

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

VUELA PLUMA 10

Febrero 2017



C. QUIRÓPEZ ASÍN -
MCH. 2017

VUELAPLUMA

Revista Cultural

Año IV N.º 10 febrero, 2017

Dirección

Arturo Corcuera

Diseño

Lorenzo Osores

Las pinturas *Bañistas* (portada) y *Guerra* (contraportada)
son obras del artista Carlos Quizpez-Asín



Rector

César Ángeles Caballero

Vicerrector Académico

Milciades Hidalgo Cabrera

Gerente General

Carlos Campomanes Bravo

© **Asociación Civil Universidad de Ciencias y Humanidades**

República de Chile 295 Of. 503 - Lima - Perú. Teléfono: 330-8170

Tirada: 1000 ejemplares

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2013-0583
ISSN 2310-9955

Se imprimió en los talleres gráficos de la
Asociación Fondo de Investigadores y Editores - AFINED.
Calle Las Herramientas 1873, Lima - Perú.
Teléfono: 336-5889

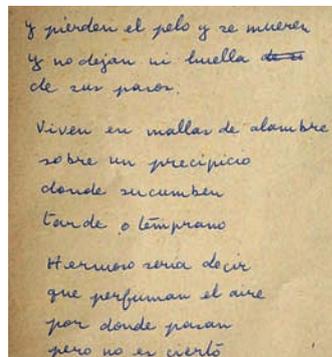
ÍNDICE **Wáshington Delgado, militante del amor**



Para vivir mañana
Arturo Corcuera 2



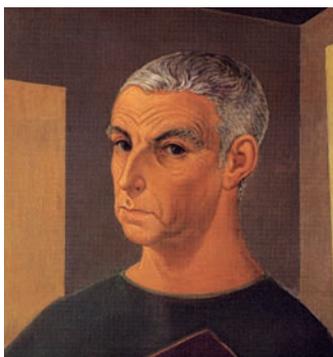
Tiempo de paso
Rossella Di Paolo 6



El mundo dividido de
Wáshington Delgado en
cinco estancias
Tulio Mora 10



Helba Huara: de la gloria
al anonimato
Pablo Paredes 24



La pintura clásica y moderna
de Carlos Quizpez-Asín
Salvador Casós 34



El neorrealismo italiano
Max Castillo Rodríguez 44



María A
Elba Luján 54



La Masacre de
Oradour- Sur- Glane
Luis Freire Sarria 60



El sonido de las orquestas
del Mantaro
Antonio Muñoz-Monge 66

PARA VIVIR MAÑANA

Arturo Corcuera

No es cierto, Wáshington, que no te volveremos a ver.

La muerte se equivoca. El corazón está lleno de imágenes tuyas y las sombras no podrán borrarlas. Tu mano cálida de amigo bondadoso sigue entibiándonos la vida, y tu sentido del humor continúa alegrándola. Nos dejaste una lección de sencillez, de magisterio, de humildad y sabiduría.

Te conocí en mis años de escolar y desde entonces no me faltaron tu amistad y tu fraternidad que guardo como tesoros. Gracias, maestro, por tus versos que alumbran como estrellas del firmamento, poesía de poeta grande que nos enriquece y nos enseña a ser.

Fue a mediados del 50 cuando conocí a Wáshington Delgado. Aquella noche presentó a Alejandro Romualdo, recién retornado de España con un nuevo libro: *Poesía concreta*, incluido en la antología que más adelante publicó Mejía Baca, reuniendo la obra que hasta ese momento había escrito. La presentación de Wáshington fue espléndida, tanto como la poesía de Romualdo que había experimentado un cambio radical, había dado un giro hacia la poesía social, con la que impresionó al auditorio. Tan distinta respecto a su

poesía anterior, *La torre de los alucinados* o *El cuerpo que tú iluminas*. A sala llena compartieron la ovación en el Club de Teatro de Lima que dirigía Reynaldo D'amore.

Me acerqué a Wáshington y apenas cruzamos unas rápidas palabras. Yo cursaba los últimos años de secundaria. Me dijo que lo visitara y me facilitó su dirección. Desde un comienzo, al reunirme con él, disfruté de su magisterio y de su fraternidad. No menudeaba su tiempo ni su conversación. Le nacía ser amable y bueno. Se hacía querer. Se me figuraba que así debió ser Antonio Machado, accesible, gran conversador y de generoso consejo. Se prodigaba en amistad. A lo largo de la vida nos vimos y lo visité muchas veces. No olvidaré la vez que presentó mi libro *Las sirenas y las estaciones* en la Galería Lima. Cuántas luces nos dio con sus comentarios a los lectores y al propio autor. Riguroso y profundo se manifestaba el maestro con algunos hallazgos.

Una de sus mayores virtudes era la sencillez. Se ganaba la simpatía con facilidad y, a pesar de su gran sentido del humor, en el fondo era triste, asediado por el dolor, por el presentimiento de la muerte, a la que a menudo le vio el rostro. Hablaba de ella con naturalidad. *Yo ya nada conozco sino*



la muerte. En su poesía hay una constante agonía, una perseverante lucha contra la muerte, contra la tristeza, se aferra a la alegría. *Hablo de la luz –dice– no de la niebla.* Se acerca a Vallejo en lo que su poesía tiene de religión, no en sus recursos expresivos ni en el lenguaje. No llora como Vallejo, no se lamenta, no increpa desesperado a Dios. De todos modos es una voz reflexiva tocada por la soledad, por la orfandad, por las sombras, por el desamparo. «Solo en el mundo / yo caminaba». «Voy por las sombrías soledades». Hay mucho de meditación en su poesía: *La tristeza es totalmente innecesaria / todo nos conduce a la alegría.* Es un solitario que sin embargo se reafirma confesando ser *apenas un hombre*

entre millones / esta es mi debilidad y esta es mi fuerza. // la tierra es ancha e infinita / cuando los hombres se juntan. Su poesía se debate entre la vida y la muerte. *Aquí estoy comprendiendo la muerte / la vida es un montón de escombros / pero yo quiero mirar lo que renace.* Sin dejar de ser consciente de que el poeta, *Artidoro camina hacia la muerte // como un río interminable de tristeza.* Su palabra está cargada de humanidad: *Toco una mano y toco / toda la hermosura. // por el amor no por el odio he de sobrevivir. // En mi corazón son iguales / mi amigo y mi enemigo.* Wáshington es un militante del amor como lo es César Vallejo cuando escribe uno de sus principales mandamientos: *amar a traición al enemigo.*



Alejandro Romualdo, Félix Álvarez y Wáshington Delgado.

LA FLOR OSCURA

Una flor oscura crece en el silencio,
toco sus pétalos cerrados,
no han de abrirse.

Esta flor contiene tantos rostros,
tantos días del mundo.
Ha crecido ya mucho, su sombra
es lo que llamamos cielo.

Quando corten sus raíces terrestres
yo habré muerto, y no veré la luz
que ella escondía y los hombres buscaban.



Viajamos en una ocasión a EE.UU. invitados a la Feria del Libro de Miami, el otro poeta que nos hizo compañía los días que duró el certamen fue el chileno Gonzalo Rojas. Compartimos también las noches luminosas con el editor peruano Walter Noceda en Miami Beach, gracias a la hospitalidad de un piso que nos proporcionó en la playa, frente al mar, el eminente médico peruano Hernán Carrión después de un gran agasajo que nos ofrecieron él y su esposa en su residencia a todos los poetas invitados.

En ese entonces, Wáshington, que ya había enviudado, conoció a una dama peruana, guapa, culta, muy bien plantada de unos cuarenta y tantos años, que hizo buena amistad con él. Ella era divorciada y residía en Miami. Tenía su vida solu-

cionada, casa propia, y otras propiedades en Lima y EE.UU., además de un trabajo importante en una empresa. Yo la conocía desde hace varios años. Una tarde mientras esperábamos a Wáshington, ella me confesó que la había impresionado el poeta, su conversación, su cultura, su sentido del humor. «Con este hombre me casaría en el acto, nos dedicaríamos a viajar, me gustaría conocer a sus amigos intelectuales. Siempre me he imaginado un hombre así». En eso llegó él y enmudecimos. Más tarde yo me acordé que Neruda decía que los poetas somos casamenteros y esa misma noche se lo conté a Wáshington. Él me escuchó pensativo, pero no me hizo ningún comentario. Dos días después volvimos a Lima. Ella nos llevó al aeropuerto y me miraba con complicidad como esperando un recado que jamás se produjo.

TIEMPO DE PASO

Rossella Di Paolo

Poeta y profesora universitaria

Ah, si me vuelvo,

ese pasante

no es sino bruma.

SHIKI

Dos voces mayores de la poesía, Washington Delgado y Antonio Cisneros, nos dejaron en sus últimas obras dos poemas en los que de manera memorable queda retratado el tiempo haciendo lo suyo: pasar, pasar extraña, vertiginosamente.

La desesperanza, unas veces punzante, otras serena, atraviesa *Cuán impunemente se está uno muerto**, libro entrañable en el que confluyen poemas y también textos que pueden leerse como poemas en prosa, y cuya publicación en España, en el 2003, Washington Delgado no alcanzó a ver. Me detengo ante este poema en particular:

El caracol en el tiempo

Desenfadado caracol

corre por la pared de mi jardín

(jardín, selecto aumentativo

de un íntimo patizuelo:

veinte metros cuadrados,

una palmera enana,

tres matas de geranio).

Corre por la pared (otra vez
un poético aumentativo)

Avanzaba el caracol

muy lentamente.

Avanzaba y dejaba

un rastro húmedo

en la pared medianera

de la casa vecina.

Yo miro de soslayo

el sol del mediodía

y entrecierro los ojos

para guardar en el alma

un parpadeante resplandor.

Yo siento que el tiempo pasa,

que el tiempo se apresura

mientras tiembla



Wáshington Delgado, Francisco Espinoza Dueñas y Pablo Guevara.

el resplandor del sol
en mi alma quieta:

acaso he tocado la dicha
reservada para mí
sobre la faz de la tierra.

Abro los ojos, el caracol
no está, se perdió su rastro
húmedo y ondulado.

Yo no me atrevo
a contemplar el sol
resplandeciente en el cenit
mientras la historia pasa.

La historia del caracol,
la de su rastro mojado
la de la breve dicha
que me tocó sobre la tierra.

Con melancolía o con cierto humor, el yo poético dice y se desdice en las primeras estrofas: llama «jardín» a lo que luego definirá como un «patizuelo» (cuyos exactos veinte metros cuadrados nos llevan a recordar el patio de veinte metros cuadrados de su célebre «Un caballo en casa»). También dice que el «caracol corre», solo para enmendarse y aclarar que avanzaba «muy lentamente». Incluso, el alegre adjetivo «desenfadado» se pierde en ese cambio.

Esta manera de plantear primero y corregir después escenario y protagonista, nos coloca ante una voz que quiere hacer explícito el acto de *sujetar los caballos*, esto es, una imaginación que querría lanzarse desbocada, por ejemplo, tras los aumentativos. La imaginación así refrenada baja la marcha y camina modestamente por la realidad, quizá porque ya pasaron los embelesos juveniles de la vida y del lenguaje, y la voz del poeta, curada en salud, solo quiere llamar al pan, pan y al vino, vino.

El yo poético observa al caracol y, de soslayo mira el sol del mediodía. Luego entrecierra los ojos. Todo parece inmóvil, eternizado en una ensoñación: el paso del caracol es tan lento, el sol permanece en el mediodía y el yo alude a su «alma quieta». Solo el tiempo sigue su rápido curso en la conciencia del hombre. Esa misma conciencia —o una conciencia suspendida— es la que de pronto se abre a una revelación o a una tímida sospecha: «acaso he tocado la dicha / reservada para mí / sobre la faz de la tierra».

El estado de gracia que produce la conjunción de sencillos elementos (el pequeño patio, el caracol, el sol, la disposición del poeta) se esfuma, sin embargo, al abrir los ojos: el caracol ya no está, y su ausencia confronta al hombre con la brevedad de la vida o de la dicha, la del caracol, la suya

misma, da ya igual, pues durante el trance (ese luminoso *quedeme y olvideme* de San Juan de la Cruz) se han fundido en una única expresión de criatura viva subsumida en la luz de un sol perfecto. Pero la gracia es efímera. Un cerrar y abrir los ojos, un parpadeo, y ya nada es como era. La ausencia del pequeño caracol y de su «rastros húmedo y ondulado» ha producido un caos en esa inesperada, gozosa armonía bajo el sol de las doce. El yo no se atreve a contemplar de nuevo el sol que animó tanta belleza (ese terrible dios dador-indiferente), y ese no atreverse nos conmueve porque quizá sea otra manera de *sujetar los caballos*, una más de quien ha dejado las ilusiones atrás. Ni el caracol corre, ni el patio es un jardín, ni la dicha o la vida son para siempre.

Antonio Cisneros publicó en el 2005 la que sería su última obra, *Un crucero a las islas Galápagos*, en cuyos poemas en prosa quedó fijada brillante y ferozmente la lucha entre las fuerzas opuestas de la vitalidad y la muerte, del esplendor de juventud y la vejez, del cálido reino familiar y la amenaza de lo desconocido. Me detengo ante un poema que lleva, precisamente, el título que reúne el conjunto:

Un crucero a las islas Galápagos / 2

Cuando salí del cafetín, la noche estaba tan oscura que hasta las moscas habían dejado de volar. No puede ser, me dije, porque cuando entré (al cafetín) afuera era de día y el sol brillaba azul sobre los vasos dorados de cerveza y el cuello de un doncel.

El cómo se pasa la vida / como se viene la muerte / tan callando, de Jorge Manrique, parece sobrevolar el poema cisneriano que nos sitúa de manera inmediata, in medias res, ante un escenario (la noche cerrada) y una emoción (la sorpresa). La acción de

entrar y salir del prosaico cafetín, las pin- celadas brillantes de azul y dorado en el sol y la cerveza, y el toque de humor que pue- de traer un término casi desusado como «doncel», que contrasta con la fresca del coloquial «no puede ser», impregnan de vivacidad una situación que podría re- presentar a su contraria, pues no otra cosa sino la muerte es lo que parece sugerir esa «noche tan oscura» que consigue detener el vuelo de las moscas.

Aquí, como en el poema de Wáshington Delgado, se hace presente la conciencia de lo efímero, el *cuán presto se va el placer* del gran Manrique. La «breve dicha» en Delgado, es en Cisneros el recuerdo feliz de un «sol que brillaba azul sobre los va- sos dorados de cerveza y el cuello de un doncel», palabras que hablan de una ju- ventud y una bella inocencia (quizá las del mismo poeta autorretratado en ese don- cel) que han pasado, y pasado velozmente, como en un entrar y salir del cafetín (un equivalente poético del cerrar y abrir los ojos en «El caracol en el tiempo»). Si en el poema de Delgado, es bajo un sol esplén- dido donde se revela la naturaleza efímera de las cosas, en el de Cisneros es la no- che la que dispara esta misma conciencia. Sin embargo, en una y otra pieza, sea con ensimismada serenidad y en tiempo pre- sente, o con risueño sobresalto respecto al pasado, el sol trae aparejadas imágenes de íntima plenitud. Un verso del nobel sueco Tomas Tranströmer podría encontrar un lugar aquí: *En cada hombre, un verano sub- terráneo*.

Wáshington Delgado y Antonio Cisne- ros transmiten con distintos recursos y con idéntica maestría el vértigo del gozo y la inevitable confrontación con el fin, no solo de este, sino de la vida en su conjun- to. Fin que es aludido directamente en el título del libro de Delgado, *Cuán impunemente se está uno muerto*. Incluso, en el



caso de Cisneros, el título supuestamente ligero-vacacional de *Un crucero a las islas Galápagos* se tiñe de ironía cuando se leen las tres piezas dedicadas de modo especí- fico a las Galápagos, islas en las que solo parecen reinar el tedio (roto apenas por «un par de cafetines milagrosos»), la feal- dad (de esas iguanas «arrumadas, como un montón de trapos, tendidas y resacas bajo el sol») y esa noche tan oscura como la misma muerte.

Tristemente, los autores ya no están, pero el goce de sus obras se renueva en cada relectura, y en la lectura de quienes lle- gan. El «rastros húmedo y ondulado» del caracol, que tanto puede parecerse al trazo de la escritura, permanece inamovible — aquí sí— bajo el sol.

Notas

* «Mientras la onda va, mientras la onda viene, cuán impunemente se está uno muerto». Trilce LXXV / César Vallejo.

Cisneros, Antonio (2005) *Un crucero a las islas Ga- lápagos / Nuevos cantos marianos*. Lima: Peisa.

Delgado, Wáshington (2003) *Cuán impunemen- te se está uno muerto*. Barcelona: La Poesía, Señor Hidalgo.



El mundo dividido de Wáshington Delgado en cinco estancias

Tulio Mora

Poeta y ensayista

1/ El orden poético de la represión

En los años 50 el Perú salía de uno de los periodos más ominosos desde la caída de Leguía (1930) hasta Odría y que durante 20 años había decretado el silencio o el index bibliográfico similar al franquismo español. Una antología promovida por el dictador Benavides, por ejemplo, y cuyo autor fuera Ventura García Calderón (como parte de la ambiciosa «Biblioteca de la Cultura Peruana», publicada nada menos que en París, en 1938), no incluye a Eguren, Vallejo ni a Oquendo de Amat. A los dos últimos por comunistas, claro. En cambio sí le dedica todo un volumen a José Santos Chocano. Por supuesto, tampoco aparece un solo poeta indigenista.

Por eso, no es difícil entender que en numerosas oportunidades Wáshington Delgado (Cusco, 1927 - Lima, 2003) declarara que conoció a Vallejo tardíamente. No es el único. En ese contexto de durísima represión, la generación del 50 —que en realidad se inició en el 45 con la publicación de *Reinos* de Eielson—, ya lo han sostenido muchos, es heredera de la postvanguardia (el surrealismo), pero en especial de los aportes de la poesía española del 27: Lorca, Aleixandre, Alberti, Salinas, Guillén y aun de Machado y Juan Ramón

Jiménez que pertenecen a la generación española del 1897. Como hija de dictaduras, la del 50 no es ciertamente una poética rupturista, a la manera del vanguardismo, sino más bien, como el consenso académico resalta, la reconstitución del orden poético formal.

A mi modo de ver, creo que Carlos German Belli es el punto más alto precisamente porque se propone explorar en esa formalidad con mayor audacia, aplicando, por ejemplo, formatos de la poesía provenzal y contraponiéndolos con incrustaciones del lenguaje popular en boga. Y no deja de ser revelador que el otro poeta mayor, Jorge Eduardo Eielson, tuviera como modelos literarios, primero a Rilke (otro poeta predilecto de Romualdo), y a poetas italianos, no a españoles o surrealistas.

En todos los casos, además, (exceptuaremos a Blanca Varela y Francisco Bendejú), hay que agregar que Vallejo fue definitivamente el autor que orientó su postura frente a la poesía e identidad ética, si no política, aunque esta no se definiera de manera orgánica, como sí ocurrió con Gustavo Valcárcel y contradictoriamente con Francisco Bendejú, ambos militantes del PCP, aunque Bendejú nunca dejó de ser surrealista.

Las palabras

Corren como caballos
y pierden el pelo y se mueren
y no dejan ni huella ~~de~~
de sus pasos.

Viven en mallas de alambre
sobre un precipicio
donde sucumben
tarde o temprano

Hermoso sería decir
que perfuman el aire
por donde pasan
pero no es cierto

Las contemplo un instante
son la premura
la muerte
y el deseo

De hecho, Vallejo, que en ese momento era un descubrimiento a nivel internacional, le dio a la poesía peruana de entonces, como expresara Arguedas, una mayor confianza para desarrollar discursos que trasgredieran formas y pudiera referirse al mundo andino sin temor de la normativa colonialmente provinciana y centralista vigente en Lima (Sebastián Salazar Bondy, José Miguel Oviedo).

Una prueba de esa pobre rigurosa clasificación literaria de entonces es que dividió a los poetas del 50 en «puros» y «sociales» cuando la verdad es que todos eran «puros y sociales» al mismo tiempo. Juan González Soto, crítico que ha escrito sobre Delgado («la serena claridad en un mundo alarmante»), prefiere un concepto más atendible: lo califica de «poeta cívico», como lo fueron todos, hay que decirlo, porque aun en el delicado lirismo de Sologuren ya hay alusiones a la mitología y a la historia andina.

2/ Una desesperada certidumbre de vivir

¿Cuáles fueron las diferencias más notables en una generación tan cosmopolita —pese a los vetos que impusieron las diversas dictaduras— pero restringida a la Europa de la preguerra? En el caso de Wáshington Delgado, aun en sus poemas de delicada manufactura amorosa (siguiendo la línea de *La voz a ti debida*, de Salinas), hay una muy arraigada visión pesimista de la vida, no obstante que titulara uno de sus mejores libros *Para vivir mañana* (1957).

En las declaraciones que ofrece a Roland Forgues («Hablan los poetas», colección Palabra Viva, 2da edición, 2011), la convicción de que las transformaciones urgentes que deben acabar con «un mundo dividido», como calificó al Perú certeramente, para Delgado ni siquiera se encuentran en el extremo radicalismo de la izquierda en

armas: «esto es lo que me da una poesía un poco de desesperanza y angustia porque tampoco veo una transformación radical en la práctica de la izquierda en el Perú».

Sin embargo, en uno de los poemas emblemáticos hallaremos este poema de clara huella vallejana: *Días del corazón* (1957): «Toco una mano / y toco todas las manos de la tierra». Es un texto que merecería una reflexión más profunda pues en brevísimos versos reconstituye la integralidad de cualquier acto humano: el rostro es a la vez una voz y la fuerza del corazón que surgen como un resplandor del cielo. Y el amor, como Narciso o un espejo, «es idéntico a sí mismo», lo que equivale a «una multitud sobre la tierra». El amor es universal porque todos los seres somos idénticos. Ese sentimiento de identidad afectiva, sello indeleble vallejiano, convierte a Delgado en el poeta que desentraña en el amor la voluntad de la belleza: «Todo el amor es nuestro: / toco una mano y toco / toda la hermosura». Se trata de una impecable definición ecuacional del amor = multitud = belleza, y es excepcional en Delgado, en tanto hijo de una desesperada certidumbre de vivir la caída como la de los ángeles de *El paraíso perdido* de Milton o como la de la última novela de Camus (*La caída*) sobre un personaje sobreviviente de la II guerra mundial.

En este punto comparte una visión algo similar a la del primer Belli: ambos tienen la lucidez poética de reconocerse ajenos a un mundo hostil, en el que solo encuentran que la poesía puede materializar disconformidad y ajenación. La ajenidad tiene una ventaja: facilita la objetividad de quien mira el entorno de manera distante, aunque mantenga cierta posición del mundo con una visión redentora que no se traslada como un instrumento de transformaciones concretas. La melancolía —en Delgado no hay nostalgia— no es

un sentimiento que facilite lo más característico y a veces caricaturesco del social realismo: eso que llamaremos «esperanza», el futuro utopista.

En *Formas de la ausencia* (1955) ya el título claramente alude a un yo lírico encriptado en ¿cuerpos, espacios, abstracciones? que lo distancian claramente del mundo en que vive. Aun en un poema de amor (pre) siente el desasimiento: «te estoy perdiendo / en cada voz que escuchas, / en cada rostro que contemplas, / en cada gesto tuyo, / en cada lugar / que recibe tu cuerpo». Y en esta convicción de la pérdida apela a una imposibilidad («ser como la luz / que te envuelve»), que anticipa lo inevitable: «No ser esto que soy / y que te está perdiendo».

Por eso Payán Martín nos advierte que en el Washington posterior el «Amor y tiempo se identifican a través de una perspectiva que prelude el “todo pasa” de Heráclito en libros posteriores». Ese amor de las resignaciones o del sentido común de la rutina que es la pérdida inevitable.

3/ De Salinas a Brecht

El desasimiento es acaso una característica propia de una visión de mundo que contradictoriamente no se asocia con los muy optimistas eventos históricos, acaso porque Delgado mira más lejos que los días que le tocan vivir: la post guerra encuentra una vigorosa economía en EE.UU., ya convertido en la primera potencia del mundo, con una clase media paradigmática que crea el «american way of life» (machista, racista y supremacista), contra la que surgen los movimientos de Martin Luther King, el Black Panther y los Beatniks que Delgado conoció muy posteriormente; y en el lado opuesto se encuentra la URSS que ha conquistado, gracias a la guerra mundial, la mitad de Europa y que auspicia la inminencia de la revolución mundial. Un mundo dividido por el acoso

nuclear, la estremecedora constatación de Hiroshima y Nagasaki, incorpora al imaginario humano la condición percible que un poeta civil-universal, como Washington Delgado, evidentemente lo replantea desde el escepticismo. La destrucción de la especie humana parece inminente.

En los 50 Sartre y Camus influían poderosamente a partir del existencialismo, corriente filosófica que en Sartre (*El ser y la nada*) implica la permanente oposición entre «una especie de ser sin fisura, pleno, sólido» y que él definía como el «ser en sí», versus «el ser para sí», que es una transfiguración por la cual «la conciencia funciona por aniquilamiento de contenidos, proyecta una luz y diciendo esto no soy yo» (Fernando Savater: *La aventura del pensamiento*, 2008). La tensión permanente, la oposición, la dialéctica de la sobrevivencia son percepciones que confrontan nuestra vulnerabilidad existencial frente a un mundo en el que hay que aprender a sobrevivir negándonos o aceptando el estatus como resignación.

No es casual que Delgado trasladara su interés de Pedro Salinas al dramaturgo y poeta expresionista alemán, Bertolt Brecht. Estamos hablando de la década de los 60 que es además la de la plena vigencia de Vallejo con la aparición de «Aula Vallejo» (1961), propiciada por Juan Larrea. Son tiempos de cambio, La Revolución Cubana es la vocera latinoamericana de una posibilidad de transformaciones radicales, pero Delgado mantiene la imperturbable gestualidad del distanciamiento pesimista como sugiere uno de sus libros (*Tierra extranjera*, 1968), con algún parentesco, otra vez, con una novela de Camus (*El extranjero*), en el que reafirma su insolación, como lo hará también *Destierro de por vida* (1969). El más exhaustivo autor de la obra de Delgado, Juan Jesús Payán Martín («Washington Delgado, un poeta peruano

de la generación del 50», Cádiz, 2007, una tesis de más de 600 páginas) dirá que «Delgado recibió del existencialismo sólo una dimensión global y externa. De sus autores principales tomó la conciencia del desarraigo, el sentido de la desorientación individual, en un mundo regido por la muerte y la apremiante búsqueda de respuestas ante la ausencia de Dios o de una trascendencia espiritual».

Por lo demás, hay que recordar que para entonces, ya había ocurrido la muerte de Javier Heraud, alumno de Washington Delgado, golpe muy doloroso para él y para sus compañeros de su promoción (César Calvo, Arturo Corcuera, Mario Razetto), y de manera general seguramente compartía la muerte del Che Guevara (1967) como el fracaso histórico que se avecinaba y que luego se confirmara dos décadas después.

En *Destierro de por vida* (1969) Delgado publicaría uno de sus poemas más celebrados («Globe Trotter») que da testimonio de la biografía de un ser humano fatigado de haber recorrido el mundo en un peregrinaje por el desierto, itinerario que repite anafóricamente, como una queja, en un coro brechtiano: «he caminado por los desiertos toda mi vida» y que, al recapitular la vida, deja un sentimiento desolador («y ahora estoy triste»), para finalmente declarar que «nunca llegué a ninguna parte». En esa geografía recorrida interiormente ha referido que ese desierto es su mundo cotidiano: el de un profesor universitario que atraviesa la ciudad poblada de autos, de secretarías desplazadas en buses, de muchachos y muchachas que cruzan la universidad abrazados (plenos de amor) mientras él se interroga por un paraíso que no es «más que las mismas arenas», evocando a una mujer («Mariena»), acaso como la oposición de ese desierto urbano, que vive «en una isla rosada / con gansos

rosados / o se habrá ahogado en las aguas del Mediterráneo». Muerte o paisaje distante ahora le parecen lo mismo. Si es que hubo amor en ese remoto nombre solo resume el detalle de una amable y muy lejana sonoridad.

4/ Artidoro en un vals

Entre un Pablo Salinas, a quien hoy llamaríamos un poeta light, y Bertolt Brecht, más bien un poeta que merece ambivalentes calificaciones como el creador de una dramaturgia de vanguardia (aquella que pasó del expresionismo al distanciamiento objetivista), por su postura stalinista, con poemas que ya adelantaban la anunciación de una generación menos críptica y más bien hipercrítica, Washington Delgado tiene la virtud de haber sido un poeta atento a los cambios y especialmente, como profesor de literatura, de haberlos alentado entre sus alumnos que fueron multitud.

Después de la muerte de Heraud (1963) y la aparición de *Los Nuevos* (1967), que significa la aparición de la novedosa poesía anglonorteamericana, coloquial, cotidiana, en la versión cultista que representan Ezra Pound y T.S. Eliot, Delgado siguió muy atentamente los cambios que proponían los jóvenes poetas (Cisneros, Hinostroza, y Lauer, principalmente) como se aprecia en *El libro de Artidoro* (1994). Pero nunca perdió el escepticismo de vivir. Citemos, por ejemplo, «Un caballo en la casa», en el que el desproporcionado animal «duerme al pie de mi cama» y «hace incómoda la vida / en una casa pequeña». Un semejante animal prisionero en un pequeño departamento urbano ya es muy evocador de una fuerza reprimida. «¿Pero qué otra cosa puedo hacer / mientras camino hacia la muerte / en un mundo al borde del abismo?», se pregunta, sabiéndose encarnado en ese caballo.



Wáshington Delgado con sombrero al lado del poeta Javier Sologuren y unos amigos extranjeros.

En «Artidoro camina hacia la muerte (elegía limeña)», usando la intertextualidad, a la manera de Antonio Cisneros, incorpora letras de vales criollos para adelantar la vida certeramente signada por la muerte «serio, formal, bien arreglado, hijo único», caminando por el jirón de la Unión, más claramente «entre las ruinas ... de un clavel marchito de un Perú de metal y melancolía». ¿Qué otro destino puede tener un ciudadano correcto? Frente a la resignación de la inevitable muerte, (el autor) se propone «... hacerle franca resistencia como si fuera la imagen de un mandato divino, se propone ante ella, la rebelión del hombre» (Edward Espinoza Herrera, *Categorías persuasivas en la poesía de Wáshington Delgado*, 2013). ¿Franca resistencia de qué rebelión, me pregunto? La del ajenamiento desde una mirada imperceptible de la no convicción.

5/ Coda del pesimismo

La importancia de Delgado en la poesía peruana radica en su espléndida formalidad que bien puede resumir a toda la poesía de los 50, pero también en su virtuosa capacidad formativa de jóvenes poetas (y no poetas) que fueron sus numerosos discípulos en la universidad. En su caso es imposible disociar la obra poética de la educativa. Esta dualidad sugiere una condición de vida más bien confortable, y que, contradictoriamente, no se aprecia en sus versos, desolados, en una palabra, escépticos, como un alegato contra una vida apegada a las ritualidades de la rutina y a la cual, aun cuando estaba convencido de la transformación, no pudo rebelarse. El dolor de esa realidad es la muestra poética de su pesimismo. Y desde allí parece interpelarnos recordándonos que nunca pudo salir de un mundo dividido.



Poemas de Wáshington Delgado

EL EXTRANJERO

Pregunto por mi patria,
por su noche inacabable y su leyenda.
Toco los ojos de los ancianos,
respiro en el sueño de las doncellas
y pregunto, pregunto por mi patria y mi niñez.

Los juegos secretos de mi infancia,
la sombra de mis antepasados muertos, la historia
llena de héroes y de músicas,
como una aurora inacabable,
las banderas, los himnos y los sueños de mi patria
yacen en una comarca callada para siempre.

Busco, busco en vano
un país sumergido en las sombras,
una mansión abandonada, un cadáver
rodeado por la noche, el lecho
de unos amantes evadidos.

Un viento invariable arrastra hacia el olvido,
cuya sombra es la muerte, los despojos
de una vida posible que me esperaba.

Soy el olvidado habitante de una patria perdida,
abandoné sin tocarla una niñez dichosa
y ningún día me dirá el secreto
que a veces ilumina la miseria de los hombres.
Pregunto por mi patria
y mi esperanza busca una palabra, el nombre
de una ciudad antigua, de una calle pequeña,
de una fecha de victoria o desolación,
el hombre, el dulce nombre de un amor secreto.

Si toda esperanza surge del pasado
nada en verdad poseo, y sin embargo
pregunto por mi patria y mi niñez,
por los días que he vivido y la alegría.
Mas nadie me conoce
y yo nada conozco sino la muerte.

(Formas de la ausencia, 1955)

LOS PENSAMIENTOS PUROS

Señor rentista, señor funcionario,
señor terrateniente,
señor coronel de artillería,
el hombre es inmortal:
vosotros sois mortales.

Es curioso cómo la podredumbre
se adelanta a veces al cadáver.

Soportad vuestro olor, mostradlo

Si queréis, poquito a poco.

Pero no habléis.

Señores, enseñad el trasero

pero no lloréis nunca,

cierta decencia es necesaria
aun entre las bestias.

Pensad en el cielo, también

en las alas blancas

y en la música de las arpas

dulcemente tocadas

por vuestras dulces manos.

Pensad en vuestros libros de lectura,

en las viudas tísicas y abandonadas

que ayudaréis con una trompeta de oro.

Pensad en vuestros billetes, en los veranos

junto al mar, en la mucama rubia,

en el amante moreno, en los pobres

que besaréis en la otra vida,

en las distancias terrestres,

en los cielos de almíbar.



George Grosz

Pensad en todo,
Vuestros días sobre la tierra
no serán numerosos.

PARA VIVIR MAÑANA

Mi casa está llena de muertos
es decir, mi familia, mi país,
mi habitación en otra tierra,
el mundo que a escondidas miro.

Cuando era niño con una flor
cubría todo el cielo.
¿De qué cuerpo sacaré ahora sombra
para vivir con un poco de ternura?

Escucharé a los muertos hablar
para que el mundo no sea como es
pero debo besar un rostro vivo
para vivir mañana todavía.

Para vivir mañana debo ser una parte
de los hombres reunidos.
Una flor tengo en la mano, un día
canta en mi interior igual que un hombre.

Pálidas muchedumbres me seducen;
no es solo un instante de alegría o tristeza:
la tierra es ancha e infinita
cuando los hombres se juntan.

(1959)



René Magritte

LAS BUENAS MANERAS

Es peligroso caminar
con un nombre en los labios.

No digas nunca
España, Leningrado, muchacha,
querida tierra.

Aprende las buenas maneras de la vida,
la vida es silenciosa
y el silencio tiene numerosas palabras:
buenos días, ha llegado el verano,
los precios suben
si los salarios suben, la patria espera
vuestro sacrificio, el señor presidente
deplora lo sucedido, los señores ministros
confían en el futuro, el feroz asesino
fue ajusticiado, Dios
bendiga a nuestro pueblo.

Viejas palabras dulces,
inútiles y tiernas
como almanaques viejos.

¿Para qué decir
España, Leningrado, muchacha,
tierra querida?

No camines con un nombre en los labios.



George Grosz

UN CABALLO EN LA CASA

Guardo un caballo en mi casa.
De día patea el suelo
junto a la cocina;
De noche duerme al pie de mi cama.
Con su boñiga y sus relinchos
hace incómoda la vida
en una casa pequeña.
¿Pero qué otra cosa puedo hacer
mientras camino hacia la muerte
en un mundo al borde del abismo?
¿Qué otra cosa sino guardar este caballo
como pálida sombra de los prados abiertos
bajo el aire libre?
En la ciudad muerta y anónima,
entre los muertos sin nombre, yo camino
como un muerto más.
Las gentes me miran o no me miran,
tropiezan conmigo y se disculpan
o me maldicen y no saben
que guardo un caballo en mi casa.
En la noche, acaricio sus crines
y le doy un trozo de azúcar,
como en las películas.
Él me mira blandamente, unas lágrimas
parecen a punto de caer de sus ojos redondos.
Es el humo de la cocina o tal vez
le desespera vivir en un patio
de veinte metros cuadrados
o dormir en una alcoba
con piso de madera.
A veces pienso
que debería dejarlo irse libremente
en busca de su propia muerte.
¿Y los prados lejanos
sin los cuales yo no podría vivir?
Guardo un caballo en mi casa
desesperadamente encadenado
a mi sueño de libertad.

René Magritte



GLOBE TROTTER

Sobre arenas tan interminables como el día
imaginando nubes, palmeras, aguas, noches de luna
he caminado por los desiertos, toda mi vida.

Bajo luces de neón, atravesado
por el estruendo de los automóviles,
implacablemente gobernado por señales rojas y verdes,
he caminado por los desiertos, toda mi vida.

A menudo soñé con dulces samaritanas
y siempre he despertado en un autobús:
ajadas oficinistas me rodeaban, muertas de sueño, encadenadas
a una vida polvorienta y sin una gota de agua
en el corazón. Con insaciable sed
he caminado por los desiertos, toda mi vida.

Sin cesar he subido las escaleras del hotel.
Nunca vi la palmera ni el manantial soñado
ni el arco iris de la paz ni la paloma del perdón.
Ángeles despiadados me miraban sin verme,
me preguntaban por mi nombre y mis señas,
me echaban el humo en la cara
y me indicaban con desdén
el camino del paraíso que nunca era un paraíso
sino las mismas arenas, el desierto
por donde he caminado, toda mi vida.

Si entraba en el salón vetusto
el viejo inquisidor se atragantaba,
lanzaba al aire el humo, el café, la sonrisa
y me preguntaba por Mariena.
¿Mariena. Mariena? ¿Quién es Mariena?
Suspendida está en el aire, lejos de este desierto
y yo nunca la he visto.
Vivirá en su isla rosada, en su casa pequeña,
en su granja con gansos y conejos o se habrá ahogado
en las aguas azules del mar Mediterráneo.

Ese oasis no me sirve,
el viejo inquisidor se marchó hace tiempo y me ha dejado
una angustia inútil, un nombre
que he de llevar a cuestas para nada
mientras camino por los desiertos, toda mi vida.

Las estrellas de los policías brillan y tintinean,
los estudiantes pasan con libros o muchachas bajo el brazo,
la niebla ligera se levanta para que duerma en la calle
esta primera noche primaveral del año.

De buena gana leería una novela de Voltaire,
conversaría con mis viejos amigos,
tomaría un café, fumaría un cigarro.
En el arenal interminable todo es sueño tan desesperado
como la niebla, las palmas y la dulce samaritana.
He caminado por los desiertos, toda mi vida
y nunca me acompañó nadie.

A veces se dibujan ante mis ojos historias de fantasmas:
aposentados en lujosos palacios ahuyentan
a los encopetados compradores durante el día,
en la noche alimentan y consuelan a las pobres gentes.
Otras veces son ladrones: después de años de cárcel y miseria
roban con fortuna una casa opulenta
y disfrutan los goces de la vida
o reparten limosnas a la puerta del templo.

En la soledad del arenal no hay palacios ni opulentas casas
ni pobres gentes ni fastidiosos compradores
ni puerta ni templo ni limosna
ni goces de la vida.
Toda mi vida he caminado por los desiertos
y ahora estoy triste.

Una vendedora de claveles canta o llora en mi oído.
¿qué haría yo con un clavel en el desierto?
He caminado solo y sin equipaje toda mi vida,
estos claveles son también un desesperado sueño
aunque la melodiosa vendedora me contemple con lastimados ojos
como si ella fuera el fantasma y yo la pobre gente
llegada en la gran noche a las puertas de palacio lujoso.
He caminado por los desiertos, toda mi vida
y nunca llegué a ninguna parte.



HELBA HUARA

de la gloria al anonimato

Pablo Paredes

Escritor y periodista

Entre los recuerdos imperecederos de mi juventud guardo uno de turbación, asociado a un fuerte afecto. Me refiero a mi amistad con la bailarina Helba Huara, un mito de la danza occidental. La conocí la noche del 28 de julio de 1959, en casa de Rosa Alarco, a pocos meses de instalarme en París. Era menuda, delgada, tímida y esquiva. Creo que en ese ágape informal (ofrecido por quien en ese entonces era la directora del coro de la universidad de San Marcos) no dijo una sola palabra en toda la velada. De tez pálida, pelo oscuro, mirada aún intensa, vestía pantalón y chaqueta negros, un discreto pañolón crema y estaba sentada al lado de la rusa Désirée Lieven. Cercana ya a los 60 años, poco tiempo atrás, en enero, había enviudado de Gonzalo More. Apenada ciertamente por la definitiva ausencia de su compañero puneño, debió ser Désirée(1) quien la «forzó» a asistir a esa reunión con el fin de sacarla por unas horas de su recogimiento.

Desde que ambas se conocieron a finales de 1929, con algunos intervalos largos y cortos de separación, hasta la muerte de la bailarina, acaecida el 7 de enero de 1986, Désirée fue su indesmayable protectora y

quien más enterada estaba de sus arcanos. Por eso, cuando faltando poco para su fallecimiento advierte que no ha mermado en ella su empecinamiento autodestructor clama consternada: «Helba Huara, mi amiga, mi hermana...», y luego describe su aciaga situación:

«En una pequeña habitación del bulevar Edgar Quinet, en París, en un 7° piso vive una viejecita retorcida por el reumatismo, ya casi no ve, pero se empecina en lacerar sus suntuosos vestidos, en cortar las docenas de sus cuadros con hojas de afeitar y en desgarrar lentamente una tras otra las páginas de su poemario porque ha decidido que nada debe quedar cuando ella muera, nada. Ella quiere desaparecer en la nada, quiere echar abajo hasta su recuerdo...». Empero, para que no se salga con la suya en su obra aniquiladora, y paliar el desacertado proceder de su amiga, Désirée añade: «yo quisiera relatar su extraordinaria historia».

Una historia que, como lo prometió, la narró en parte en un libro(2); una biografía plena de notoriedad y a la vez de opacidad porque ya quedan muy pocos datos de ella (ningún elemento sonoro)



y sobre todo un absoluto desapego por su propia existencia. En plena gloria, allá por los años 30, en una entrevista concedida a la revista *Monde*, dirigida por Henri Barbusse, la bailarina manifiesta: *Califico mi danza de sarcástica porque siempre me burlo. Hay sarcasmo en todo lo que hago. Me burlo de la vida porque adoro la muerte. Yo no veo a la muerte como algo trágico, es una rebelión contra la vida...¿No es esta una cavilación semejante a las múltiples versificadas por César Vallejo?: «... me gusta la vida enormemente, pero, desde luego, con mi muerte querida...».* Habiéndose frecuentado y fraternizado por años, algo de la consustancial existencia del poeta y de la bailarina debió intercambiarse.

Cuando Helba⁽³⁾ llega a París a finales de 1929, acompañada de Gonzalo More y su hija Elsa Henríquez, nadie la conoce en el mundo del tripudio de la capital francesa; pero, por esos imprevistos de la vida, se le cruza en su camino Désirée. Esta mujer de gran abolengo, personaje inimitable por su desbordante generosidad e insólita vida, desempeñará un papel crucial en el destino de Helba. Tracemos brevemente su semblanza. Siendo aún joven, y habiéndose consumado la revolución soviética de los bolcheviques, se alista como «enfermera» en un mal entrenado ejército de rusos «blancos» que intenta una restauración de sus privilegios. Desarticulada definitivamente la infructuosa acción de su aristocrática clase social, Désirée dejará para siempre sus vastas propiedades y abandonará su privilegiado *status* de princesa letona, para defender progresiva y enteramente los derechos de toda suerte de oprimidos y extraviados. Asimismo, durante su larga existencia luchará a brazo partido por causas humanas a veces indefendibles. Pero en los años treinta vive inmersa aunque ya sin recursos en esa agitada bohemia que otrora caracterizó a Montparnasse. Es en ese medio de intensa actividad artística que un día un exaltado amigo pintor norteamericano le fue con el soplo: «la más

fantástica bailarina sudamericana está en París...». A Désirée que nunca había oído hablar de ella, le bastó sin embargo conocerla y prendarse de su persona para de inmediato entregarle todo su apoyo. ¿Apoyo?, sí, porque Helba había malgastado en sus tres primeros meses en París (posiblemente influenciada por su marido, amante de juegos de azar, buena vida y derroche) todo el dinero ganado como *vedette* en Broadway. Allí, en la célebre sala de conciertos Carnegie Hall en 1929 figuró en el mismo cartel al lado del más grande bajo eslavo, el ruso Fedor Chialapin. La publicidad la presentaba como «la última princesa inca», aunque al comienzo los empresarios Schubert (habílicos creadores y hacedores de estrellas) la hicieron actuar en su renombrada revista Ziegfeld colocándola en el puesto de honor como un número sensacional en «A night in Spain» interpretando precisamente una de sus logradas creaciones: la *Danza dramática española*. Pero, volviendo a su alicaída situación económica, esta se volvía más difícil, porque negligentemente había olvidado en algún hotel de paso el *dossier* que daba fe de sus exitosas actuaciones, así como de sus giras estadounidenses, y otras presentaciones en Perú, Cuba y México. En Lima, el dictador Augusto B. Leguía no escatimó atenciones ni regalamientos, «insignificantes» según el ilustre déspota si se los comparaba a su portentoso arte. En suma, ya una trayectoria importante iniciada en Buenos Aires, marcada desde muy temprano por una disposición innata y singular para el baile (casi no frecuenta la escuela, aprende danzas de diferentes países por su propia cuenta). A los 13 años hay que imaginarla solicitada para animar actuaciones culturales en diferentes lugares de la capital argentina. Pero su existencia es dolorosa; su madre la enmarida con un prestidigitador y de esta unión nace su hija Elsa cuando Helba no ha cumplido aún 15 años. Hombre iracundo y alienado el ilusionista, la breve relación de maltratos que tuvo con la bailarina concluye



Désirée Lieven

calamitosamente para él en un manicomio. Liberada de un compromiso tan deprimente y otras obligaciones onerosas familiares, Helba emprenderá con Manuel Alda, un tenor travestí español, un azaroso viaje hacia el norte para -según las optimistas palabras del cantor- «conquistar las Américas». Será un periplo inolvidable y plagado de anécdotas que muchos años después le oír a Helba narrarlas con un humor refinado y mordaz. Me vienen a la memoria dos de sus relatos: el de su presentación al aire libre ante los mineros argentinos (y probablemente también bolivianos) de la Quiaca y el episodio en el teatro municipal del Cusco. Sobre el primero, risueña recordaba:

Fue una función inaudita la que realizamos en ese poblado fronterizo, Alda era muy imaginativo aunque parcamente instruido. En el patio del albergue donde nos alojamos, arma un escenario no muy estable juntando barriles y poniéndoles tablas encima; compra un tarro de pintura roja y donde puede (muros, rocas, pendientes de los cerros, entradas de socavones),

escribe: "domingo gran recital de la grandiosísima bailarina de la grandiosísima opera de Buenos Aires. Traed su silla y una vela, entrada: 1 peso". Esa noche del domingo, tras una larga y angustiosa espera, porque empecé a creer infructuosos los preparativos empresariales de mi acompañante para atraer público, divisamos poco a poco a lo lejos, en lo alto de los cerros lucecillas esparcidas que parecían surgir de un cielo estrellado. Eran los mineros y sus familiares alumbrándose con sus linternas o las velas solicitadas, bajando de sus campamentos por las laderas. Pronto se agolparon ante el "teatro" (el patio) en cuya entrada Alda fungía en esos momentos de boleterero. Un joven que solo tenía medio peso es admitido a entrar pero el "boleterero" le advierte: a mitad de la función, te me esfumas... Y así sucedió. Ya sobre el tinglado (porque claro, también él terciaba en el espectáculo) vestido de madrileña para la ocasión, el "cantaor de chotis" (que esa era también una de sus gracias) mientras con voz grave canta: qué tienes en la mirada, etc., etc., divisa al mal acogido y con la mirada y el índice le señala la salida. No fue el único, hubo otros pobretes más

en su misma precaria situación y a todos ellos les ordenó que se fueran. Otros que no habían ingresado, por falta de espacio ocuparon sus sitios... Fue mi primera consagración puntualiza Helba, nostálgica y emocionada.

El otro suceso, el del Cusco, cuando ella lo evocaba, destrababa humor.

Un mediodía soleado Alda me los presenta en la plaza de la ciudad. Eran cuatro: dos violinistas, un flautista y otro fulano que debía dirigirlos. Estos señores, me dice, te acompañarán en tu número. Ceremoniosos los aludidos agachan exageradamente la cerviz sin atreverse a darme la mano. Presiento al instante que les infundo admiración o quizá miedo. Tal muestra de acatamiento me hace dudar de su profesionalismo y ya a solas, este temor, se lo comunico a Alda pero este dándome una vez más pruebas de su inalterable optimismo me regaña cariñosamente y pidiéndome calma me asegura que aunque no realice ni un sólo ensayo, con ellos (porque con mi "empresario" todo era espontaneidad), la noche de mi exhibición las cosas saldrán a pedir de boca. Su desenvoltura me tranquiliza un poco, aunque no dejo de pensar en el hecho que tendré que actuar con unos acompañantes enteramente desconocidos para mí y yo también desconocida para ellos. Y claro la brusca sorpresa les llegará tan sólo al levantarse el telón. No imaginaban los pobres cómo saldría vestida. Interpretaría la Danza Macabra de Saint-Saëns y aunque mis músicos esto ya lo sabían no se les ocurrió que apareciera envuelta en un traje de esqueleto. Al verme avanzar cadenciosa y lentamente desde el foro hacia la embocadura me observan petrificados y al director como que se le traba la lengua y se le paraliza la oscilación del brazo y sólo atina a pronunciar: un, dos, tres; un, dos, tres; un, dos, tres... conteo trunco que para mí se hace interminable y entonces pierdo la paciencia. Apresuradamente vuelvo hacia el foro, me pierdo detrás del telón y me apodero de una escoba que ya había apercibido. Me dirijo precipitadamente hacia el foso blandiendo la escoba y amenazándoles: con que un, dos,

tres, un, dos, tres ah, ahora verán. Desfavorecidos y empujándose atraviesan toda la platea y llegando a la puerta de la entrada toman las de Villadiago y yo detrás de ellos, pero no me alejo mucho. Cuando regreso al auditorium, el público me recibe con una lluvia de aplausos. Había imaginado que mi decisión de agarrarlos a escobazos y su desenfrenada carrera formaban parte del espectáculo.

Conquistar las Américas, claro, cómo no, pero le faltaba Europa aunque, ironías de la vida, ya sin Alda porque Gonzalo había conquistado el corazón de Helba y con este acercamiento imprimía de manera rotunda el futuro artístico de ambos. Lamentando la separación definitiva de su «empresario» admitía, sin embargo, que al puneño no le faltaba razón cuando criticaba la incultura de Alda. No estaba a su altura, le decía; tergiversaba su baile, no era la belleza que afloraba de él, sino lo ridículo. Alda, comprensivo, admite esta crítica, llora y se eclipsa sin chistar. En adelante será Gonzalo quien la dirigirá, le aconsejará y le revelará los arcanos de un pasado andino. Helba, apasionada y obediente, se embebece de este legado inmaterial peruano y lo trasladará a su coreografía y pintura. En el variado repertorio de Helba las danzas «incas» fueron signadas por Gonzalo More. Enriquecida con este nuevo aporte (luego experimentado en Estados Unidos), ha llegado para ambos el momento de conquistar Europa. Pero, aunque sea aventurado afirmarlo, sin Désirée quizá Helba nunca hubiera merecido la atención de la crítica parisiense que la propulsó a la fama e hizo de ella, por unos años en la década de los treinta, la *coqueluche* del público capitalino francés y otros públicos de capitales europeas. Consciente de la situación insegura y frágil de Helba, Désirée organiza una actuación en su modesto taller (no era artista, pero como si lo fuera, moraba como ellos porque era frecuente en esos años que algunos propietarios alquilaran esos locales a cualquiera). Días antes, en ese



mismo taller, preparó para Helba una actuación improvisada que, lo subraya, la dejó sin aliento, a ella y al puñado de amigos que presenciaron sus prodigiosas danzas. Para esa segunda presentación, el grupo de entusiastas admiradores de Helba cursa invitaciones hechas a la mano (pues carecían de medios), a los más representativos críticos de arte de París. Era una acción osada y descabellada por las pocas probabilidades de que gente tan importante se hiciera presente en un lugar tan exiguo e inadecuado para observar a una bailarina que, en resumidas cuentas, era enteramente desconocida para

ellos. Pero «el milagro», dirá Désirée, se produjo. Se acomodaron como pudieron en el improvisado «teatro» y al finalizar el espectáculo, tras un angustioso silencio que parecía eterno, llovieron los aplausos también inacabables. Helba los había embrujado y no escatimaron elogios al felicitarla. Pero faltaba su consagración en una auténtica sala de teatro y Désirée no cesará en su empeño hasta conseguírsela. Reúne a sus amigos y sin más preámbulos les anuncia que hará las veces de «empresaria» de Helba y ante la incredulidad de los asistentes decide hablar nada menos que con Gaston Baty el propie-

tario del ya prestigioso teatro Montparnasse y uno de los más controvertidos teóricos y reformadores del teatro de vanguardia de sus tiempos. Baty conformaba con Charles Dullin, Louis Jouvet y Georges Pitoëff el «cartel del teatro», una asociación de defensa de sus intereses profesionales.

¿Cómo logró Désirée convencer a Baty que le proporcionara a Helba su renombrada sala para una sola función y, por si fuera poco, «gratuitamente»? Era vehemente la princesa rusa y cuando se proponía conseguir algo no cejaba en su empeño hasta conseguirlo. Tras sus inauditas diligencias (que no viene al caso señalarlas aquí), Baty cede y, al hacerlo, le abre la puerta de la consagración definitiva a Helba. Esa noche, el público extasiado, maravillado, descubre las evoluciones fantásticas de una bailarina misteriosa llegada de ultramar, de ese fabuloso y legendario Perú. Entonces, las alabanzas y estupear no tardan en llegar y se sucederán en los años venideros: «reina de la actitud», «princesa del gesto», «genio de la danza», «ave mágica», «hechicera»... No bien terminada la velada se presenta arrobado un empresario para hacerse cargo de las inmediatas y futuras presentaciones de Helba. Allí mismo firma su primer contrato. En París dará recitales en las salas Chopin, Gaveau, Pleyel; posteriormente en los teatros Recamier y Vieux Colombier y fuera de Francia en Estocolmo, Londres, Amsterdam, Berlín y nuevamente en Nueva York. Figura excelsa y contestaria de la danza, Helba en esa su primera presentación europea desconcertó y deslumbró a la crítica especializada francesa. El polifacético escritor de inagotable pluma Francis de Miomandre, sobrecogido, anota en *La Semaine à Paris* «que no había visto nada tan hermoso en mucho tiempo y jamás algo semejante (...). Un viaje de tres meses al Perú no nos enseñaría más que dos horas pasadas a ver vibrar y moverse a esta mujer de una agilidad de pantera con sus atavíos de ídolo y cuyos mínimos movimientos dan

fe del instinto más indomable y a la vez del control más refinado». Émile Vuillermoz, fundador de la *critique cinématographique* de Francia, compositor, musicógrafo, crítico musical, en el diario *l'Excelsior*, sin el menor reparo, sugirió: «todos nuestros directores de teatro y actores, nuestros maestros de baile y nuestros artistas de danza, sin exceptuar a nuestros pintores y escultores, incluso nuestros músicos, deberían renovar sus provisiones de trivialidades viendo vibrar, estremecerse y sufrir a esta extraordinaria artista tan maravillosamente dotada». Extrañaba que Vuillermoz citase a los músicos pues además constataba que por primera vez había visto a una bailarina prescindir de instrumentos acompañantes. Pero para ello, subrayaba, «es imprescindible que la artista se convierta ella misma en un instrumento de música y que el ritmo se escape de su carne por todos sus músculos (...) No era que Helba bailara siempre sin música; muchas de sus creaciones las acompañaba de un solo instrumento que en sus manos cobraban una singularidad muy propia, ajena por entero a las tradiciones españolas: las castañuelas. En sus palmas y sus dedos no son ellas un objeto, forman parte, son una misma cosa, son un prolongamiento que canta, llora, habla, refunfuña como podía apreciarse en su número *La rosa de fierro*, por ejemplo (...). En esta composición, una mujer demente va al cementerio llevándole a su amante muerto una rosa; luego, juega con su espíritu ofreciéndole la flor; varias veces se la lanza y al caer produce siempre un ruido metálico; desesperada, creyéndose rechazada se abraza a la rosa de fierro y se aleja invocando a su amante...». Y refiriéndose a otra creación de Helba, el belga Fernand Divoire, especialista de danzas contemporáneas puntualiza: «... Sus parodias son trágicas, sus danzas místicas, casi demoníacas, su *Madone* corresponde más al mundo “intermediario” que al mundo divino». Jefe redactor del *Journal Littéraire*, Divoire añade: «... Es una bailarina que no se olvida. Diría incluso que si so-



Emile Vuillermoz

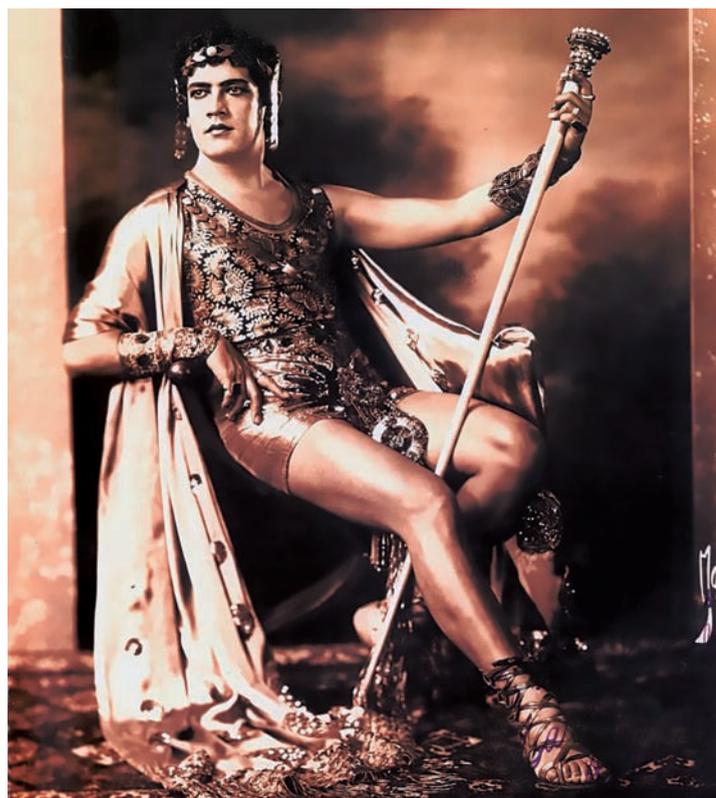
mos demasiado sensibles a esas fuerzas que parecen vivir en ella tardarán días para repornos de haberla visto». Gérard d'Houville, seudónimo de María Heredia (hija del poeta francocubano José María Heredia), escribe en *La Revue des Deux Mondes*: «... La señora Helba Huara es una sorprendente bailarina del Perú. Posee algo de maléfico, flexibilidades de serpiente, contorsiones y erizamientos de una planta insólita, palpitaciones de ave mágica...». Y luego prosigue: «... Lo que ella nos revela de animal, vegetal, elemental y de tanta lejanía, tiene un sombrío encanto. Pareciera que ella mima antiquísimos secretos». Otro crítico, Louis Mouilleseaux, anota en *Le Cahier*: «... En el plano religioso, primitivo, podría ser que el arte de Helba Huara en este momento, no tenga equivalente. Ella se aleja solitaria del mundo conocido; entreabre el velo caído sobre culturas actualmente perdidas...». Más enfático y conciso, el novelista y crítico de arte Raymond Escholier dijo que ella había

«embujado» al público. Pero no todas las cavilaciones de los entendidos se focalizan forzosamente en la danza de Helba. El letrado periodista Charles de Saint Cyr fija su atención en su atuendo: «... Posee el secreto de vestuarios deslumbrantes, los colores se enfrentan a ella, es una indiscutible música de colores...».

Helba había logrado conquistar Europa. En Estados Unidos no fueron menos elogiosos los comentarios sobre ella. En 1927, el periodista Alexandre Baksy sorprendió a sus lectores con esta frase en el *New York Times*: «... La más dotada e inesperada revelación de la danza...». Otro versado de la coreografía, C.J. Bulliet en 1929 escribe en *The Chicago Evening Post*: «... Es la manifestación de danza más original que la escena americana haya conocido desde Isadora Duncan en tiempos de su juventud... Es ya un genio de primer orden en la tragedia de la danza. Helba Huara posee la concordancia rara de la belleza, de un cuerpo flexible con un control perfecto y una brillante inteligencia...». Y añadamos a estos apuntes una última reflexión aparecida en el *New York Herald Tribune* en 1928: «... Todo en ella se oponía a las tradicionales reglas de la estética del teatro y de la danza considerada como definitiva por los grandes maestros del ballet (los Fokin, los Pauley, los Diaguilev), fuertemente apegados a su tradición neo-helénica anticuada y a su clásico rigor (...) Ante estos principios consagrados, Helba Huara imponía su pasión destructora, su movimiento sintético, su desdoblamiento de la línea y su formidable arte de expresión, transportando la danza, desde un punto de vista, de problema dinámico a problema de expresión y convirtiéndola de actividad física en actividad espiritual...».

De las múltiples presentaciones públicas e invitaciones privadas de Helba en París (bailó en casa del conde de Beaumont, de la vizcondesa de Noailles, de la del príncipe

de Luynes, etc.), destaquemos la de *La Pagode*, una famosa mansión que se convertiría en la más elegante sala de cine y ensayo de París. Construida en 1896 por el arquitecto Alexandre Marcel en un estilo oriental, muy a la moda en esa época, por encargo de un acaudalado hombre de negocios para complacer a su esposa, apasionada del arte chino y japonés, *La Pagode* fue transformada en sala de cine en 1931 para exhibir filmes insólitos únicamente en versión original. Y es así cómo, la noche de su inauguración, el 9 de marzo de ese año, se programó la película norteamericana *One mad kiss* (*Le Prix d'un baiser*, en francés) enteramente interpretada en español con el título de *El precio de un beso*. Leyendo la prensa escrita de esos tiempos se descubre que el protagonista de dicho filme fue el gran tenor mexicano José Mojica teniendo como pareja a Mona Maris, una encantadora actriz. Recordemos que Mojica en todo el apogeo de su vida artística decide abandonar su carrera para ingresar al convento de los franciscanos en el Cusco con el nombre de fray José de Guadalupe Mojica, y muere en el convento de San Francisco en 1974 en Lima. Pues bien, como lo enfatizan los recortes de los diarios de la época: «una atracción sensacional aumentó aún más lo llamativo de



José Mojica. Metropolitan Opera and Fox Screen Star.

esa programación relevante: las danzas de la ya consagrada y linda artista peruana Helba Huara que actuó durante todas las noches de la exhibición de la película infundiendo así una atmósfera de exotismo en el público francés». En suma, como diría Désirée, Helba Huara hizo reinar la poesía, lo fantástico y la imaginación en el mundo de la danza. Quienes la vieron bailar en su creación *Mé-dieval*, prosigue nuestra amiga, «quedaron sin aliento cuando las castañuelas enmudecen bruscamente después de haber luchado, maldecido, insultado a las malas ánimas, vociferado, implorado al espíritu de su amante muerto (...) *La Madone*, danza inmóvil, iluminada solamente por una hilera de cirios a sus pies, es tan bella que la sala enmudece de emoción cuando cae el telón e irrumpen atronadores los aplausos», enfatiza.

Nadie mejor que Prévert, su ferviente admirador que en 1958 le dedicó un poema (atrevidamente traducido por mí al español), para recordar y enaltecer su memoria:



Jacques Prévert, París, 1958.

Helba Huara
 Todos los sonidos de su nombre
 Resuenan entre sus dedos
 Helba Huara
 Un jardín sobre su cabeza
 Y el duelo por entero
 Danzan con todo su corazón
 De la cabeza a los pies
 Helba Huara
 La música la acompaña
 De Bach o de Satie
 Helba Huara
 La acompañan también
 El rojo fulgor de una flor
 Los gritos al cielo de una vela
 Helba Huara
 Sin oro del Perú
 Sin tesoro de los incas
 Helba Huara sin edad ni país
 El folklore
 Ese perro sabio
 Guano de melodía
 Con un pie indiferente
 Ella lo aparta bailando
 Y repentinamente el silencio
 Resplandece bajo sus pasos
 Sus pasos que a uno le siguen
 Paso a paso
 Y no los olvida

Jacques
 Prevert
 *



Helba Huara ensaya unos pasos de tango con Pablo Paredes. El fotógrafo y editor Georges Nataf tomó esta foto en casa de Désirée.

Notas

- (1) La seguiré llamando sin ambages Désirée por la enorme confianza y amistad que nos tuvimos y porque en su entorno todos le llamaban así.
- (2) *Kira Saven, Ma vie m'a beaucoup plu*, Testimonio de Sabine Hargous, Ed. Denoel, 1984.
- (3) Cada vez que la mencione sin citar a otras personas sólo daré su nombre.



La pintura clásica y moderna de Carlos Quizpez-Asín

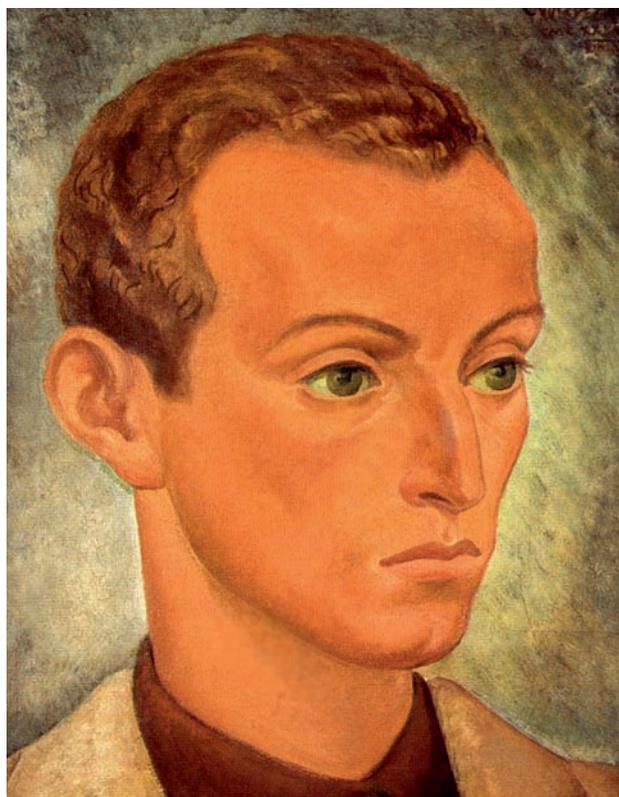
Salvador Casós

Nada hacía presagiar que del seno de una familia limeña acomodada, de médicos y criadores de toros de lidia, surgirían dos artistas notables, los hermanos Carlos y Alfredo Quizpez-Asín. Alfredo, tres años menor que Carlos, es más conocido como el poeta César Moro que también sintió desde pequeño el llamado de la pintura. Se dice que su primer dibujo lo firmó como César Moro, seudónimo que lo haría suyo para toda la vida. Tanto para su magnífica poesía como para sus acuarelas y *collages* de corte surrealista y de innegable encanto.

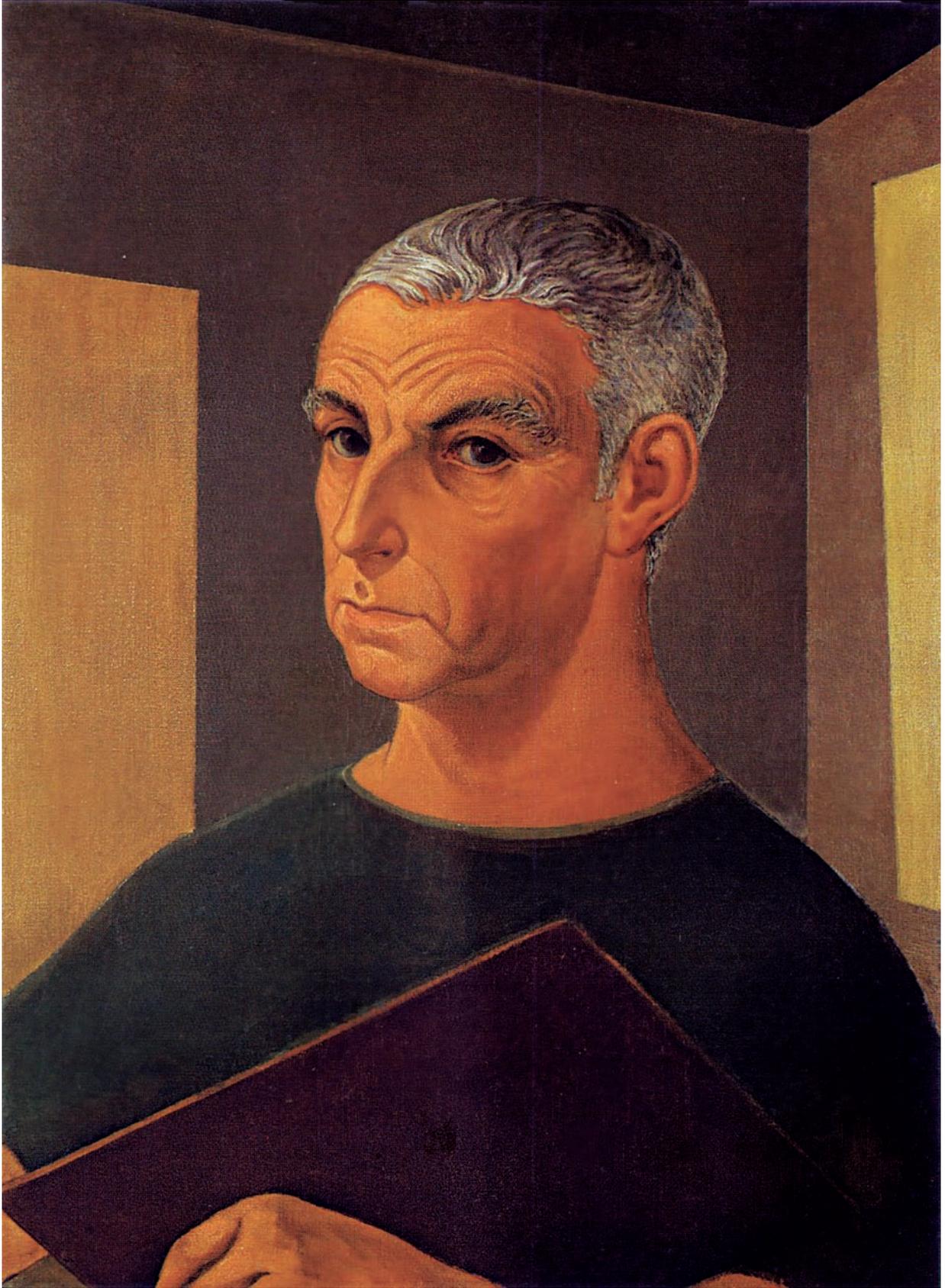
Pero no nos apartemos del tema principal que es la vida y obra de Carlos Quizpez-Asín, uno de nuestros creadores fundamentales del arte peruano con proyección internacional.

Desde muy joven, a los quince años, estudió pintura en el Taller del maestro Teófilo Castillo y posteriormente en la prestigiosa Academia Concha que en ese entonces era el sitio obligado para todos aquellos que querían aprender a dibujar y pintar. Años después, cuando se fundó en 1918 la Escuela Nacional de Bellas Artes, Quizpez-Asín ingresó como alumno del gran pintor Daniel Hernández que había triunfado en París.

En 1921 viaja a Madrid para continuar sus estudios de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando donde conoce a Salvador Dalí y se hacen amigos. Fruto de esa amistad es el magnífico retrato de Salvador Dalí que Quizpez-Asín pinta en 1922. Tal vez el mejor que se le haya hecho al famoso pintor español, incluyendo sus no pocos autorretratos. De esta etapa madrileña también destacan *Hombre de mar* (1921) y *La calle Lavapiés* (1923), dotados ambos cuadros de una atmósfera sutil.



Retrato de César Moro, 1937.



Autorretrato, 1960.



Retrato de Salvador Dalí, 1922.



Hombre de mar, 1921.

Ser discípulo del reverenciado Cecilio Pla y amigo de Dalí y Gutierrez Solana no son suficientes para colmar el espíritu inquieto de Quizpez-Asín. El Museo del Prado le ofrece, entonces, la formidable oportunidad de conocer directamente la obra de los grandes de la pintura universal y de sus distintas etapas.

En 1925, viaja a París para reencontrarse con su hermano ya conocido como César Moro. En aquella oportunidad hace amistad con el pintor Joaquín Torres García,

teórico del constructivismo, y se relaciona con los mejores exponentes de la vanguardia artística y con personalidades como André Bretón y César Vallejo.

En una carta dirigida a su gran amigo Clodoaldo López –Merino le explica lo que para él significa el arte como actitud vital: «El arte es sinceridad, y para que su obra sea sincera el artista debe dar la cara al espectáculo del mundo...Me basta saber que pinto sinceramente todo cuanto remueve mis entrañas».



La calle de Lavapiés, 1923



Bar de puerto, 1940

No estamos, pues, frente a un arte purista que solo le interesa la excelstitud académica y que es ajeno al drama de la vida misma. No por casualidad, sus cuadros *Guerra*, *Bañistas*, *Alegoría de los labradores*, *Pescadores en el atardecer*, *Lavanderas* y otros más expresan un gran respeto por la gente del pueblo y una sobria y sincera solidaridad con la clase trabajadora.

Por eso mismo, advertía: «quien no es capaz de encontrar y sentir interés en las formas puras en sí y en sus problemas, no sabrá ver ni el viejo ni el nuevo arte, que es uno y es el mismo siempre».

Se podría afirmar que en toda la obra de Carlos Quizpez-Asín, se percibe una dicotomía entre lo clásico y lo moderno y que el artista la supo manejar dialécticamente gracias a un profundo conocimiento de la composición y de la teoría del color.

Pero, dejemos que sea el crítico de arte Jorge Bernuy, gran conocedor de la vida y obra de Carlos Quizpez-Asín y curador de sus principales exposiciones, quien nos dé luces acerca de tan relevante obra desde el punto de vista estrictamente pictórico:



Alegoría de los labradores, 1928



Pescadores en el atardecer 1970

El maestro utiliza el efecto de retroceso de los colores fríos (verde, azul, violeta) para ubicar a los seres de su imaginario creativo en una atmósfera etérea, placentera, que está más allá del tiempo y que exige una agudización de los sentidos.

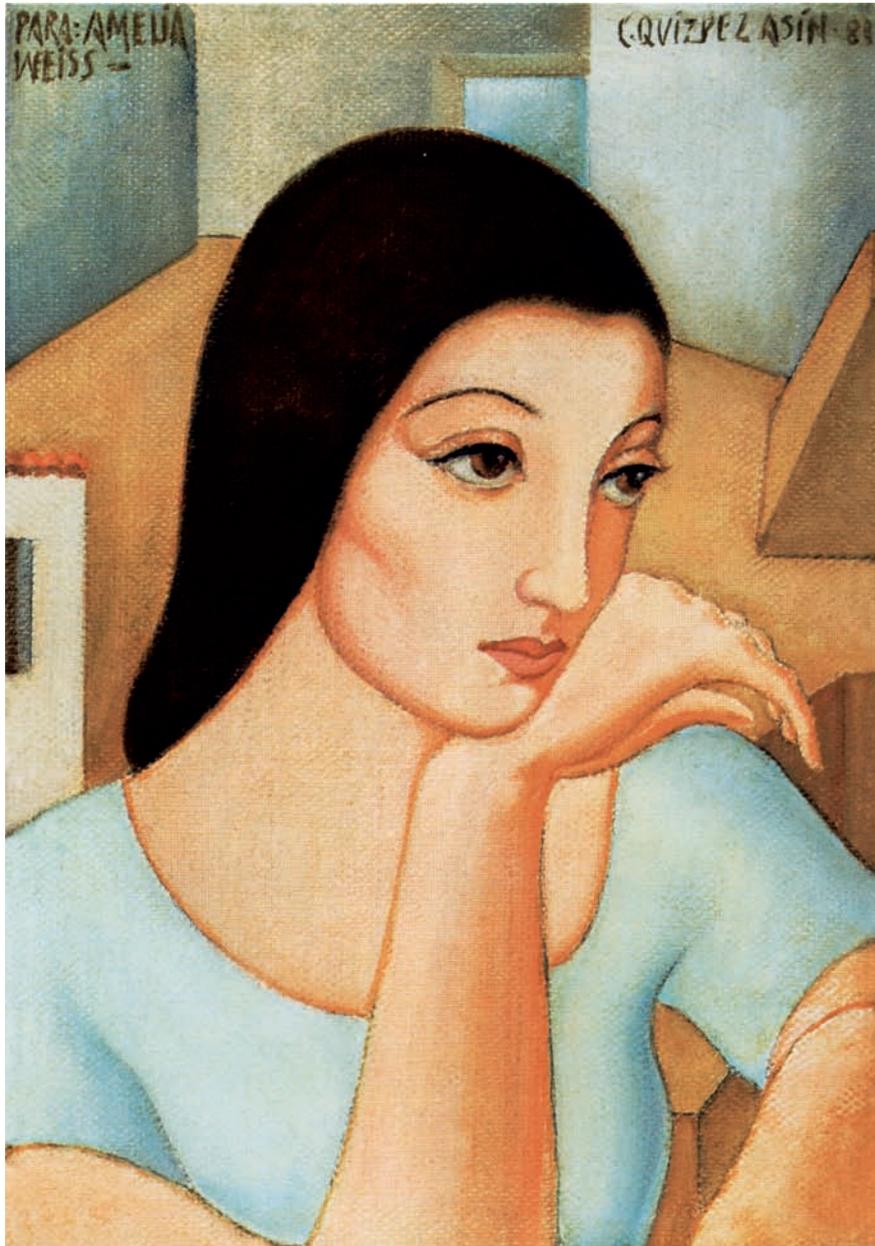
El conflicto entre los dimensionalismos de naturaleza y diseño es una tensión constante en su obra. Para solucionar esta tendencia antagónica logra establecer una serie de recursos y deformaciones pictóricas que fueron en sus consecuencias las innovaciones artísticas más trascendentes del arte peruano.

El maestro pintaba con cortas pinceladas rectangulares que eran frecuentemente paralelas, al mismo tiempo tendía a delinear las formas curvas en planos o facetas dando a sus formas un aspecto planimétrico, siempre evadiendo el modelado del claroscuro. Esta descomposición en planos es más pronunciada en algunos cuadros. En casos extremos el efecto es casi igual que el de las abstracciones cubistas.

De la obra de Quizpez-Asín no se puede ignorar que fue el pionero del muralismo en el Perú, el primero en aplicar la técnica del fresco. Sus murales más celebrados son



Lavanderas



La chica de la azotea

los que realizó para el Ministerio de Educación (*Las artes*) y para la Universidad Nacional de Ingeniería (*La minería*) y el mural con mosaicos en el frontis de la Municipalidad de Lince. Menos conocidos, pero no por eso menos importantes y bellos, son sus tres frescos *El juicio de París*, *Hércules en el Jardín de las Hespérides* y *El Fauno* pintados en el comedor de la Cámara de Diputados del Congreso de la República y que tiempo después fueron

tapiados por obra y gracia de la estulticia parlamentaria. Posteriormente, solo dos murales pudieron ser restaurados por la oportuna intervención del embajador Harold Forsyth que denunció este acto de lesa cultura.

Para terminar, añadiremos que Carlos Quizpez-Asín enseñó durante veintisiete años en la Escuela Nacional de Bellas Artes y formó a casi todos nuestros principales artistas que han alcanzado renombre internacional.



El neorrealismo italiano

Max Castillo Rodríguez

Escritor y periodista

El historiador y crítico de cine Umberto Barbaro fue el primero en utilizar el término neorrealismo para referirse a una nueva forma de expresión cinematográfica que había surgido en la Italia de la posguerra. Se trataba de un realismo que se nutría de lo cotidiano, de los personajes sumidos en su anónimo quehacer, en la angustia humana de miles de seres olvidados. Los tres más grandes exponentes del neorrealismo son: Roberto Rossellini, Vittorio de Sica y Luchino Visconti.

ROSSELLINI: UN CINE ÉPICO

En el verano de 1945 Roma estaba en manos de nadie. Había caído Mussolini y toda Italia parecía derrumbada para siempre. Pero el joven cineasta Roberto Rossellini tenía otra idea y preparaba su primera obra maestra *Roma, ciudad abierta* (*Roma città aperta*), 1945, a la que seguirán otros dramas, verdaderos documentos poéticos de esos años: *Paisa*, 1946, y *Alemania año cero* (*Germania anno zero*), 1947. Esta última filmada en las ruinas y en la decadencia mundana de Berlín, sin nazis, con hambre y sin ilusiones. En esta gran trilogía Rossellini mostraba los rostros hambrientos, vitales y desesperados de los míseros pobladores que habían confiado en

regímenes totalitarios y que afrontaban el nuevo desafío de una Europa desangrada y derrotada, con un futuro incierto. Estas cintas recreaban personajes cotidianos fácilmente identificables, era un nuevo cine, próximo a todos, a cualquier ciudadano de a pie, un nuevo realismo poético y auténtico como nunca antes existió: era el neorrealismo italiano.

Aldo Fabrizi, como el sacerdote Pietro Pellegrini, torturado y asesinado por la Gestapo, y la joven Anna Magnani, militante de la resistencia, eran los únicos actores profesionales de *Roma, ciudad abierta*. Los otros actores eran improvisados, amigos de Rossellini, habitantes de los barrios empobrecidos de aquel tiempo de hambre y de ruinas. La película se rodó sin sonido y se aprovechó la luz natural, experimentos hasta entonces considerados desechables y negativos en las producciones cinematográficas de la época. En 1946 fue considerada por la crítica de Nueva York como la mejor película italiana exhibida hasta entonces en Estados Unidos, no obstante fue retirada de las salas por presión de la Legión de La Decencia, organización puritana que ejercía la censura en ese país.



Anna Magnani en *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini.



Aldo Fabrizi en *Roma, ciudad abierta*.



Escena de *Paisa*, Roberto Rossellini.

La lírica *Paisa*, la segunda película de Rossellini, a pesar de ser también una obra de arte, valiente y conmovedora, no tuvo el éxito masivo de la anterior. Soldados americanos, capellanes de diversas religiones, un lustrador de botas, la noche de una joven prostituta, y los guerrilleros en el valle del Po, componían el mosaico de este relato visual, brutal e hiriente que profundizaba diversas heridas de un país aniquilado.

Alemania año cero era un filme que Rossellini apreciaba sobre los demás por la elaboración de personajes más complejos. Era la historia del adolescente Edmund Moeschke, quien se corrompe y delinque para poder sobrevivir. *Alemania año cero* fue el retrato cruel y desalentado del país emblemático que desencadenó la espantosa guerra, y fue también la imagen de su gran capital humillada. Rossellini nos conduce por la corrosiva decadencia de los habitantes en Berlín. La película obtuvo críticas negativas.

Él continuó decantándose por un mundo fuera del espectáculo cinematográfico convencional. En 1950 hace debutar en

Stromboli, tierra de Dios, a la joven actriz sueca Ingrid Bergman. Se mostraba a una pareja moderna obligada a vivir en esta isla volcánica, ubicada cerca de Sicilia, entre seres sencillos, pueblerinos, con hábitos, costumbres y herencias del medioevo. El famoso volcán Stromboli erupcionó extremando el dramatismo de un filme de inspiración primitiva y de desbordado sensualismo. No era propiamente un filme neorrealista al estilo de los anteriores. Estaba clara la fuerza protagónica de dos grandes actores (Bergman y Mario Vitale) que centraba el interés del espectador más convencional, pero la atmósfera documental, centrada en los habitantes de la isla y la agreste geografía, era un elemento neorrealista siempre gravitante.

Sus posteriores filmes optaron por el didactismo explícito que Rossellini reelaboraba constantemente. Aunque en obras como *Viaje a Italia* (1953), y en especial en el poderoso documental *La India* (1958), siempre estaba presente el elemento humano heterogéneo, esa masa sin nombre, pobre y angustiada que él convirtió en personaje.



Ingrid Bergman en *Stromboli* de Roberto Rossellini.

DE SICA: CINE DE FRÁGILES Y SOÑADORES

Vittorio De Sica antes de debutar como director era ya un actor conocido y tenía su propia compañía que había tenido éxito escenificando comedias de Beaumarchais, un autor contemporáneo de Voltaire. Su encuentro con Cesare Zavattini fue decisivo. Zavattini escribió los guiones de *El lustrabotas* (*Sciuscia*), 1946, y *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*), 1948, películas cumbres del neorrealismo.

En *El lustrabotas*, dos muchachos amigos rondan el centro de Roma para lustrar las

botas de los soldados norteamericanos; quieren comprar un caballo y para conseguirlo delinquen y caen detenidos. En el centro de reclusión juvenil continúan con sus sueños de adquirir el noble caballo. Huyen de la cruel prisión y al final del drama Giuseppe muere al caer de un puente. Franco Interlenghi, que interpretaba al otro muchacho, Pasquale, fue un actor importante en el cine italiano de los años cincuenta hasta los años setenta. *El lustrabotas* ganó el Oscar de 1948 y De Sica obtuvo la celebridad mundial.

Ladrón de bicicletas continúa con el mismo lirismo característico de los filmes neo-



Enzo Stailola y Lamberto Maggiorani en *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica.



Carlo Battisti en *Umberto D* de Vittorio De Sica.

rrealistas. Eran películas realizadas en la calle, en barrios pobres y con actores desconocidos o, mejor aún, paseantes de esos barrios capturados por el ojo sabio del gran De Sica. Antonio, interpretado por Lamberto Maggiorani, y su hijo Bruno, por Enzo Staiola, recorren la ciudad en un ambiente de desempleo y desesperación tras la guerra. Antonio consigue una bicicleta para su trabajo: colocar carteles en los muros. Cuando intentaba colocar un cartel cinematográfico en la pared, un ladrón le roba la bicicleta. Las vicisitudes de ambos, el drama cotidiano del hambre, hizo célebre esta película, y el nombre de De Sica retumbó por las metrópolis y festivales más importantes del Séptimo Arte.

Su cine es el más sensible de todos los grandes del neorrealismo. Evoca personajes cotidianos y frágiles, niños y desocupados, incluidos animales, como el pura

sangre de *El lustrabotas*. Los animales domésticos conviven con la pena de sus seres queridos, frágiles, desposeídos y sorprendidos por la impiedad de la urbe. Eso lo notamos claramente en la célebre *Umberto D*. (1952). Es el relato de un viejo pensionista que guarda una elegancia rancia, su vejez está amenazada tras la guerra por los sinsabores de la miseria que ha traído el cruel conflicto. Acompañado por su perrito Flike, Umberto (Carlo Battisti) debe solucionar la deuda que tiene con la dueña de la habitación en donde vive. En su desesperación su angina de pecho empeora, le asalta la idea del suicidio. Ante este paroxismo, varias veces intenta deshacerse del pequeño can que le demuestra una fidelidad sublime. Al final reconoce que a ambos les ha tocado el sinsabor de la vida. *Umberto D*. siempre fue la película preferida por Vittorio De Sica.



Escena de *La tierra tiembla*, Luchino Visconti.

VISCONTI: LA PASIÓN DE UN ARISTÓCRATA

Luchino Visconti, nacido en el seno de la aristocracia milanesa, descendía de los grandes personajes que gobernaron Milán en la Edad Media y en el Renacimiento.

Vinculado al mundo del teatro en su juventud, viaja a París y conoce al director de izquierda Jean Renoir que influirá en su posterior obra cinematográfica. Debutó en los días del fascismo con una obra notable *Obsesión (Obsessione)*, 1943. Estamos ante una historia de amantes envueltos en un crimen, basada en la novela *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain. La película rompe todos los moldes convencionales y anuncia a un cineasta

diferente, nunca visto. Para muchos, esta historia de seres insignificantes en un ambiente de carreteras y líneas férreas inicia el neorrealismo.

Su gran proyecto *La tierra tiembla* 1947-1948 (*La terra trema*), inspirada en el relato verista *Los malasangre*, de Giovanni Verga, no pudo cumplirse tal como quería.

El filme se iba a centrar en una visión crítica y política de la situación social inhumana en la vida de pescadores, mineros y campesinos. Apenas se pudo filmar el episodio de los pescadores. La historia de la familia Valastro sirve como muestra individual de las luchas de los pescadores contra los poderosos comerciantes que pagan precios muy injustos por la captura

del pescado. Los Valastro pierden su casa y la familia queda desmembrada. Rodada en el puerto de Aci Trezza, cerca a Catania, los personajes, todos aficionados, se comunican en siciliano. Con los años, *La tierra tiembla* ha quedado como una gran visión plástica de la miseria y de las pocas esperanzas en un país europeo, Italia, que había olvidado la suerte de los trabajadores del mar, y prefería ignorar su tragedia.

Luchino Visconti repitió otra historia social doce años después, en 1960: *Rocco y sus hermanos* (*Rocco e i suoi fratelli*). Es la historia de emigrantes meridionales, de Basilicata, en Milán (la ciudad natal de Visconti). Dividida en capítulos, como una tragedia griega, cada uno lleva el

nombre de uno de los cinco hermanos. La película se centra en Rocco (Alain Delon), bueno y tierno, boxeador y víctima de la dureza social y de sus códigos injustos. Este filme expone, a manera de caleidoscopio, los sueños y fracasos de una clase social, los llamados *terrone* o inmigrantes sureños. Tiene componentes neorrealistas, pero ya se observa el ojo crítico marxista del gran cineasta milanés que superaba las ingenuidades y sentimentalismo de aquel primigenio movimiento del cine, es decir del neorrealismo de los años cuarenta.

Tuvo un gran éxito comercial y fue el último acercamiento de Luchino Visconti al neorrealismo.



Alain Delon y Anne Girardot en *Rocco y sus hermanos* de Luchino Visconti.



Vittorio Gassman y Silvana Mangano en *Arroz amargo* de Giuseppe De Santis.

Para muchos, el cine de Giuseppe De Santis, que también se ha desempeñado como crítico marxista, se encuadra también en el neorrealismo. En 1949 filmó *Arroz amargo* (*Riso amaro*). Participaba Vittorio Gassman con la jovencísima y bella Silvana Mangano. Era la historia de los míseros jornaleros en los arrozales del norte, a la vera del río Po. Abrió las puertas de Cinecittá a la gran Mangano, y el realizador De Santis no tuvo otro éxito que igualara a su *Arroz amargo*.

OTROS NEORREALISTAS

Posteriormente, el neorrealismo no tuvo la fuerza primitiva de cine directo, urgente, de los tres grandes ya mencionados.

La Strada (1954) de Federico Fellini fue considerado un filme neorrealista fallido, cuando más bien su particular universo de

circos ambulantes, personajes excesivos y el recorrido por la carretera se ajustaban a los nuevos patrones que regirán su tan poético y onírico cine, muy alejado de las intenciones neorrealistas. *Las noches de Cabiria* (1957) también tenía influencias neorrealistas en el humor, la música, los diálogos, más propios de un relato novelado con tintes poéticos.

Bandidos de Orgosolo (1961) de Vittorio de Seta relataba la violencia y crudeza primitiva de bandidos y perseguidos, escondidos en las montañas de Barbagia en la isla de Cerdeña. Obtuvo el premio de ópera prima en el Festival de Venecia.

El mundo de bandidos y asesinos adscritos a una vida y cultura primitiva tuvo el más alto galardón con *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi (1962). El cine de Rosi



verdadera de un famoso bandido que tuvo nexos con la mafia tras la Segunda Guerra Mundial, los obtuvo con *El caso Mattei* (1972), menos neorrealista que el anterior, sobre el extraño asesinato de un magnate del petróleo, que interpretaba Gian Maria Volonté. Su cine de mafiosos y políticos sórdidos, es un eco muy personal de la denuncia lírica y sensible del neorrealismo.

En forma equivocada son considerados neorrealistas los filmes *Accattone* (1961), y *Mamma Roma* (1962) de Pier Paolo Pasolini. El proletariado que él mostraba en sus primeras películas tenía un áurea religiosa más ligada a las pinturas de Mantegna (recordemos las analogías entre el Cristo yacente y Accatone muerto) o el Rosso Fiorentino. Su búsqueda estética era de confrontación, muy en su línea incómoda y rebelde que lo caracterizó. Eso lo alejaba definitivamente del neorrealismo primigenio a pesar de sus evidentes concordancias.

ha persistido en el documental verídico, de denuncia política. Sus mayores logros, después de *Salvatore Giuliano* sobre la vida



Giulietta Masina en *Las noches de Cabiria* de Federico Fellini.

MARÍA A

Elba Luján

Escritora

1.

Parecía un huaquito chimú. Los años la habían reducido a no más de un metro cincuenta de estatura, su rostro cobrizo, lleno de pliegues y líneas encontradas, mostraba con altivez su prominente nariz aguileña. «Es mi sello, mi orgullo», solía decir desafiante. De vez en cuando sus dos trenzas blancas caían sobre sus hombros, por lo general las llevaba levantadas y aseguradas por dos peinetas de nácar con incrustaciones de marfil. Eran un recuerdo de su paso por España, se las había regalado su Cholo adorado, nunca supo cómo las consiguió y ella tampoco se lo preguntó. A mí me encantaba visitarla y escuchar sus cuentos, sabía miles, pero no siempre estaba dispuesta o inspirada, era muy temperamental. Su cuarto olía a hierbas que ardían en una pequeña vasija de barro, «escucha cómo conversan», me decía invariablemente. Al principio tenía que esforzarme para oír el crujido de las hojas encendidas; luego, oyendo el tenue crepitar, entraba en una especie de agradable ensoñación. El tiempo pasaba sin sentir. Después me iba sin decir palabra, en esa época una mirada era suficiente entre nosotras. Otras veces, antes de entrar la aguaitaba, me gustaba observarla leyendo con su lupa inmensa que agrandaba no solo las letras de sus lecturas, sino también su ojo, digamos desde donde yo la miraba. Parecía el ojo de Polifemo, grande, oscuro y único, solo que el de ella perseguía palabras que luego saboreaba y repetía una y otra vez en voz baja, como quien musita una plegaria. No sé si me veía o no, en todo caso me ignoraba. A veces me llamaban y tenía que abandonar mi puesto de vigía. Nadie entendía mi gusto por ir a la habitación del fondo de esa antigua casa sobre el acantilado, adonde ella llegó pobre y sola desde Trujillo con sus ochenta y tantos años a cuestas. Mi madre, sin consultar con nadie, la acogió de inmediato. Como única pertenencia trajo un baúl de madera oscura, grande. Ahí guardaba algunos papeles, muy pocos objetos y un poco de ropa negra, nunca la vi vestir de otro color. Una cama, una mesa de noche, una silla y su baúl fue todo lo que tuvo durante los casi 20 años que vivió entre nosotros.



Ilustraciones de Bernardo Barreto

2.

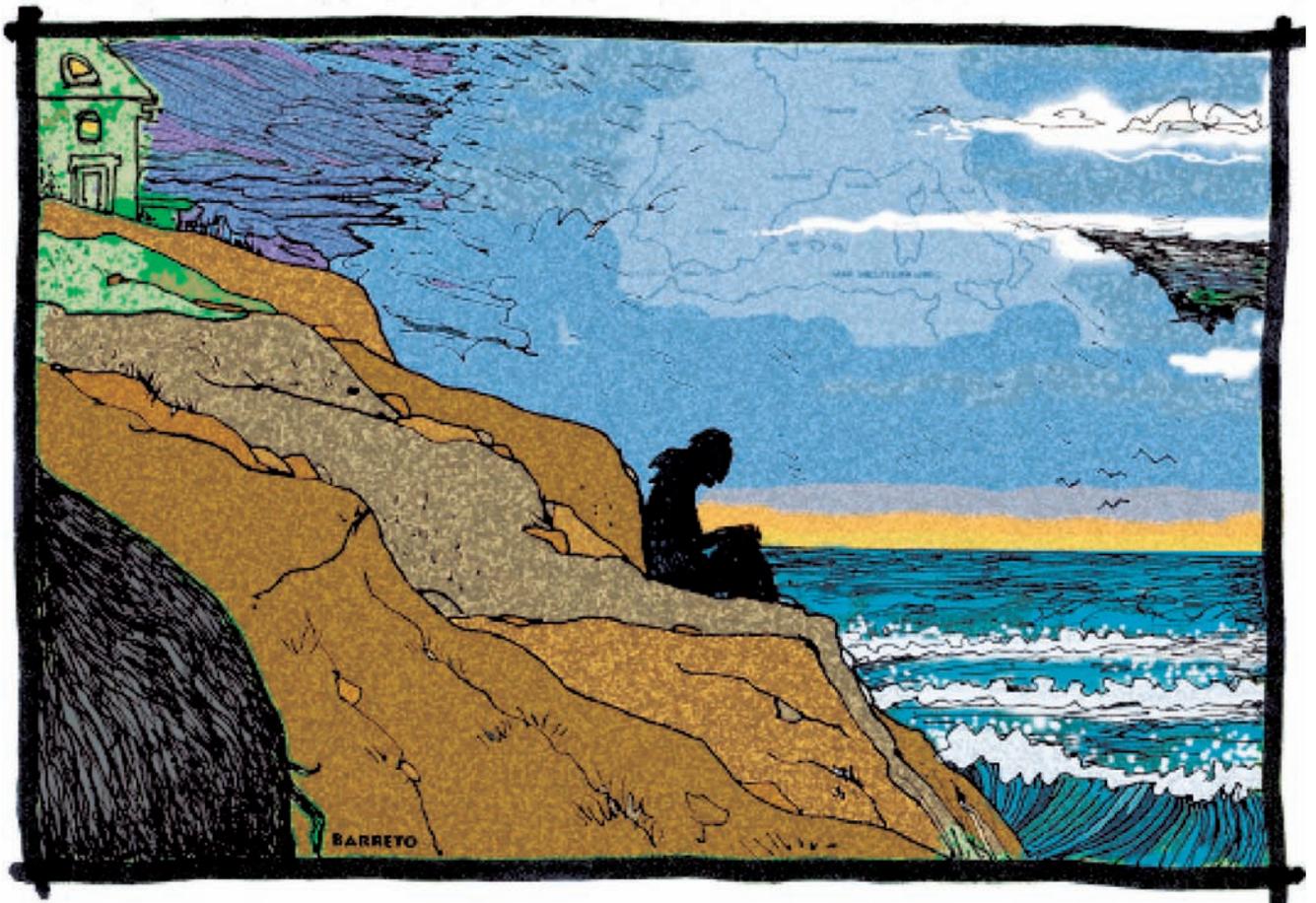
«Estábamos destinados el uno al otro, en esta o en otra vida. Lo supimos siempre, como si nuestra piel, la de nuestros nervios, hubiese sido hilada con la misma rueda...». No pude continuar leyendo el papel cuadriculado donde estaban escritas esas líneas porque ella me estaba mirando desde el quicio de la puerta, había vuelto de improviso. Debo confesar que su presencia me estremeció, fue una imperdonable travesura abrir su baúl sin su consentimiento. Lo había estado tramando varios días, y decidí aprovechar una de sus diarias caminatas por el malecón, le gustaba mirar el mar, pero siempre demoraba... salvo esa única vez. Guardé todo rápidamente con mi cara encendida como un farol. No me hizo ningún reproche, fue directamente a su baúl y compuso el desorden que yo había dejado, sin embargo, por una misteriosa química empecé a sentirme también ofendida y con la mayor de las insolencias le pregunté por ese Cholo del que a veces hablaba. Por supuesto que no dijo una palabra, y antes de levantarme y salir de su cuarto mitad altanera y mitad avergonzada, me dijo: «Niña, alguna vez podrás ver lo que hay dentro de este sobre», me lo indicó con un gesto de ojos e inmediatamente lo guardó entre sus papeles. En casa todos la respetábamos, incluida yo, pero nunca fuimos muy afectuosos con ella, tal vez porque su ternura la tenía reservada solo para mi madre, una ternura suave y discreta, expresada en su capacidad para estar presente en el momento justo. Con el tiempo me olvidé de ella, nunca la visitaba, nos cruzábamos en la cocina o en alguna otra habitación de la casa. Los ojos le crecieron a pesar de que cada vez veía menos, y de vez en cuando practicaba conmigo algunas pequeñas venganzas que me ponían de malhumor, se hacía la sorda cuando yo tocaba la puerta y no había nadie más para abrirme. «¿Quién es? —repetía con insistencia a pesar de mis esfuerzos para que me oyera— ¿quién toca?, hable más alto», y así pasaban eternos minutos que me iban encendiendo de furia. Esa furia que, según mi padre, heredé de toda mi familia materna, incluida ella, por supuesto. Un día, sin que mediara motivo alguno, me contó su viaje a Trujillo, donde ella y el Cholo se conocieron, se hicieron inseparables de inmediato, amaban las bromas y los juegos de palabras. Ella sabía que su nombre me intrigaba, no me bastaban la historia de sus peinetas, ni de los insuperables apodosos que él ponía a todo el mundo, tampoco sus amores contrariados, ni su agudo sentido del humor. Entonces aproveché ese momento para súbitamente preguntarle: «¿por qué nunca me has dicho su nombre... cómo se llamaba?». Ella me miró con esa displicencia que usó muchas veces conmigo, se puso de pie y encaminándose hacia su dormitorio me contestó: «no necesito nombrarlo, me basta saber que existió, que fue real, tanto como lo que vivimos». Ese tipo de respuesta suya me fastidiaba,



me hacía sentir torpe, incapaz de comprender algunas cosas, a veces inconfesables, de la vida. Nunca más insistí a pesar de mi curiosidad. La última vez que la vi, ella había empezado a hablar sola, como si alguien estuviese a su lado, no sé quién sería, tal vez fuese el sobrino por el que ella volvió de Europa y a quien cuidó y amó hasta el día de la tragedia. Al parecer, desde entonces guardó su alegría, aprendió a vivir en medio de la soledad, del silencio, de sus recuerdos y olvidos. Mi madre nos contó que había sido bailarina, que en París y en España ganaba algún dinero presentándose en pequeños teatros, pero la guerra le cambió la vida, hubo que tomar decisiones, tomar partido y resistir.

3.

Y así lo hizo hasta que recibió el telegrama que la urgía a volver a Trujillo. Diez años vivió entre París, Barcelona y Madrid, a veces aplaudida, otras veces con hambre. Su Cholo la ayudó a reunir el dinero suficiente para embarcarse de vuelta. Él pronto la seguiría, fue lo que le dijo, pero nunca más se vieron y él murió un año después. Lo supe por mi madre que la asistió y acompañó hasta el último día de su vida. Ella murió en la casa del acantilado, tal como lo había deseado, en esa habitación pequeña y austera, enriquecida con su sola presencia, su voz, sus cuentos y una vida llena de secretos. Recibí el sobre que me había ofrecido años atrás. Lo abrí con el mayor cuidado, emocionada por lo que encontraría. Había solo una fotografía en sepia con las oscuras siluetas de dos personas, un hombre y una mujer abrazados ante un fondo luminoso, como una toma a contraluz, lo que hacía imposible distinguir los rostros. «¿Y sus demás papeles dónde están?», le pregunté a mi madre. «Los quemé uno por uno en su vasija de barro, tal como ella quería, eran cartas personales», y sin considerar mi perplejidad se levantó y me dejó sola con todas mis inquietudes y preguntas sin resolver. Con los años empecé a apreciar su conducta, su manera tan peculiar de vivir, tan reservada y determinada a la vez, gustaba de la compañía pero no estaba dispuesta a hacer concesiones para obtenerla. En la familia pronto la olvidamos, la vida siguió su curso y solo de vez en cuando la recordábamos. Un buen día viajé a Trujillo y en las paredes de la escalera que llevaba a las habitaciones del hotel estaban colgadas unas viejas fotografías de los años veinte más o menos, en una de ellas me pareció reconocerla en medio de un grupo. Nadie supo darme razón sobre su origen, decoraban el lugar desde siempre. Observé, ausculté el retrato hasta el cansancio, noté que su piel tenía el color de la tierra mojada, llevaba el pelo suelto y destacaba entre todos por la fuerza de su mirada dirigida hacia algo



o alguien que atraía toda su atención. Casi podía sentir su respiración, su cuerpo transmitía fuerza y ese modo tan personal y único de estar presente. Pedí que me prestaran la fotografía. Sin ningún reparo me la entregaron. Ya en mi dormitorio y con una gran lupa en la mano, pude mirar, cual nueva Polifemo, a cada uno de los presentes en esa divertida y nocturna reunión. Todos los hombres tenían una copa o un vaso en la mano, parecían brindar por algo, algunos se miraban entre sí y su alegría era contagiosa. Solo había tres mujeres, una rubia, otra de pelo oscuro y ella. Noté que la de pelo oscuro la miraba de soslayo, como con recelo. Decidí desmontar el cuadro. Con sumo cuidado quité cada uno de los pequeños clavos que sujetaban el grueso cartón al marco. Al separarlos pude ver que la foto había sido mal recortada pues un pie masculino mostraba nítidamente que su dueño había sido eliminado de la imagen, ¿por qué, quién sería? La letra que descubrí en el reverso de la foto me emocionó, la conocía perfectamente, era la suya: menuda y amplia, y a pesar de que el tiempo y la humedad habían borrado algunas palabras, alcancé a leer lo siguiente: «ese fue nuestro destino, el fuego y la eternidad».





LA MASACRE de ORADOUR- SUR- GLANE

Luis Freire Sarria

Escritor



Una niebla fría que parece estacionada a propósito diluye las ruinas carbonizadas del pueblo de Oradour- sur- Glane, en la región de Lemosín, sur oeste de Francia. La hierba y los árboles que la rodean intentan en vano atenuar con su verde nuevo el dolor concentrado en lo que resta de sus paredes desde aquella tarde del 10 de junio de 1944, en la que efectivos de la tercera compañía de las Waffen S.S. nazis masacraron a seiscientos cuarenta y dos civiles indefensos, entre ellos, centenares de mujeres y niños acribillados y calcinados por el fuego en la iglesia del pueblo, en aparente represalia por el asesinato de un capitán S.S. por la resistencia francesa que nada hacía ni tenía presencia en Oradour- sur- Glane. Esta última, esa es la más creíble de las razones que habrían motivado lo que ha quedado atrapado en la memoria como la Matanza de Oradour- sur- Glane.



La masacre y el posterior incendio del pueblo a manos de la metódica barbarie represiva de las Waffen Shutz Staffel (Waffen S.S o S.S. armadas) no fueron dejados al recuento libresco de las atrocidades nazis y la memoria herida de los escasos vecinos de Oradour- sur- Glane que pudieron escapar de la muerte. En una decisión que pudo sonar extraña, el general De Gaulle dispuso que el pueblo permaneciese sin ser reconstruido, tal y como lo dejaron los alemanes. Así lo vemos hoy día, setenta y dos años después, con sus ruinas ennegrecidas como dientes rotos, los del horror y la impotencia de seiscientos cuarenta y dos inocentes por el golpe atroz de la barbarie. Que los franceses y el mundo no olviden, porque del olvido se alimenta la bestia.

Oradour- sur- Glane es una perturbadora atracción turística y a la vez, memorial de la masacre, señal y marca de la muerte y de la guerra, como lo es el esqueleto de la

Cúpula Genbaku o Cúpula de la Bomba, en Hiroshima, la ciudad japonesa arrasada por la primera bomba atómica de la historia. La bestia puede llegar en avión como en un blindado, su hambre de sangre no cambia con los vehículos que la traen.

El visitante que pasea por las calles de Oradour- sur- Glane puede leer las huellas de sus moradores aferradas a las paredes derruidas por el fuego. En esa, late una plaquita azul: costurera. En aquella, el letrero del panadero. En esa de allá, la placa del dentista, que no es una lápida porque figura solo su nombre y no sus fechas de nacimiento y muerte. En otra, los avisos publicitarios del taller de mecánica, intactos, llamando clientes. En el interior de las ruinas desventradas y abiertas al cielo, la máquina de coser oxidada de la costurera, la cama de metal retorcida por el incendio de alguien obligado a salir de su casa a culatazos, la carrocería carcomida de un auto que el mecánico no alcanzó a reparar.



Oradour-sur-Glane era un pueblo apacible y bien abastecido en medio de la guerra, sus casas de factura sólida y de buen gusto cobijaban a un nutrido grupo de pensionistas y refugiados de las clases acomodadas, así como varias familias de alsacianos, loreneses, algunos judíos y españoles huidos de la mano inmisericorde de Franco. A las catorce y quince horas de ese 10 de junio, cuatro días después del desembarco aliado de Normandía, tropas de las S.S. rodean el pueblo, ordenan a la población concentrarse en la plaza del mercado con el pretexto de buscar un alijo de armas de la resistencia francesa, los sacan de sus casas, de sus camas de enfermos, de sus trabajos. De las escuelas llegan los niños en fila, conducidos por sus maestros. Los hombres son distribuidos

por grupos en diversos lugares del pueblo y se encierra a las mujeres y los niños en la vieja iglesia de los siglos XV y XVI. Un S.S. arroja una granada incendiaria al interior del templo, el pánico se apodera de los prisioneros, el humo los asfixia, se precipitan hacia la puerta, allí los esperan los alemanes para coserlos a balazos, retroceden, los recibe el fuego para devorarlos hasta lamer sus huesos, los aullidos de dolor y el hedor de la carne quemada retumban contra los muros de piedra. Una tal madame Rouffanche escapa por uno de los ventanales, es la única en salvarse. Pudo dar testimonio, en cambio, el cochecito de bebé acurrucado en uno de los rincones de la iglesia ennegrecida necesita que conozcamos la tragedia para alzarse como testigo.





Los hombres no corrieron mejor suerte, fueron asesinados al ritmo fanático de las ametralladoras. Días después, se procedió al incendio sistemático de cada una de las construcciones del pueblo. Sistemático, detalle fundamental para los nazis.

La niebla se comienza a disipar cuando nos dirigimos por un caminito de tierra afirmada al Centro de la Memoria de Oradour-sur-Glâne, inaugurado en 1999 en un severo estilo contemporáneo. Lo que nos espera en su interior es más duro que un conjunto de edificaciones calcinadas, es la vida pequeña, íntima, cotidiana, la que concentran anteojos rajados al caer al suelo, relojes detenidos en la muerte, vasos medio fundidos por el calor del incendio, prótesis dentales, navajas oxidadas, tinteros de escolares, billetes con las puntas quemadas, objetos que tocaron la piel, los labios, reposaron en bolsillos de los pantalones, fueron cogidos cada mañana por las manos de los que Oradour-sur-Glâne ha

elevado a la categoría de mártires. Reposan por conjuntos en pesadas vitrinas de mármol rosa en un ambiente mortecino, alumbrado nada más que por la luz que emana del interior de las vitrinas mismas.

Confrontar a la memoria con lo máximo y lo mínimo de un hombre, de eso se trata, de abarcar el mayor abanico vital posible de las víctimas, desde sus nombres y fotografías, pasando por sus pertenencias personales, hasta las piedras y las vigas calcinadas de sus hogares. Solo la vegetación y la niebla no son las mismas que aquellas del 10 de junio de 1944, no es posible conservar inmóvil a la naturaleza, pero el contraste entre la renovación de la hierba y los árboles y la congelada permanencia del pueblo calcinado es la lección que se busca en el memorial de una masacre, seguir viviendo sin olvidar, seguir adelante sin dejar de recordar para guardar, por lo menos, la intención de que no se repita la barbarie.



El sonido de las orquestas del Mantaro

Antonio Muñoz-Monge

Escritor y periodista

Los nombres de las orquestas típicas del valle del Mantaro, los nombres de sus directores, de sus integrantes, violinistas, arpistas, saxofonistas, son valiosas referencias dentro de la historia musical del departamento de Junín, la región más representativa en la que muchísimas personas, de varias generaciones, tienen el sabor y la fuerza de la nostalgia, de la leyenda, de tiempos mejores, cuando la vida afirmaba su existencia con el valor y la presencia rotunda de lo nuestro. El sonido de las orquestas tiene el sonido del tiempo y la lejanía, de los reencuentros y despedidas, de la siembra y la cosecha, del surco y el canto de las aves. No olvidemos que una de las características más profundas de la cultura huanca es el Ayni, que significa trabajo solidario y recíproco, o lo que es lo mismo: la vida en comunidad.

COMUNIÓN MUSICAL

El transcurrir de la vida diaria, sencilla, donde festejamos un nacimiento, bautizo, cumpleaños o matrimonio, o la llegada o despedida de un familiar o amigo, está de todas maneras acompañado por los acordes de una orquesta típica regalando acordes de una muliza, un huayno, un Santiago, un huaylarsh o una tunantada.

Pero los días esperados, los días de calendario festivo, las fechas propicias, los días de grandes festividades como las fiestas patronales, costumbristas, con antepasadas como el Yaycupacuy, el Yuyaricuy, las Novenas, para llegar al Día Central, son celebraciones que se acompañan con tres, cuatro, diez orquestas, orquestas de doce o más integrantes.

Como sabemos, la región Junín, con numerosos pueblos trabajadores, agricultores, artesanos, ceramistas desperdigados en el anchuroso valle del Mantaro, reunidos en sus tradicionales ferias agropecuarias, tiene una tradición de larga data, expresada en numerosos bailes, danzas, canciones, con la participación de todo el pueblo. Todo este riquísimo folclore musical, tiene en las orquestas típicas su más valioso exponente, su motor vivencial por excelencia.

PARQUE INMACULADA CONCEPCIÓN

Uno puede hablar de la existencia de cientos, miles de orquestas sin temor a equivocarse, teniendo como referencia la década de 1930 a 1940, cuando se fundan las primeras grandes orquestas típicas. El Parque Inmaculada Concepción, en ple-



Shapish



Jauja

no centro de Huancayo, ciudad puerto, es el gran referente para poder entender la importancia y trascendencia de esta hermosa y compleja realidad. El parque, durante todo el día y parte de la noche, está ocupado en forma ordenada por los músicos de las numerosas orquestas, ahí esperan los también numerosos contratos para procesiones religiosas, cumpleaños, fiestas patronales, bautizos, safa casa, o cualquier compromiso que uno tenga. Alrededor del parque se ubican las oficinas, talleres, de estas mismas orquestas que a la larga, con el tiempo y la demanda, se han ido convirtiendo en verdaderas empresas comerciales, dueñas de un calendario festivo, día a día, pueblo por pueblo, de toda la región central. Además de contar con toda la infraestructura propia, como los

instrumentos musicales, ropa, ternos para los integrantes, ellos mismos son verdaderos promotores de espectáculos.

ORQUESTAS INOLVIDABLES

El experimentado periodista, escritor y fotógrafo huancaíno, Guillermo Joo Muñoz, autor del libro *Orquestas típicas en Huancayo*, publicado en el año 2012, en una conversación nos dice que por amplio consenso las orquestas típicas más representativas, como iniciadoras y pioneras, son Orfeón Huancayo de Ascario Robles Rodríguez y Los Aborrecidos del Centro de Pablo Pastor Díaz.

Bueno, como en todo, hay pareceres y pareceres. Junto a ellos es justo reconocer a



Huaripampa



Congalla

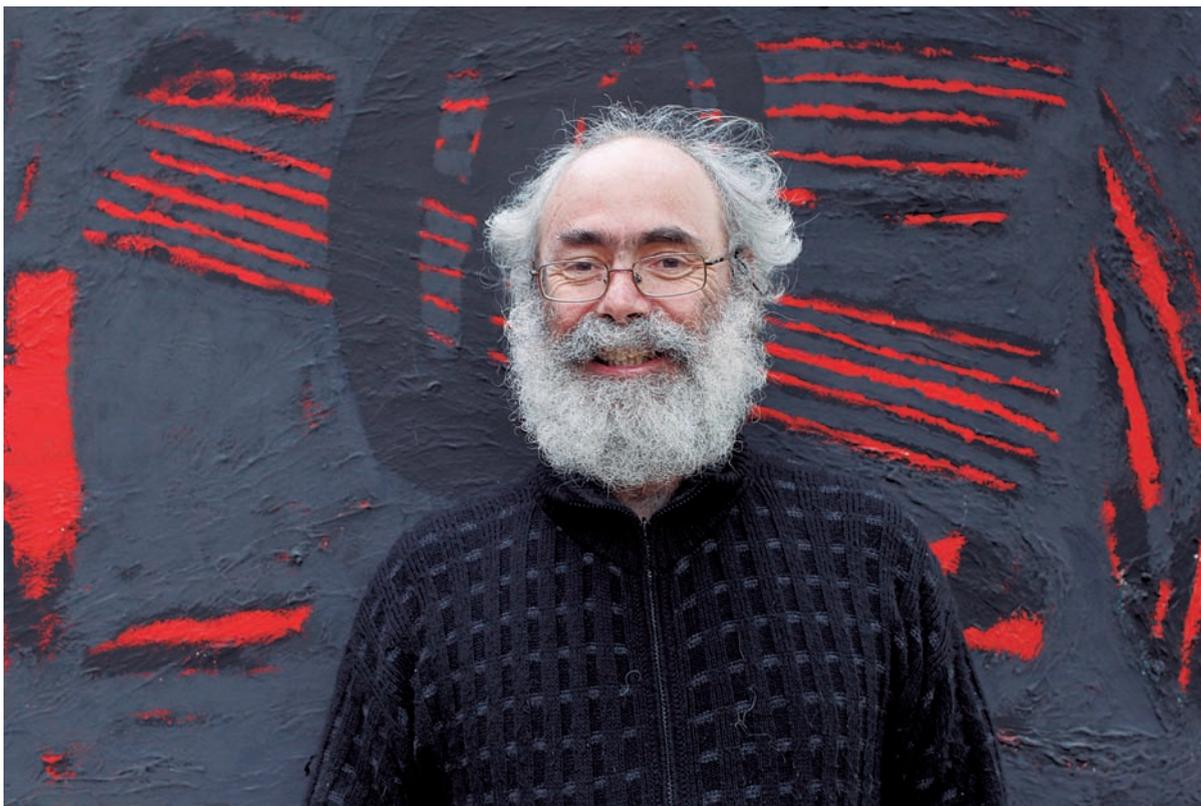
otras grandes orquestas que hicieron historia y marcaron toda una época, como la Lira Jaujina de Tiburcio Mallaupoma Cuyubamba, El Águila de San Jerónimo de los hermanos Alfredo y Vicente Saquicoray Suazo, Los Galanes del Centro de Aurelio Navarro Córdova, Juventud Huancaína de Zenobio Dagha Sapaico, Capricho Huanca de Pablo Navarro Lovera, Aurora Andina de Carlos Baquerizo Castro, Engreídos de Jauja de Julio Rosales Huatuco.

Personaje de actualísima presencia, fundador y director de la Orquesta Típica Selección del Centro es don Atilio Moreno Amaro, nacido en el asiento minero de Morococha (Junín), músico arpista, compositor, con más de cincuenta años de vida

artística. Se inicia oficialmente a los siete años de edad, tocando el arpa en el Coliseo Nacional del distrito de La Victoria de Lima. Ha sido declarado Difusor Ilustre del Patrimonio Cultural de la Región Junín.

Todas las semanas en esta Lima variopinta, con un disimulado tufillo antiserrano, podemos escuchar, especialmente los domingos, a lo largo de los 15 primeros kilómetros de la carretera central, en los alrededores de Ate y Vitarte, los acordes de excelentes orquestas típicas. Para más señas, los sábados desde las once de la mañana en la Cruz de Yerbateros, inicio de la carretera central, puede usted contratar los servicios de una orquesta típica del anchuroso Valle del Mantaro.





Eneko, Humor universal

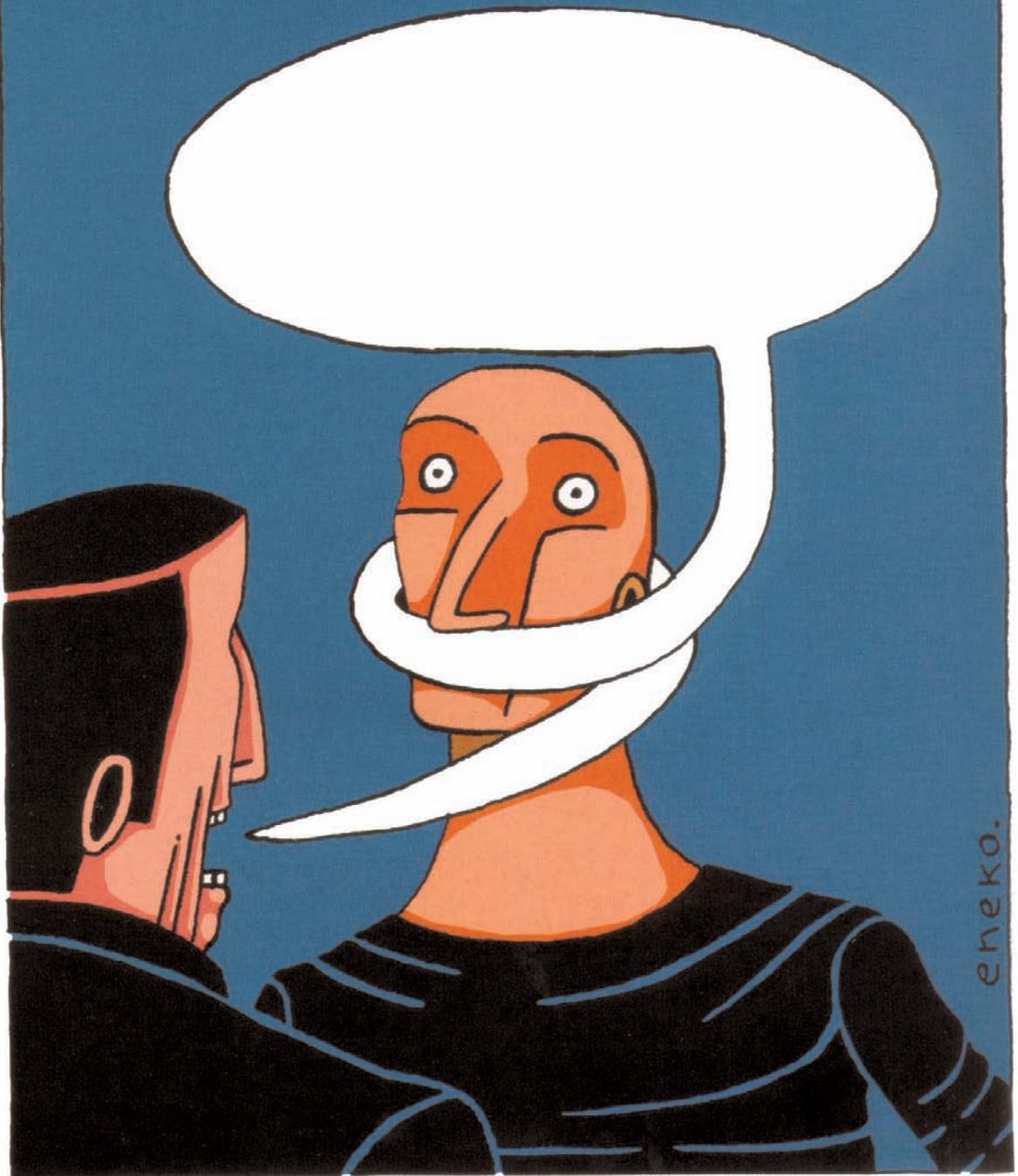
En 1963, Eneko las Heras, de irremediable origen vasco, nació en Caracas, Venezuela, y, según propia confesión, empezó a dibujar desde que le salió el primer pelo de la barba. La obra gráfica de Eneko tiene algo que no es fácil conseguir: humor incisivo con cierto hálito poético. Ha dibujado en diversos diarios y ahora lo hace en *El Jueves*, la revista de humor más importante de España.

Los dibujos de Eneko trascienden la actualidad inmediata de la prensa española y se enfilan hacia una crítica radical de la sociedad actual. Las contradicciones sociales, el poder de los grandes grupos económicos, la corrupción política, la memoria histórica, son algunos de los temas principales que Eneko suele tocar con certera mordacidad.

Dibujantes como El Roto y Eneko se atreven a expresar lo que pocos redactores, columnistas y opinólogos se arriesgarían a decir en los medios.

Desde ahora, en **Vuelapluma**, podremos contar con los dibujos de Eneko para que nuestros lectores disfruten de su talento, su ironía y su arte.

LIBERTAD DE EXPRESIÓN



LIBROS LIBROS LIBROS

Alonso Ruiz Rosas /
Espíritupampa

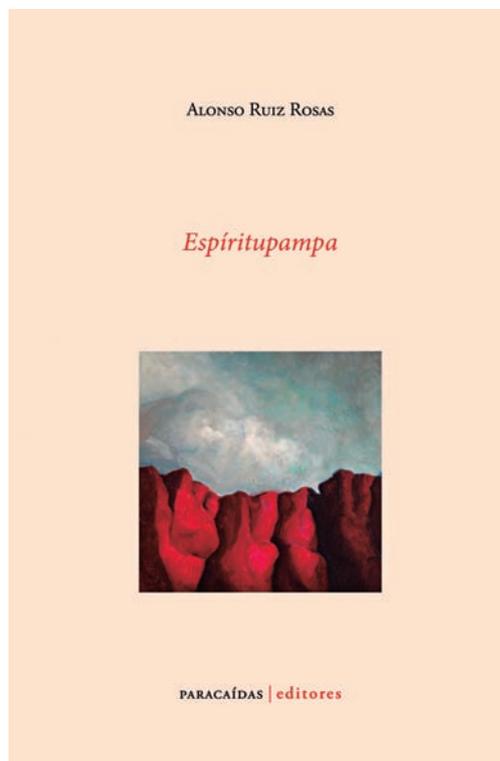
Una promesa que con el paso del tiempo se ha hecho feliz realidad en el paisaje de la poesía peruana contemporánea desde *Caja negra* (1986), es la poesía de Alonso Ruiz Rosas (Arequipa, 1959), pues, su reciente libro *Espíritupampa* (Lima, 2015), es prueba irrefutable de haber alcanzado sus mayores logros líricos que confirman un tránsito poético que se fue afirmando con *La enfermedad de Venus* (2000) y *Estudio de la belleza* (2010).

Si los años 60 y 70 estaban signados por una escritura que tenía como soportes el lenguaje conversacional, la palabra y el ritmo de la calle y la violencia verbal y el ingenio y el humor de la esquina, en los años 80 se inicia una suerte de renovación en el quehacer poético de nuestro medio con las búsquedas valiosas de Mario Montalbetti, Rossella Di Paolo y Alonso Ruiz Rosas, entre otros. Nuestros poetas exploran otros territorios insospechados en la página en blanco, otra dicción, y acaso un lenguaje más ceñido, un poco lejos del versículo, menos descriptivo sin dejar de lado los temas cotidianos, los sinsabores de la vida urbana y la mirada crítica del entorno en el que transcurrimos.

Sus largas estancias fuera de nuestro país ya sea como escritor o diplomático, han motivado que no se le nombre a menudo cuando se trata de la poesía de nuestros días posteriores a los años 60. Sin embargo sus libros hablan por él. De su afán por levantar un discurso moderno, hondo y crítico así como por sus desvelos por dominar las formas discursivas más apropiadas para verbalizar sus certezas e incertidumbres, sus alturas y abismos, en fin, su sentido de pertenencia y el mundo de afectos que tensa sus palabras.

ORÍGENES

Espíritupampa es un texto en donde puede constatar que su vocación experimental y la manera flexible con la que se aproxima a una escritura personal, deviene en un lenguaje sobrio, sereno, lejos de la grita y la hojarasca en la que muchas veces otros caen por impericia o vehe-



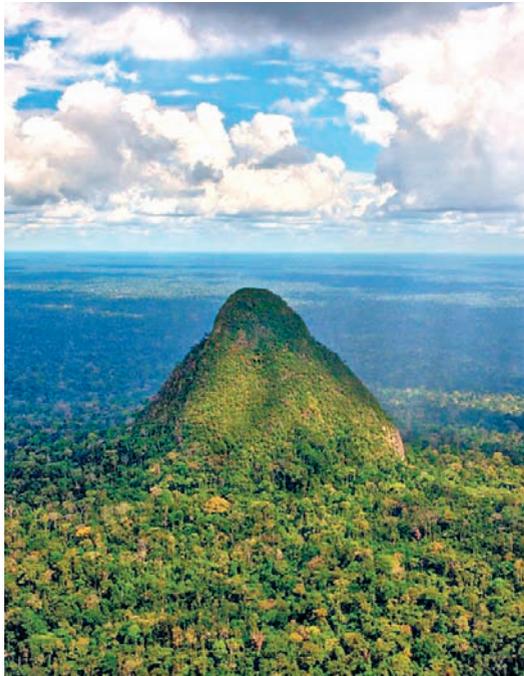
mencia. ARR a todas luces ha alcanzado un registro singular, un tono particular de expresión. Su reciente entrega se inicia como un ritual: convocando a los dioses míticos del mundo lírico, pues, bien sabe el Orfeo de nuestros tiempos que «...la voz / se eleva y / vuela / vuela / hasta perderse».

Con una intensidad lírica que nos conmueve, el poeta dice que venimos del «mar materno... de las profundidades infinitas del / misterioso goce...» y que «el mundo recomienza en / cada historia...». Y que en la infancia aparece «el lenguaje a borbobones» para indagar por nuestra «genealogía» y saber quiénes realmente somos y de dónde venimos y hacia dónde rayos vamos en estos tiempos inciertos, pues, por muy luminosas que son las palabras «solo se advierten sombras / y borrosas siluetas». Y entre los ramalazos que nos da la historia llegamos a la conquista del Perú.

Desde la ya lejana *Historia peruana verdadera* (1961), de Alberto Hidalgo, pasando por los *Comentarios reales* (1964), de Antonio Cisneros y

LIBROS LIBROS LIBROS

algunos poemas de *Informe al rey* (1969), de Gonzalo Rose, no habíamos tenido una vista panorámica de nuestra historia patria, ese afán casi desmesurado de poetizar nuestro devenir social. Este desafío lo asume Alonso Ruiz Rosas y bien podemos señalar que sale airoso de esta empresa descomunal. El poeta viaja por los páramos, las dunas, los valles, y asciende por las laderas andinas y baja por las montañas para navegar por nuestra amazonía. Paisajes gratos, gozosos, estimulantes, pero también realidades sombrías, lacerantes e hirientes sobre todo cuando viaja hacia sí mismo, viajes interiores que le dicen, y busca en el fondo de su pecho a *ecce homo*: «echado, acariciado flagelado / venido comido / ido». Y nos estremece sobre manera su tono elegíaco donde apenas vuela la esperanza en un discurso que podríamos llamar más íntimo, más entrañable y más visceral, más «Alonsopampa» (si se nos permite esta expresión).



DEVALLEJO AL PICAFLOR DE LOS ANDES

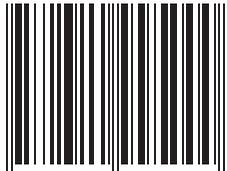
Otro acierto del poeta es tomar un país irresuelto como el nuestro, como un desafío poético. Con las pautas de un mestizaje cada vez más tenso y con los escandalosos abismos sociales y culturales y la complejísima diversidad cultural y una interculturalidad estimulante que nos reclama a cada momento, *Espiritupampa* convoca dos vocablos: signos de dos culturas entrelazadas desde los mitos y canciones quechuas pasando por el Inca Garcilaso, Guamán Poma, hasta contemporáneos como Valdelomar, Vallejo, Arguedas, Martín Adán y en su mirada inclusiva toma en cuenta a intérpretes y compositores de carácter popular como El Picaflor de los Andes y El Moticha Alanya Carhuamaca. Realidad y deseo, búsqueda y hallazgo, punto de encuentro y de partida de lo que somos. Y todo este magma expresado con un lenguaje limpio de ripio y retórica facilista. Poesía coloquial de tono expresionista -y por ello más que deslumbrarnos su discurso íntimo nos conmueve: «ya bastante he surcado / tus agitados aires patria mía / ya siento que otros aires me reclaman».

Se dice que hay poetas de la tierra, el cielo y las cavernas. ARR definitivamente es un poeta de la tierra y a ratos canta desde sus laberintos y cavernas. *Espiritupampa* es, pues, con diversos préstamos lingüísticos, una cartografía lacerante de nuestra realidad histórica que se redimensiona cuando el poeta contempla no solo nuestro país sino otros paisajes, otras historias que tienen signos fascinantes y dolidos a la vez: Pont des Arts, La Quinta Avenida, buscando incesantemente el «resplandor del universo», es decir, la tierra baldía donde todavía somos. Vale decir, arguedianamente, *kachkaniraqmi*.

Hildebrando Pérez Grande



ISSN 2310-9955



9 772310 995000 >