que la feliz iniciativa de Mr. Lockett se convirtiera en realidad.

El fue un excelente jugador y nuestro primer maestro de polo, a pesar de ser zurdo, lo que no es reglamentariamente aceptado en certámenes oficiales por el peligro que ello encierra.

Como era natural, Mr. Lockett fue presidente del club desde su fundación hasta 1904, en que tuvo que viajar a Chile por asuntos de negocios. Su temperamento inglés, sin embargo, no sufrió ninguna alternación y en colaboración con su hermano Richard, fundó el Club de Polo de Iquique, el mismo año de su llegada a esa ciudad.

EL LIMA POLO AND HUNT CLUB

El nombre completo que se le dio a nuestro añejo club, fue el mismo que hasta ahora conserva, *Lima Polo and Hunt Club*, ya que Mr. Lockett fue también un gran aficionado a la cacería. La primera cancha del club, que era de tierra, estuvo situada en lo que ahora es la avenida Brasil, aproximadamente a la altura del actual Hospital del Niño; es decir, en un lugar despoblado en esa época, lejos de los límites de la ciudad.

A inicios del actual siglo, la afición aumentó considerablemente así como también el número de jugadores, y la cancha del club cambió varias veces de lugar. De la actual Avenida Grau, se trasladó a Santa Beatriz, al lado del Lima Crickett. De ahí pasó, en 1909, al Hipódromo de Santa Beatriz (actualmente el Campo de Marte), a iniciativa de Don A. B. Wells,

presidente del club en aquel momento. Las ventajas de este cambio eran obvias, pues se jugó por primera vez sobre césped, que es la superficie reglamentaria, y porque, además, las reuniones adquirieron un tinte social importante, sirviéndose té a los concurrentes, entre los que se contaba lo más graneado de la sociedad limeña.

Cuando se construyó el Country Club de Lima, la cancha oficial del Club se trasladó nuevamente a su costado, limitando uno de sus costados con la actual Av. Javier Prado de San Isidro. Ahí permaneció muchos años, con gran acogida de una afición cada vez más numerosa.

Al crecer la urbanización de San Isidro, la cancha tuvo que emigrar nuevamente al final de la actual Av. Salaverry, donde dieron sus primeros pininos en polo los hermanos Max y José Peña Pérez, nuestros máximos "ases" de este deporte en la actualidad, dado que la cancha era prácticamente una prolongación de su propia residencia.

Por fin, debido a la generosidad de un puñado de aficionados se trasladó a su actual ubicación en Monterrico, y ahí se mantendrá hasta que el crecimiento residencial de la zona obligue la búsqueda de una nueva ubicación, porque hay que reconocer que el viejo club ha tenido la particularidad de ser el mejor promotor del crecimiento y desarrollo de zonas habitacionales de rango en nuestra extensa capital.

Mr. Grain

FUTURO INMEDIATO

En 1982 encontramos al polo peruano en un período de transición. Por un lado,

tenemos a los jugadores de alto Handicap tales como Max y José Peña, Fernando Reusche, Miguel y Carlos Felipe Rizo Patrón, hijo, Guillermo Málaga, Ernesto Arrarte, hermanos Ezzio y Aldo Piaggio, Ricardo y Marcelo Rizo Patrón, Igor Aguirre, Felipe Junge y Juan José Reusche.

En otro aspecto, estamos pasando la crisis que significó para el polo, como institución, la década del 70 y proyectándonos con fuerza y entusiasmo para hacer que este deporte alcance los próximos años un alto nivel internacional. Para esto se contará con una intensa actividad internacional en la que recibiremos equipos extranjeros y viajaremos a jugar polo, ya sea individualmente o como equipo, a diversos países y no sólo del continente sino de Europa y África. Un ejemplo de esto es el importante campeonato internacional que se llevará a cabo durante el mes de julio, en el que participarán 6 renombrados polistas argentinos, entre los cuales podemos nombrar a Juan Carlos Harrier, quien por muchos años ha sido considerado el mejor polista del mundo.

En el plano interno se realizarán una serie de campeonatos, entre los que cabe destacar al Campeonato Nacional de Handicap y al Campeonato Nacional Abierto, organizados por la Federación Peruana de Polo.

El polo cuenta en la actualidad con unos cincuenta jugadores que cuentan con el apoyo de clubes argentinos mejorando constantemente la caballada, lo cual es indispensable para levantar el nivel del polo.



CARLOS ANTONIO AGUIRRE, SU ANFITRION, LOS SEGUIRA CONDUCIENDO

TODAS LAS NOCHES A LAS 11.30 EN INCRESCENDO.

UNMSM-CEDOC



GONZALO PFLUCKER

Gonzalo Pflucker es seguramente el pintor de expresión más joven y cabello más canoso de que se tenga recuerdo en la plástica peruana. Formado en la Escuela de Artes Plásticas de la Católica, Gonzalo ha participado en numerosas muestras colectivas y tiene en su haber algunas individuales.

—Taxi: *Qué te parece la crítica de arte que se hace en nuestro medio?*

—Gonzalo Pflucker: *Pienso que la crítica de arte acá es insuficiente e improvisada. Para ser un buen crítico de arte se requiere de mucha madurez y objetividad y estar por encima de teorías intelectuales vehementes. Lo que yo veo es una tendencia a juzgar desde una posición historicista en función de la novedad. No creo que la historia o el arte vayan en una línea progresiva de atrás para adelante. Descubrir el sentido profundo de la realidad es siempre impredecible y es desde ahí que se llega al acto mismo de la creación artística. La única y verdadera novedad está en llegar a ser uno mismo y no en andar persiguiendo un modelito nuevo. Los críticos no deberían acercarse a la pintura para confirmar sus teorías y menos para erigirse en profetas. Su verdadera función tendría que ser ponerse frente a la obra sin ningún esquema previo y con los ojos bien abiertos, porque de pronto aparece algo no previsto.*

¿Cuando mencionas el acto de la creación artística te estás refiriendo a que la creatividad en el arte es algo aparte?

—G.F.: *Creo que es lo mismo que para cualquier otra co-*

sa, es decir, hacer las cosas con un sentido. El hombre puede inventar todo tipo de máquinas pero a la vida sólo se la descubre. Uno como artista busca la esencia misma de las cosas porque intuye que el mundo y la conciencia que lo refleja son una misma estructura. La originalidad del artista creador fue siempre un proceso orgánico de llegar a expresarse con libertad a sí mismo.

—Y cómo piensas tú que el arte podría ser una manifestación de la conciencia en ese contexto?

—G.F.: *El arte trabaja normalmente con facultades subjetivas como la imaginación, la sensibilidad, la intuición, pero yo creo que estas cosas pueden y deben depurarse y clarificarse para que establezcan correspondencias reales. Hay asociaciones de la imaginación que nos perturban porque en ellas percibimos algo tremendamente real. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, con las pinturas y la poesía de William Blake. Sus visiones no son las alucinaciones de un loco sino que iluminan cosas que oscuramente presentimos. La capacidad de sentir requiere de una depuración interior, de una apertura.*

—Crees tú que el abstracto sea la manifestación del arte por excelencia o crees que se evolucione hacia atrás?

—G.F.: *El arte abstracto no lo inventaron ayer. El arte siempre fue abstracto porque es una organización mental. Eso, claro, a menos que sólo sea una reproducción servil y externa de la naturaleza. El artista no sólo es un ojo que ve, es un corazón que siente y una mente que entiende. La forma debe ser tan transparente que se vea el fondo.*

—Hacia dónde piensas ir tú con tu trabajo artístico?

—G.F.: *Hasta donde me lleve.*



JOCELINE FRANK

Triunfará el intelecto sobre el desgano moral de mi generación:

La falta de cercanía hacia las cosas reales, la gran desesperación por lo material, por el bienestar físico, por la monotonía. Se llegará al equilibrio, se puede acaso delimitar entre lo banal y

lo superfluo, puede establecerse el margen? Se valoran otras cosas cuando se es joven, se idealizan posiciones, discursos y métodos, se crean nuevas teorías.

...Y al crecer y hacernos viejos, llegamos a las mismas conclusiones,

nos volvemos conformistas, nos sentamos a esperar, que los que han de venir crezcan.

Se hacen perennes las experiencias previas, se escriben, se escuchan...

Pero acaso las creemos? Acaso evitamos caminar por los campos minados, o conversar con la gente inconveniente, acaso aprendemos de todos

aquellos ejemplos dados?

Esperamos quizás que no se cumplan los ciclos, que no se repita la

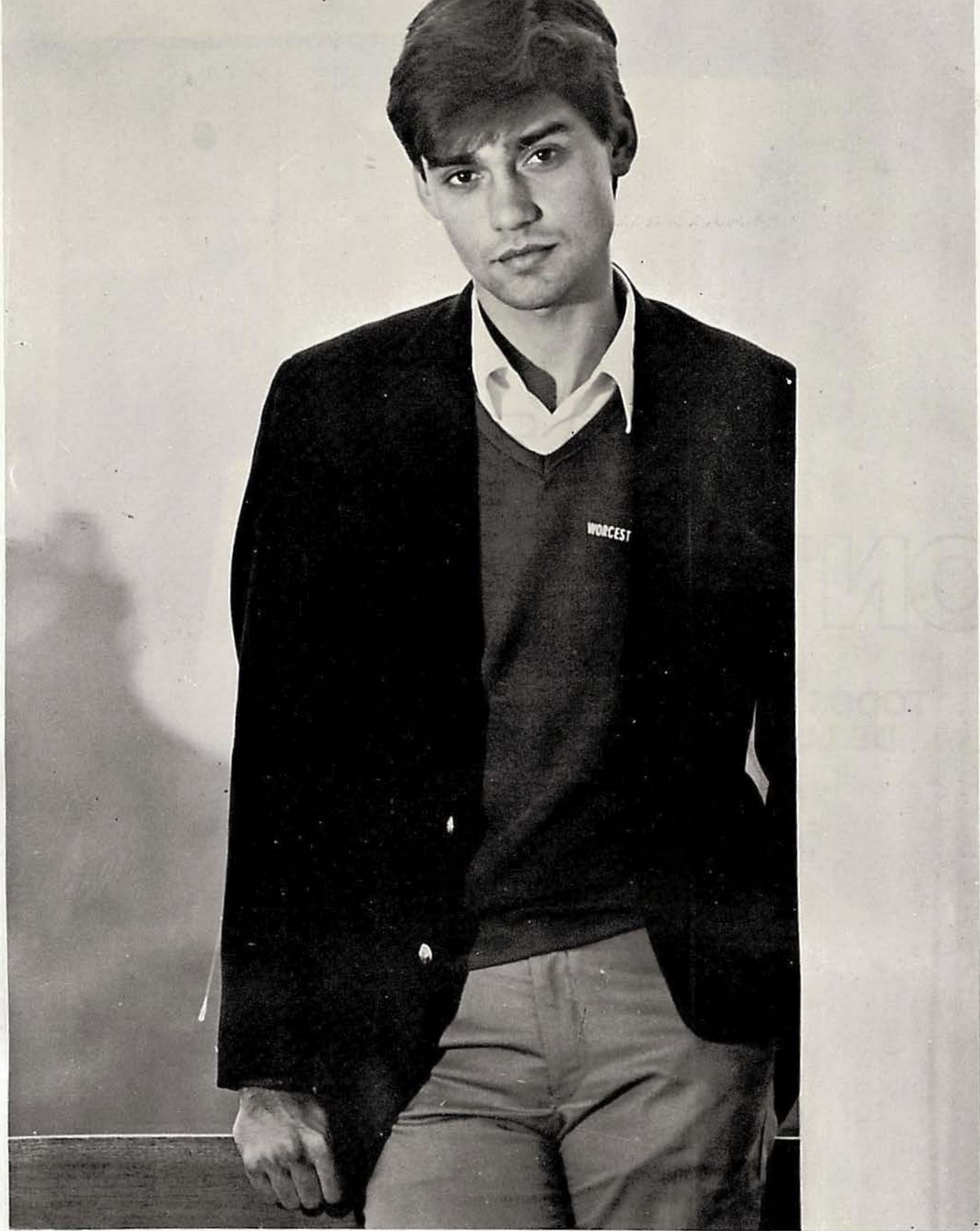
historia, tenemos la esperanza de cambiar al mundo y

de crear facetas nuevas, para quizás... llenarnos de gloria y corrompemos con el poder en nuestras manos, como sucediendo a los sucesores, como desplazando a los desplazados, como reviviendo los errores que motivaron el cambio.

Llegaré yo, a sentarme algún día, a esperar la lucha en vez de cambiarla? Torceré mis valores 180 grados, como aceptando que el encuentro demi búsqueda, está a la inversa, dirigido quizás, hacia otro lado: Llegaré a ser vieja, escribiendo sobre temas que mejor convengan?

Creo que mi juventud es aún muy densa, y que mis ideas no son muy complejas, que por lo que lucho surge mi torpeza. Creo que soy mucho y que estoy inmersa en un mundo que avanza lleno de controversias, creo que hace falta regresar un poco y buscar ideas en las cuales verme envuelta.

Joceline Frank



CARLOS A. AGUIRRE

Los jóvenes, se nos ha dicho, son impetuosos y dogmáticos.

Nadie pondrá en duda el ímpetu de Carlos Antonio Aguirre Blondet (23 años) pero sí que comulgue en una sola iglesia. Porque de iglesias se trata. De catedrales y herjías.

Director, productor y conductor de tres programas musicales en Radio América (donde además es Jefe de Programación) Carlos Antonio es ya sin duda nuestro primer ecuménico del compás. Sin trastornos mentales o de otro tipo logra darle vida simultánea a AMERICA POP, un programa de música comercial americana transmitido a nivel nacional (exacto, Disco en Izcuchaca), junto con IN CRESCENDO (para airear a los clásicos) y finalmente un espacio

“de vanguardia” con aquello que ha dado en llamarse Metal y New Wave. “Me divierte muchísimo hacerlo”, dice, “la gente no comprende el New Wave, piensa que estoy loco”. Demasiado cuerdo, en realidad, como lo demuestra el que esté preparando tres discos con los temas más populares de cada programa. ¿El título? “Carlos Antonio Aguirre presenta su música” Pero, ¿cuál es verdaderamente su música? “Bueno mi programa favorito es IN CRESCENDO. Lo comencé cuando tenía dieciocho años, empujado por Pachelbel, Tchaïkovsky y Prokofiev, mis compositores favoritos. Ahora, es ya el programa más importante de música clásica en el país. “¿Alguien dijo impetuoso?”

TAXI

JAZZ CONTEMPO

EN EXCLUSIVA
TODOS LOS DOMINGOS 7:00 P.M.
DE LUNES A SABADO 1:30 P.M.

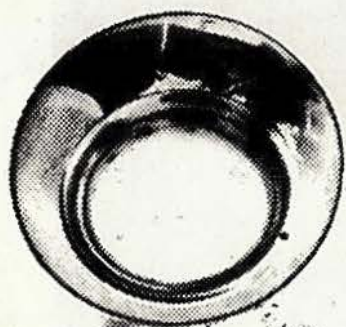
Producción y Conducción:
FERNANDO GONZALEZ D.



radio

américa

FM 94.1 MHz
STEREO



UNMSM-CE-DOC



CORINA VARON

Corina Varon, pintora. Nació en Lima en 1954. A los dieciocho años se fue a los Estados Unidos a seguir estudios en la Universidad de Brandeis en Waltham. Siguió cursos de Arte y Diseño en el New England School, las universidades de Boston y Harvard y se graduó en la Escuela de Diseño de Cambridge.

Su primera muestra la realizó en 1975 en Waltham y a partir de entonces ha expuesto en Cambridge, Boston y Maine en galerías, institutos y universidades. Su última exposición se llevó a cabo en la galería Shanon de Camino Real.

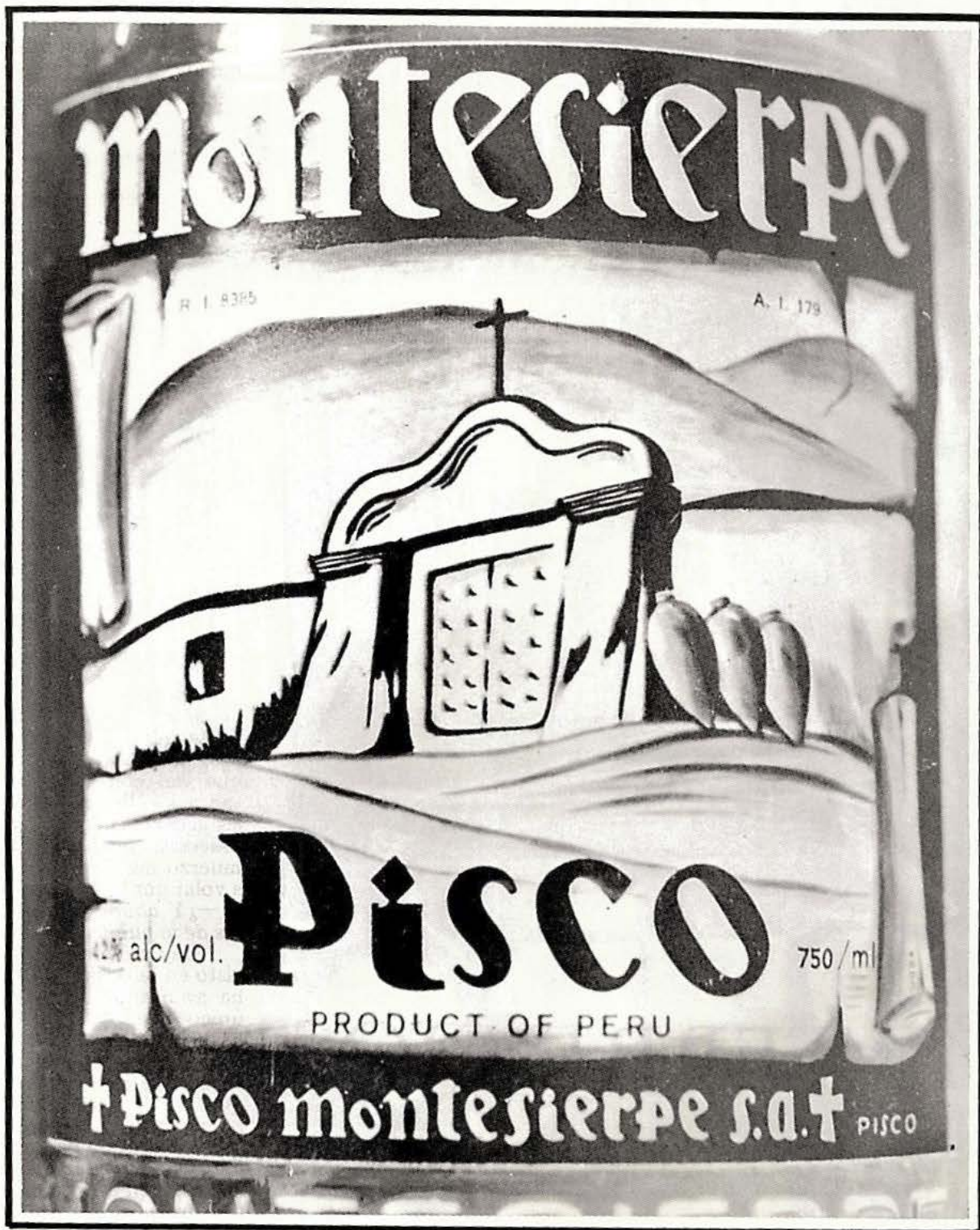
Taxi

Blue Room

RESTAURANT

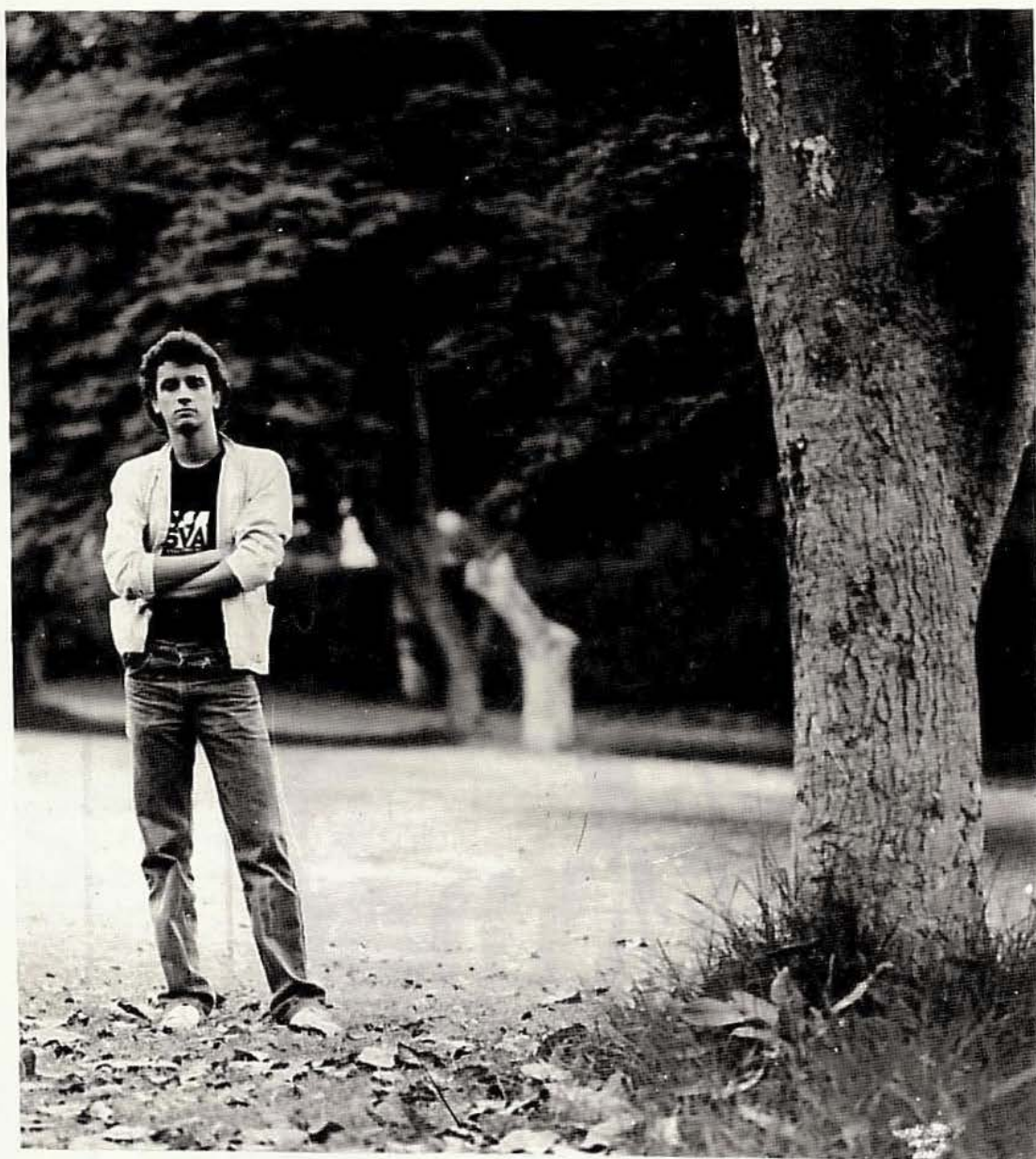
TRADICION EN COCINA NACIONAL E INTERNACIONAL

LAS BEGONIAS 477 SAN ISIDRO TELEFONO 418895



Sigue siendo el mejor

UNMSM-CEDOC



JAIME FERREYROS

Jaime Ferreyros es lo que se llama en la jerga publicitaria local un "copy", es decir, un *copywriter*, un redactor creativo. Después de hacer sus pininos en la agencia de Teddy Lettersten, donde conoció de cerca los atractivos y las limitaciones de la publicidad en nuestro medio y donde tomó cuerpo su vocación, Jaime enrumbo hacia la meca de todos los publicistas del mundo: Madison Avenue y la ciudad que la rodea. Después de dos años en el *New York School of Visual Arts* asimilando toda la técnica y los conocimientos posibles y cuajando sus dones naturales para la creatividad publicitaria, Jaime está por unos meses en Lima, con sus 21 años y la cabeza cargada de ideas.

—TAXI: ¿Cómo te interesaste en el trabajo publicitario?

—Jaime Ferreyros: Al principio no era exactamente la publicidad lo que me atraía sino el cine. En Panamá hice un curso de cinematografía cuando estudié

allí por los viajes de mi viejo. Luego de un tiempo me dí cuenta que lo que más me gustaba era crear situaciones, que la publicidad era perfecta para eso y que la tenía más a mano. Yo veía que tenía cierta facilidad para la publicidad, sin tener universidad, inclusive...

—Y ¿cómo te conectaste con el ambiente publicitario?

—Al poco tiempo de salir del colegio, en el 79, mi hermano me dijo que un amigo suyo acababa de llegar de Suecia y estaba abriendo una agencia, así que me fuí a hablar con él. El amigo resultó ser Teddy Lettersten y me quedé durante ocho meses trabajando con JSL-Asociados. Aprendí bastante aunque la agencia era muy chica, éramos solamente tres personas. Ví como funcionaba todo, lo acompañé a reuniones con clientes, a planificar campañas, etc. Como éramos tan pocos, realmente tenía la oportunidad de crear cosas y que me fueran diciendo como iba avanzando.

—Después de esa experiencia con Ted-

dy ¿decidiste ir a estudiar a Nueva York?

—No inmediatamente. Estuve haciendo algunas cosas por mi cuenta, hice comerciales de televisión y los presenté a posibles clientes. Fue después de un tiempo que decidí ir a esta escuela de la que tenía muy buenas referencias y porque sabía que Nueva York era realmente lo mejor del mundo en cuanto a publicidad. Ahí está la crema de la cuestión, y ahí tenía que ir yo. Entonces llamé por teléfono a Marshall Arisman que es el director de Visual Arts y le dije que quería ir a la escuela. Por intermedio de él entré de frente y adelantando un año.

—¿Y cómo te va en las clases en Visual Arts?

—Bueno, las clases creo que son una especie de preparación para cuando uno tenga realmente que presentar una campaña o un comercial o lo que sea a un cliente, porque es exactamente lo mismo. Tú llegas con el material, lo presentas lo más claramente posible y luego vienen las críticas. En la clase de *copywriting*, por ejemplo, que es mi especialidad, llegas con tu anuncio y le explicas a la clase lo que tienes en el papel sin mostrarlo y luego ya lo enseñas. En la campaña final de este curso, que lo hicimos sobre Atra, de Gillette, el profesor seleccionó las mejores tres campañas, entre las que estuvo la mía. Antes tuve que presentar la campaña a la clase y después me hicieron los comentarios.

—¿Piensas quedarte más tiempo en Nueva York?

—Unos tres años más, si es que después no me quedo a trabajar o si es que antes no consigo alguna otra cosa. La gente que se está graduando, por ejemplo, tiene un almuerzo de fin de curso al que van con sus portafolios y también van los "busca-talents" de casi todas las agencias importantes. Entonces tu almuerzas con esa gente y durante el almuerzo muestras tus trabajos y de ahí... a volar por tu cuenta.

—¿Y ahora que estás aquí, qué piensas de la publicidad en Lima?

—Hay ciertos efectos especiales que he visto en televisión que demuestran que se ha avanzado algo. Como comerciales el único que podría mencionar y que me ha hecho reír es el de frunas D'Onofrio, ese en que todo el mundo salta. Es el único que me ha parecido diferente. No quisiera dar con palo a la publicidad peruana porque soy peruano y tal vez algún día venga acá a hacer publicidad, pero no me gusta para nada.. Casi todo es copia y la ejecución de los comerciales me parece pésima. Si yo fuera dueño de una agencia jamás podría permitir que el video de un comercial no estuviera sincronizado con el audio y eso abunda acá. Me da la impresión que no hubiera nada de cuidado, en la edición principalmente.

—¿Crees que se copia mucho?

—Sí, y me hace gracia porque refleja bastante inseguridad. Yo, por lo menos, si sé que tengo un grado de creatividad en la cabeza, pues lo trato de usar todo lo que pueda si ese es mi trabajo y me sentiría pésimo conmigo mismo de estar simplemente repitiendo lo de otras personas. Que satisfacción te puede dar copiar algo que no es tuyo para nada?

—Si no te hubieras dedicado a la publicidad ¿qué otra actividad te hubiera atraído?

—Concretamente, no sé, pero sí, pienso, que hubiera hecho algo que no tuviera nada que ver con política, números, horarios. Nada de sacos y corbatas, calculadoras, acciones...

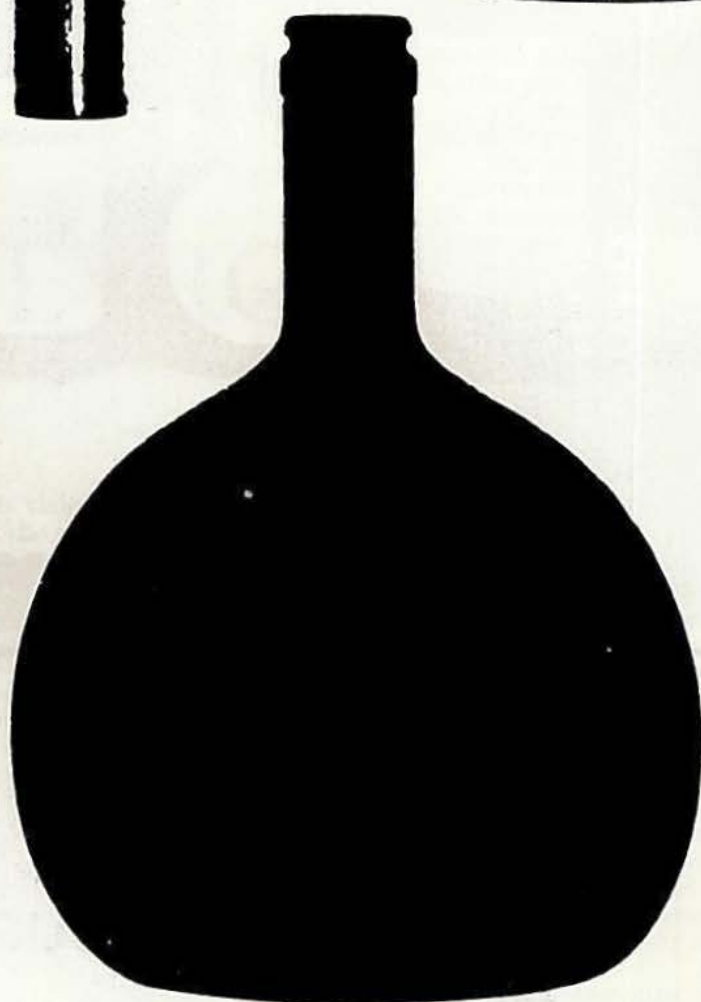
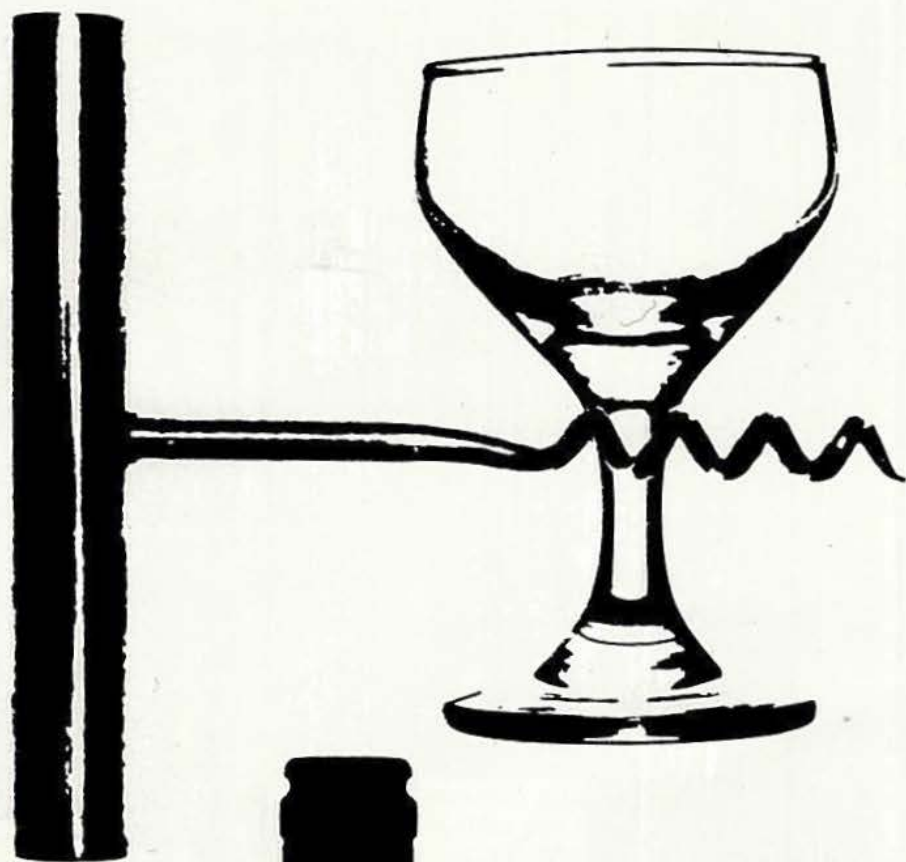
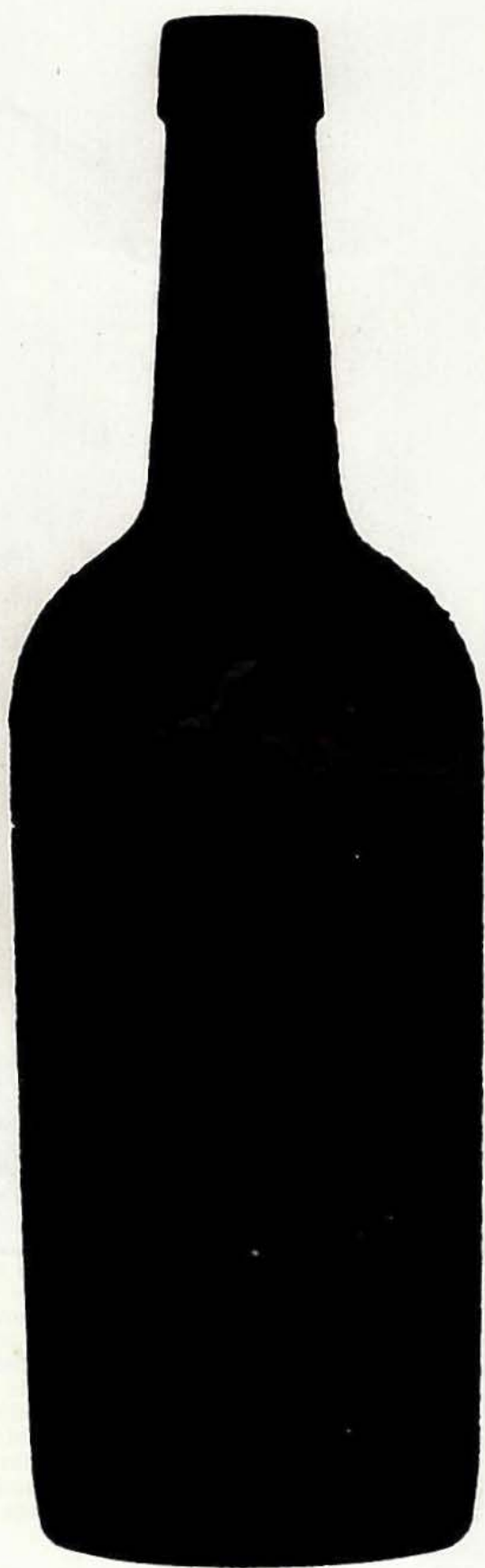
Taxi



RICHARD O. CUSTER S.A.

LIMA	PIURA	CHICLAYO	AREQUIPA	CUZCO
TELS 619991	323321	235632	25103	2780

UNMSM-CEDOC



UNMSM-CEDOC

EL VINO

“No bebais más agua, bebed un poco de vino para el bienestar del estómago”, estas, palabras de San Pablo, las tomamos en cuenta porque estamos convencidos de que aquellos que ya no beben agua —por lo menos en las comidas— han descubierto lo sabio de este consejo.

La teoría de que el buen vino engrandece el placer de una buena comida es muy antigua y frecuentemente probada. Tradicionalmente el beber vino ha estado rodeado de una aureola desalentadora de rito y fórmula; desalentadora porque en el esfuerzo de evitar escoger un vino “equivocado”, el tímido no pide ninguno. Cualquier vino que gusta al paladar del bebedor es el vino correcto para él. Cualquier vino que para el bebedor armoniza con la comida que lo acompaña es el vino correcto, para esa comida.

Más aún, a través de los siglos se han establecido algunas reglas que representan la experiencia acumulada y las preferencias de muchos conocedores de vinos de diversos gustos. El cuadro que sigue a este artículo es la suma de todas ellas.

El ritual de servir el vino, que en sus orígenes fue algo bastante complicado, ha sido reducido felizmente a ciertas reglas necesarias y lógicas. La costumbre de servir vinos diferentes, o dos con cada plato se ha ido perdiendo. Hasta las comidas más formales no requieren de más de tres vinos y generalmente un vino que se complementa con el plato principal, es suficiente. Si fuese necesario servir más de un vino, éste tiene que estar subordinado al vino principal, o sea al vino que acompañará el *pièce de résistance*. El protocolo y el buen sentido sugiere vinos blancos y rosés antes de los rojos, ligeros antes de los pesados,

secos antes de los dulces. Si el plato principal ha sido cocinado con vino, es lógico que se sirva más del mismo vino durante la comida. Los vinos blancos y rosés se sirven ligeramente fríos y los rojos a temperatura del ambiente. Los únicos vinos rojos que se sirven fríos son los *beaujolais*, un vino italiano de frutilla y el vino *Swiss Dole*.

El vino rojo, debe por lo menos reposar de pie un día o dos antes de ser servido. Para almacenar el vino, es necesario que repose horizontalmente en un lugar fresco y donde no se presenten cambios bruscos de temperatura. Los movimientos bruscos alterarían el sedimento. Al servir, sólo se debe remover la platina del pico de la botella, limpiar el cuello de la misma y sacar el corcho con cuidado, forzando al sacacorchos hasta el final pero sin atravesar el corcho. *Un corcho encogido o seco querrá decir vino malogrado*. El corcho deberá oler a vino, no a corcho. El vino tinto deberá permanecer descorchado por una hora o dos antes de ser servido y a temperatura ambiental para que de esa manera pueda “respirar”. En este tiempo, el sedimento se asentará en el fondo de la botella y el vino estará listo para ser servido.

El *ménage* deberá contar con una variada colección de copas, cada una diseñada especialmente para que el bebedor disfrute más aún del placer de un vino en particular, pero para efectos prácticos sólo es necesario una copa de cristal transparente, larga y en forma de tulipán, la cual servirá para servir cualquier vino de mesa menos para el champagne y hasta esta regla es relativa.

El vino tinto se sirve llenando la copa a 1/3 de su capacidad y nunca más de la

mitad con el blanco. Deberá dejarse, como indica el antiguo dicho, suficiente espacio para la nariz del bebedor.

El vino, una vez abierto, no se mantiene. Después de uno o dos días puede ser usado para cocinar; luego tendrá que ser usado como vinagre para las ensaladas. A propósito de ensaladas, éstas no van con el vino. Tampoco los aderezos y otras salsas ácidas —así como los cítricos, los tomates o cualquier otro vegetal servido como plato separado. Con espárragos o alcachofas, jamás. Con curry y barbacoas, carnes y pescados fuertemente picantes o salados tome vinos fuertes o cerveza.

Siendo frecuente en estos días la pregunta en que el vendedor de vinos reemplaza para muchos *gourmets* a la bodega misma; sigue la interrogante de “¿Qué vino debe servirse con el *Foie Gras*?” —o con el *fillet de boeuf* o el lenguado— para responder a todas estas dudas se ha elaborado un cuadro orientador, escogiendo los vinos que generalmente se obtienen en el país. El champagne no ha sido considerado en esta lista ya que este puede ser servido con cualquier plato y en todo momento.

Para cada grupo de comidas, se ha indicado en el cuadro con el No. 1 el tipo de vino de preferencia. El No. 2, representa la segunda elección. Los vinos marcados con el No. 3 son aceptables a cualquier paladar o bolsillo. Obviamente se ha dejado de mencionar las cosechas ya que el mejor amigo del amante de vinos es su abastecedor, un comerciante de vinos honesto le venderá el mejor vino que usted puede pagar.

LEYENDA 1.- Vino elegido 2.- Segunda elección 3.- Otros	VINOS BLANCOS Y ROSES												VINOS ROJOS											
	Burdeos (seco)	Burdeos (dulce)	Borgoña	Rhône	Loire	Alsacia	Alemán (seco)	Alemán (dulce)	Italiano (seco)	Italiano (dulce)	Suizo	Chileno	Peruano	Rosé (todos)	Burdeos (suave)	Burdeos (fuerte)	Borgoña (suave)	Borgoña (fuerte)	Rhône	Italiano	Suizo	Chileno	Peruano	
ENTREMESES Frutos de mar	3		3		1	3	2		3		3	3	3	3										
Carnes frías														1	2		3			3	3	3	3	3
Pâte														3	1		2			3	3	3	3	3
PESCADO	3		1	3	3	3	2		3		3	3	3	3										
MARISCOS	3		1		2	3	3		3		3	3	3											
AVES Pollo	3		2	3	3	3	3		3		3	3	3	3	1		3			3	3	3	3	3
Pollo con salsas	3		3	3	3	3	1		3		3	3	3	2										
Otras aves			2	3			3							3			1							
CARNES Res, al horno															3	3	3	1	2	3		3	3	3
Estofados															3	1	2	3	3	3		3	3	3
Ahumada															3	2	3	3	1	3		3	3	3
Cordero														3	1		2			3	3	3	3	3
Cabrito														3		1	2			3	3	3	3	3
Ternera														3	2		1			3	3	3	3	3
Cerdo, jamón			2	3		3	1							3										
INTERIORES Sesos, corazón, hígado, riñón, cola de buey.															1		2			3		3	3	3
Salchicha						2	3		3		3	3	3	3	1		3			3	3	3	3	3
Lengua							3								2				1					
Molleja	3		1		3		2		3		3	3	3	3										
Tripa							3							1	2									
CAZA De plumas																3		1	2					
De piel																3		1	2					
HUEVOS Varios															1		2			3	3	3	3	3
Omelettes de pescado	1		3		3		2		3		3	3	3											
QUESOS Fondues	3					2	3		3		1	3	3											
Souffles															1		2			3	3	3	3	3
ASPICS Carnes blancas, de aves, carne ahumada, huevos	3		3			3	3		3		3	3	3	1	2		3			3	3	3	3	3
Carnes negras, aves caza, aves de caza														1	3		2			3	3	3	3	3
Pescado					3	3	2				3	3	3	1										
PASTA Carne, queso mantequillas,															2		3			1	3	3	3	3
Salsas de pescado	2		3		3	3	3		1		3	3	3											
CURRY Carne aves																				3				
pescado				3																				
BARBACOAS (menos pescado)																				3				
POSTRES		1			3			2		3														

moliere

RESTAURANT



BELLAVISTA 258 – MIRAFLORES

UNMSM-CEDOC

National Geographic

**DOMINGO
7:00 PM.**



La ciencia investiga y NATIONAL GEOGRAPHIC informa al mundo de sus logros. Este esfuerzo llega a AMERICA TELEVISION en 30 hermosos documentales distinguidos por el PREMIO "EMMY". Toda una historia de pueblos, tribus y faunas silvestres. Ciencia tecnológica y mucho más sobre la increíble máquina del cuerpo humano. Porque AMERICA sí llega con el CONOCIMIENTO !...



américa
televisión





Tejidos de punto..... 100% algodón

ARCALE

HERTEER



UNMSM-CEDOC

**LA
CHEMISE
LACOSTE**

Made in France



LACOSTE de Francia
no inventó la chompa...
¡La perfeccionó!

**CASA
CREVANI**



- Larco (Esquina Bolivar) MIRAFLORES
- C.C. Todos SAN ISIDRO
- Centro Camino Real SAN ISIDRO
- Centro Comercial Galax CHACARILLA