

UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

VUELAPLUMA 8

Enero 2016



VUELAPLUMA

Revista Cultural

Año III N.º 8. enero, 2016

Dirección

Arturo Corcuera

Diseño

Lorenzo Osores

Las pinturas de la portada y contraportada,
Fuegos fatuos y *La torre gitana* respectivamente,
son de Emilio Hernández Saavedra.



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: 3300092

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

Francisco Bendezú oríndice de la palabra



Paco Bendezú
poeta incorregible
Arturo Corcuera

2



Francisco Bendezú
oríndice de la palabra
Marco Martos

10



Baldomero Pestana
retratos peruanos
Jorge Bernuy

22



La pintura virtuosa de
Emilio Hernández Saavedra
Salvador Casós

30



Retablos, cajones
o sanmarcos
Pablo Macera

40



El cine y las dos
guerras mundiales
Max Castillo Rodríguez

48



Visita continua
Martín Moreno Terrazos

58



Simone de Beauvoir
La Ilustración y la Historia
Sara Beatriz Guardia

62



País de poesía. Del amor
y la alegría y otros poemas,
de Rivera Martínez
Rossella Di Paolo

68

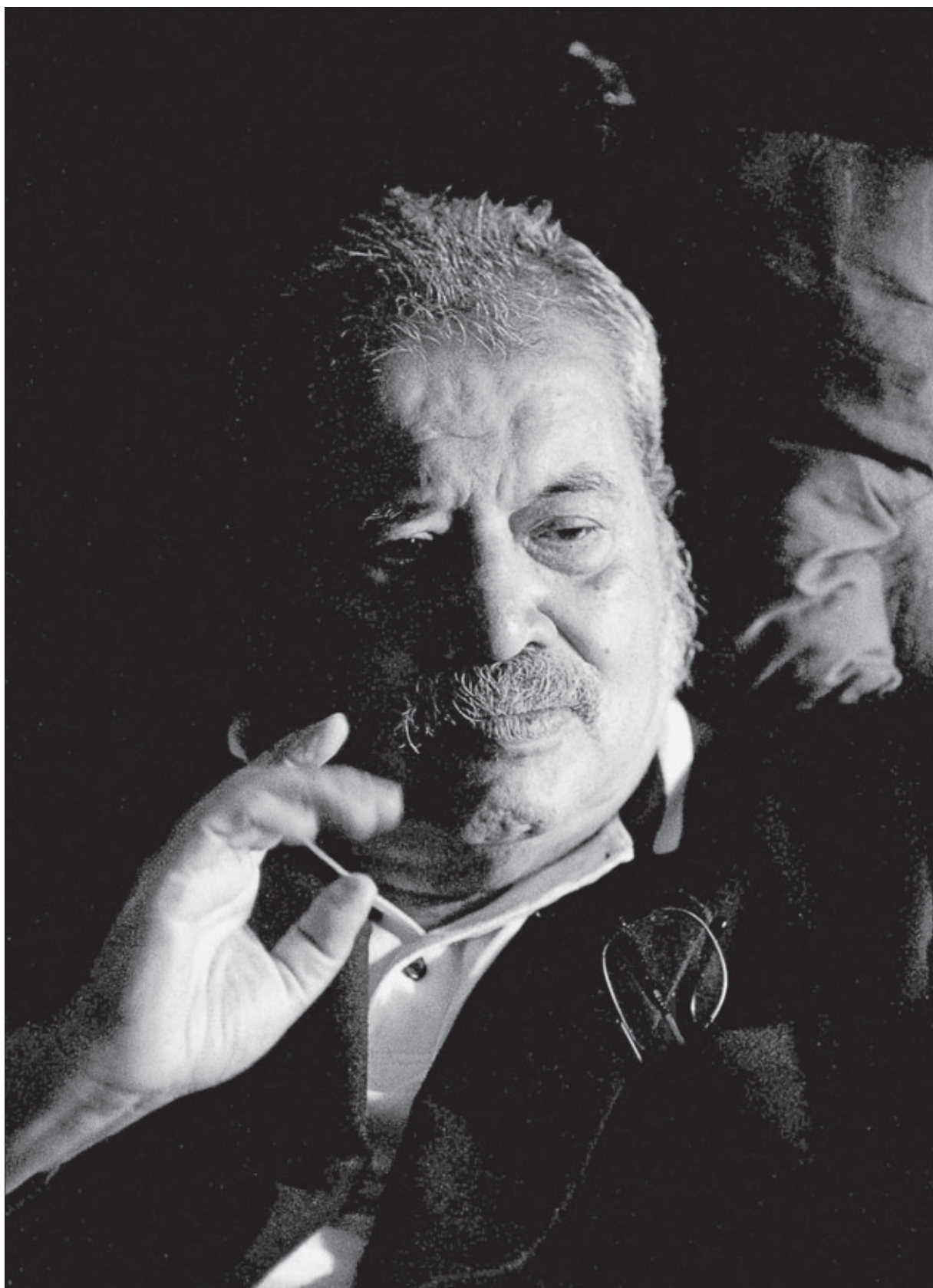
PACO BENDEZÚ

poeta incorregible

Arturo Corcuera

Gran poeta, Francisco Bendezú era la ingenuidad andando. A los diez minutos de conversar con él, Eugeni Evtushenko, cuando estuvo en Lima, le dijo: «Tienes que superar tu ingenuidad. Es mala para tu imagen de escritor y profesor universitario». Se manifestaba en el comportamiento de su vida diaria, no en su obra poética, ni en sus imágenes ni en sus recursos expresivos. Su visión del universo, del amor, de la poesía y del arte en general no tenía una pizca de infantil. En política era otra cosa. Fue una candidez, por ejemplo, querer conciliar su filiación comunista con su ingreso al partido Acción Popular, del que después se desengañó y empezó a decir que Belaunde era un payaso. Al escucharlo, Juan Ríos no pudo contenerse: «Tú eres el que menos puede decirlo. Si Belaunde fuera un payaso, él sería el gran Popov y tú el payaso Cascarita». Incapaz de matar una mosca, sin embargo, Paco aprobaba los apretones de hierro de la mano del «camarada Stalin». Nadie más ajeno que él a la violencia. Era alto y fornido, de macizas facciones y pelo ensortijado. Una vez con Javier Heraud le jugamos una broma deportiva. Nos paseábamos los tres por el malecón de Chorrillos uno de los

días de la feria de San Pedro, en la que habían montado un ring de box en la placita y faltaba uno de los pugilistas. Nos atrasamos con Javier y difundimos, a espaldas de Paco, la noticia de que llegaba «Kid Patillas». Comenzamos a aplaudir alrededor de Paco y la gente empezó a aglomerarse hasta rodearlo. Él le explicaba al público que no era el pugilista y menos que iba a pelear esa tarde. «Yo soy poeta, no boxeador», repetía tratando de convencer a la gente que intentaba subirlo al ring. Felizmente a los pocos minutos llegó el verdadero contrincante. El que lo esperaba en las cuerdas era un mozo maceteado, de buena estatura. Se le veía belicoso, con cara desafiante, por eso Paco comentaba después que de haberse enfrentado a él, hubiera terminado besando la lona en segundos. Y a quien él quería besar era a Mercedes, una novia chilena que lo tenía loco y que por esos días iba a venir a Lima. El humorista Sofocleto decía: «Bendezú es un poeta en suspenso. Bende zú... No se sabe qué vende». Y César Hildebrandt anota: «Paco Bendezú, poeta que tiene la gracia de la inocencia perdularia». El niño que llevaba en su corazón no se inmiscuía en su oficio de creador ni incidía en sus



gustos literarios. Se inclinaba por los surrealistas, los poetas españoles del Siglo de Oro, los de la Generación del 27, así como por los poetas italianos, sus preferidos. Por eso quizá al obtener la beca «Javier Prado» de San Marcos, eligió la ciudad de Roma para sus estudios de postgrado. Allí, con Belisario Bernaldes, hicieron de las suyas. Una vez vencieron a unos temidos bebedores de un barrio de Roma que los habían desafiado a una contienda de bebidas alcohólicas. Los peruanos tenían que elegir el licor. Como no había pisco eligieron tequila y, después de una reñida batalla, terminaron privando a los dos retadores. Tuvieron que llevarlos en taxi a sus respectivas casas. En Roma también tuvo un desliz platónico. Se lo contó a su amigo Víctor Raúl Haya de la Torre, el líder aprista, en una carta cuya copia poseo y que me facilitó Rodolfo Loayza. En ella le da cuenta de las altas notas que ha obtenido en la universidad de Roma y le pide que hable con Mariano Ignacio Prado Heudebert, gerente del Banco Popular, para que le amplíen la beca un año más por haberse distinguido en sus estudios. Le confiesa también que se ha prendado de una pintora que conoció en la fiesta ofrecida en su departamento a Manuel Ugarte Eléspuru que volvía al Perú. La joven entendía el español y lo hablaba con acento castizo. Viajaba por esos días a España y volvería en unas semanas. Le anunciaba a Víctor Raúl que se la presentaría cuando viniera de París. La describía como «una muchacha encantadora, pero que no se decidía a abandonar a su enamorado que vivía en Nápoles». En Roma escribió *Cantos*, libro que se inspiró en la pintura de De Chirico, su pintor de cabecera, y en Ungaretti en poesía.

En Lima sostuvo una ácida polémica con Mario Vargas Llosa por defender la poesía de José Santos Chocano, esa vez Mario lo llamó «anguila literaria». Nada más lejos de la mansedumbre de Paco.

Con su hermano Andrés eran inseparables. «Le voy a decir a mamá que estás asustando a la gente con eso de que va a haber un terremoto en estos días». «Me lo ha dicho un amigo», replicaba Andrés. Por entonces Andrés ya era mayorcito, se acercaba a los 50 años. A la muerte de sus padres los dos quedaron solos y desprotegidos. Eran los seres más inútiles para manejarse en la vida práctica. La madre les hacía de todo. Huérfanos, se sentían como vacíos y extraviados en su propia casa. Con los años, Andrés empezó a sufrir de Alzheimer y un mal día se perdió en la calle. Tres años más tarde, cuando se le daba por desaparecido para siempre, un amigo lo encontró por casualidad en un asilo para indigentes. Así, bastante disminuido, volvió a casa a vivir con Paco. Murió al poco tiempo.

Durante su estancia de desterrado en Santiago de Chile, Paco había hecho amistad con Pablo Neruda y lo llamaba «maestro» cada vez que se dirigía a él, hasta que Neruda le dijo: «llámeme simplemente Pablo, aquí en Santiago solo se le dice maestro a los carpinteros». Su exilio en Chile coincidió con el de Ciro Alegría, de Luis Alberto Sánchez y Alberto Valencia. En los últimos años, hasta las últimas horas de su vida y en los momentos postreros Alberto lo acompañó con verdadera lealtad de amigo. Vivía en el abandono más penoso. Él mismo se había abandonado. Apenas si lo visitaban algunos amigos, entre ellos, además de Valencia, Alber-

BORDÓN

Celebro tus manos.

A su contacto
resucitaban las hojas del otoño (¡hozugas!)
y se apagaban las flores.

Son tus manos las ventanas de tu sangre,
estruídos de la niebla de Londres y el Pacífico,
paralelos hipnóticos de Málaga o Arabia,
pájaros ~~en vuelo~~ ^{inmóviles por} en la nieve o páginas en blanco,
tremor los pianos distantes - o estrellas titilantes
en el combés lactescente del verano - que prolongan, ¡ay!,
las noches doradas y difuntas de Santiago.

Son tus manos, Mercedes, los sígnos de los adioses remotos.

¡ Y cascadas de glicinas y corbatas,
al alba,

en la absorta explanada del aeropuerto intercadente!

Tus manos son tus ojos. los terrillos ya no existe. Son las seis:
¿ Estamos muertos el uno para el otro? ~~Nunca nos volveremos~~

il nunca nos volveremos a ver,
Lima, 14 de junio de 1990.

Francisco Benítez

to Escalante. Vivía del recuerdo de sus amores, más platónicos que reales. A todas sus amadas les escribió apasionados poemas. La que más hirió sus fibras fue Mercedes, casi una chiquilla, una española-chilena de la ciudad de Rosario que le inspiró *Twilight* («¡yo quiero que me digan / si el amor, como los pájaros, / se va a morir al cielo!»), el poema de amor que más recogen las antologías y celebran críticos y lectores. Nunca pudo olvidarla por más desilusión que le causara. Él mismo difundía el final de la historia: «Mercedes terminó casándose con un marine norteamericano». Conservo el manuscrito de *Bordón*, un poema desconocido, de los últimos que le escribió a Mercedes: Celebro tus manos. / A su contacto / resucitaban las hojas de otoño (¡hogazas!) Y se apagaban las flores. / Son tus manos las ventanas de tu sangre, / estrías de la niebla de Londres y el Pacífico, / paraselenes hipnóticas de Málaga o Arabia, / pájaros imantados por la nieve o páginas en blanco, trémulos pianos distantes –o estrellas titilantes / en el combés lactescente del verano- que prolongan, ¡ay!, / las noches doradas y difuntas de Santiago. / Son tus manos, Mercedes, los signos de los adioses remotos. / ¡Y cascadas de glisinas y corbatas, / al alba, / en la absorta explanada del aeropuerto intercandente! / Tus manos son tus ojos. Los Cerrillos ya no existen. Son las seis / ¡Estamos muertos el uno para el otro! ¡Y nunca nos volveremos a ver!».

Cicatrizadas las heridas, años después otra musa, argentina, la que más sensualidad despertó en los ímpetus amorosos de su juventud perdida: «la gaucho» Rosa Boldori, dejó honda huella en su alma y sobre todo en las cartas que él le escribió. La conoció en la ciudad universitaria de San Marcos, donde vino a seguir un curso de literatura. Había sido candidata a Miss Argentina. Al retornar a su país recibía cartas de Paco todos los días. El voluminoso archivo epistolario tuvo un fin desdichado. El padre de la dama argentina se topó un día con el montón de páginas de la inflamada correspondencia y con las mismas llamaradas de sus ardencias líricas las incineró por «sucias y desvergonzadas». Este episodio familiar precipitó el rompimiento de estas relaciones que habían hundido sus raíces más en el aire (vía aérea) que en los paraísos del amor terrestre. Quienes conocimos algunas cartas, podemos asegurar que se perdió, con su destrucción, la poesía en prosa del más alto voltaje erótico que se haya escrito en la poesía peruana. El poeta solía también enamorarse de las artistas de cine. Era larga la lista: Ana Bertha Lepe (sus piernas lo tenían turulato), Ava Gardner, Rita Hayworth, Stefania Sandrelli, Brooke Shields y Marilyn Monroe constituían, entre otras, sus obsesiones cinematográficas. «Es una rubia con nalgas de negra», decía de Marilyn. Sorteando la vigilancia del



Paco Bendezú con Isabel Sarli en 1968.

León de la Metro y escalando los muros de Hollywood, escribió sobre el mundo secreto de las divas más famosas. No se le escapaba ni un lunar en el inventario físico de las estrellas. Se sabía su vida y milagros. Lo apasionaba el jazz, sabía de gramática tanto como el más riguroso académico de la lengua. Conservo el *Diccionario de Sinónimos* de Casares que Paco utilizaba y que me regaló cuando compró uno más actualizado. Después se arrepintió porque el suyo tenía añadidos propios de puño y letra en cada palabra y por lo tanto era más completo. Tuvo que darse el trote de tener que agregarlos en su nueva adquisición. Fue un buen bebedor de cerveza. Su trago favorito durante un tiempo fue «el pájaro loco». Llevaba el nombre del restaurante-bar donde se servía

esa especialidad de la casa. Allí se reunía con Toño Cisneros, Lorenzo Osoreo, Luis Valera y otros sedientos jinetes que hacían galopar *El Caballo Rojo* y que acampaban un buen rato para refrescar las gargantas y darle un espacio de alegría a la fatiga y al cebiche.

En el acto creador era un perfeccionista enfermizo. Creo que superaba a Juan Ramón Jiménez, quien tenía filas enteras de sus estantes con diversas versiones de un solo poema. De Paco poseo un ejemplar de su libro *Los años*, ya publicado, cada uno de cuyos poemas tiene nuevas correcciones. Era, según él, la versión definitiva para una nueva edición. De vivir, seguramente continuaría corrigiéndolos. En este y en otros aspectos, el candoroso Paco fue un poeta incorregible.



De pie, Paco Bendezú, Javier Sologuren, Jorge Puccinelli, un poeta ecuatoriano, Washington Delgado, Carlos Germán Belli y Carlos Milla Batres. Sentados: Jorge Billourou, Winston Orrillo y Arturo Corcuera.



Paco Bendezú abrazado con dos amigos, siguen Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro y Francisco Carrillo.



Paco Bendezú en 1988.

Francisco Bendezú

ORÍFICE DE LA PALABRA

Marco Martos

Poeta

Francisco Bendezú asociaba su poesía al canto a la mujer, pero su otra gran pasión era el mismo lenguaje. En este rubro, sin dejar de ser un poeta de su tiempo, era, al mismo tiempo un poeta diacrónico, para el que las palabras, todas las palabras, merecían usarse, independientemente de su vigencia o no en una comarca determinada.

UNA CUESTIÓN HISTÓRICA

En 1857, cuando se publicó *Las flores del mal* de Charles Baudelaire el libro que inaugura la modernidad en la literatura, su autor fue acusado de inmoral, y sufrió un proceso judicial por ese motivo. En esa ocasión Sainte-Beuve, en *Los pequeños recursos de defensa, tal como los concibo*, ofreció al poeta argumentos valiosos para salir adelante en ese inesperado litigio.

Se trata de esto: todo parece dicho en la literatura, hasta que aparece un escritor verdaderamente original. Ocurre tanto en la forma como en los temas. Limitándose a este último campo, Sainte-Beuve argumenta que en la literatura francesa de su época Lamartine se había ocupado de los cielos, Víctor Hugo había escogido la tierra y más que la tierra. Laprade hizo el ditirambo de los bosques, Musset había tomado la pasión y la orgía deslum-

brante, Théophile Gautier había cantado a España y a sus soberbios colores. Otros habían elegido como materia de su canto al hogar, a la vida rural, etc. Quedaba el mal, que es lo que Baudelaire tomó. Estaba casi condenado a cantarlo. El abogado de Baudelaire no utilizó este argumento, pensando, seguramente, que, de acuerdo a las convenciones de la época, era de fácil refutación pues los jueces bien le hubieran podido replicar que el poeta habría podido celebrar las alegrías de la devoción o la embriaguez de la gloria militar. Pero Baudelaire sí atendió el argumento y escribió: «Los poetas ilustres se han dividido desde hace mucho tiempo las partes más floridas del dominio poético. Me ha parecido placentero y más agradable, puesto que la tarea era más difícil, extraer la belleza del mal».

SOBRE BENDEZÚ PROPIAMENTE

Este recuerdo de la historia literaria viene a colación en relación con el poeta Francisco Bendezú (1928-2004) porque él hizo, exactamente, lo que Baudelaire. Escogió una parcela de los temas que existen para cantar y se abocó a la tarea como la labor fundamental de su vida. Ese dominio particular suyo tenía un encanto especial: interesa a todos los hombres, y una enorme dificultad: por ser muy conocido es casi imposible ser original. Pero Bendezú lo logró y quienes lo leen lo advierten, sin que nadie los oriente o influya.

Se trata de un tema antiguo: la pasión amorosa. En la tradición de la poesía en lengua española, entre tantos poetas, hay algunos que destacan por su fidelidad al tema. Ellos son: Gustavo Adolfo Bécquer,

Pedro Salinas y Pablo Neruda. Bécquer y Neruda, tienen la fortuna de estar en los programas escolares, hecho fundamental y no suficientemente valorado para garantizar la presencia de un talento poético en la conciencia colectiva. Sin excepción posible, en Hispanoamérica, toda persona que haya pasado por la escuela secundaria ha leído algún poema de estos vates. Pero es Pedro Salinas, el que ha sabido volcar la variedad de sentimientos contradictorios que llamamos amor a la página en blanco, de un modo más cabal y completo. Ha querido cantar a la emoción del descubrimiento de la mujer amada, a los primeros acercamientos, a la alegría de la aceptación, al amor carnal, a la tristeza de la separación, al dolor de la soledad, a la negación del olvido.

Diferenciándose de Salinas, Bendezú canta a dos momentos de la pasión amorosa: el impacto de la figura femenina, la explosión de sentimientos que provoca la apatencia de unirse a ella, como algo único, extraordinario, total, y hasta puede decirse, no propio de este mundo, por un lado, y por otro, el dolor inconmensurable de la separación. Recorta su campo semántico, pero lo hace más intenso y duradero. Para Bendezú el amor logrado no necesita poemas ni palabras. Es tan perfecto que nadie puede decir nada sobre él, ni debe intentarlo tal vez.

En términos históricos, esta noción del amor tiene un origen metafísico y mezcla dos tradiciones: la sufí, árabe, y la mística cristiana, mutuamente influidas. La manera más simple de explicarla es decir que para los sufíes la mujer es la principal evidencia de la presencia de Dios en la tierra. Es, como dicen los jóvenes, lo máximo que existe. Siendo así, al hombre no le queda otra cosa que ser su vasallo. La concepción sufí del amor llegó a la Escuela Siciliana



Misterio y melancolía de una calle, óleo de Giorgio de Chirico.

de poetas. De ahí la tomó Dante, quien la llevó a su máximo esplendor hasta ahora visto en occidente. Dante elogió durante toda su vida a Beatriz y conservó la pasión aunque ella murió. Consideraba que Beatriz unía dos características difíciles de hallar en una misma persona: belleza e inteligencia. Esa dama florentina queda en la tradición occidental como un modelo único, tal como lo imaginó Dante.

La tradición amorosa en poesía se enriquece con la poesía provenzal. Poetas como Arnaut Daniel, el célebre inventor de la sextina, son también servidores de la dama. Verdad es, que los sociólogos de la literatura han querido ver en ese servicio solo un reflejo de las condiciones sociales, puesto que los trovadores eran de un grupo social diferente a las damas que celebraban. No importa, la tradición del poeta vasallo llega hasta nosotros.

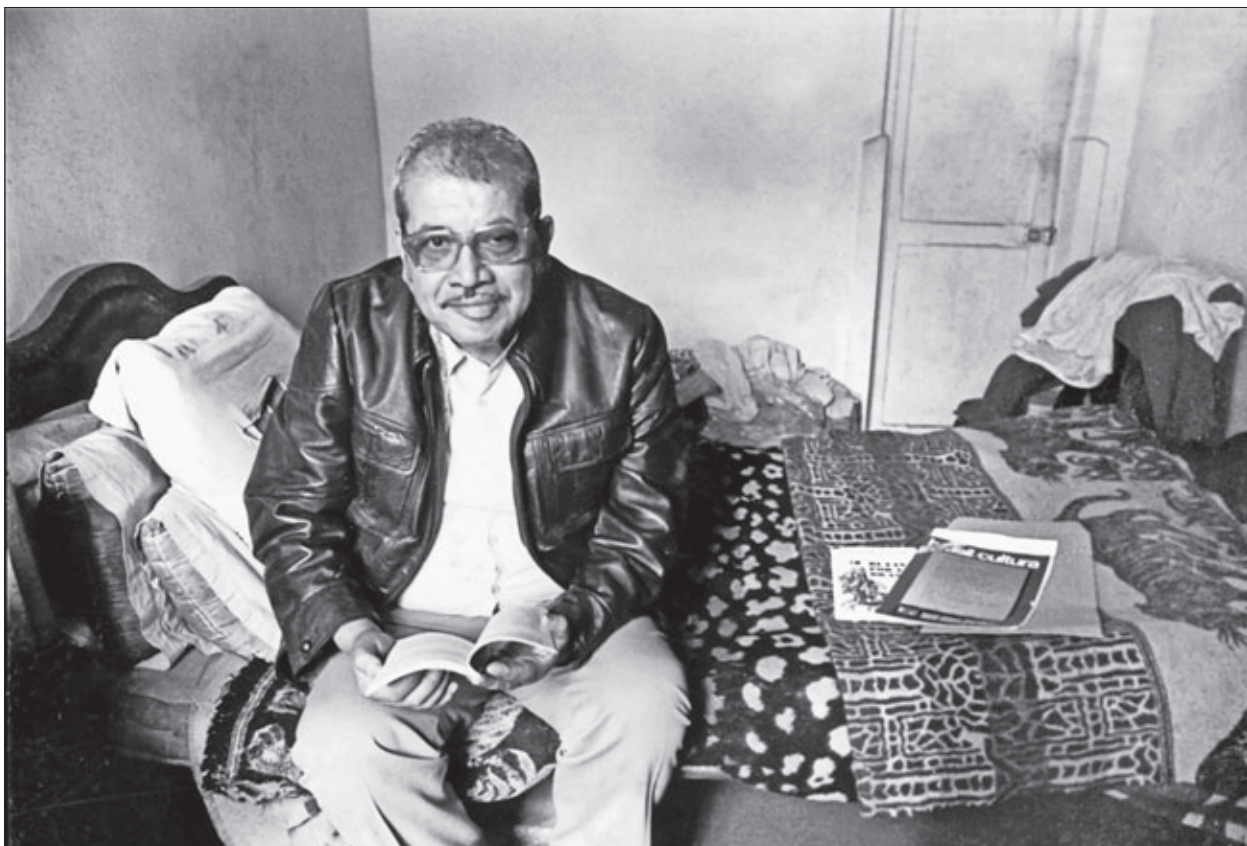
Si la poesía de Francisco Bende-zú llama la atención tanto entre nosotros es porque es radicalmente diferente a todas las conocidas. Como no es frecuente en estos tiempos que corren. Bende-zú, utiliza toda la potencia del lenguaje. No existe argumento valedero que amigos o críticos le hayan dado, para que dejara de utilizar algún vocablo. Poesía de diccionario dicen algunos. Poesía que utiliza toda la riqueza del léxico, pudo contestar el poeta. Esto, desde el punto de vista lexicográfico. Desde el punto de vista formal, es casi imposible encontrar poetas que conocieran tanto la poesía tradicional y la poesía de vanguardia. Bende-zú, en su práctica poética propuso un camino para la poesía del futuro. Él, que era un admirador de Apollinaire y René Char y Ungaretti y Quasimodo, era al mismo tiempo, un poeta que manejaba muy bien la versificación clásica. Oficialmente no escribió nunca un verso medido, pero quienes conocen esa disciplina y leen

los versos de *Cantos*, de 1971, su libro más famoso, están en condiciones de paladear doblemente esos textos tan hermosos, que siendo de versos libres, se vinculan de manera secreta con el verso medido. A Algunos nos parece que esa vía es la mejor posibilidad para insuflar nuevo aliento a la poesía del futuro.

Pero lo que más llama la atención del lector, no es el dominio formal, que es enorme y totalmente suyo en la tradición de la poesía peruana, es la desmesura de la pasión, dicha con las palabras más justas. Ningún poeta peruano, ni Melgar, ni Salaverry en el siglo XX, ni Westphalen ni Vallejo en el XX, ha cantado con tanta intensidad a la mujer. Y en la pasión amorosa, solo Moro iguala a Bende-zú, verdad que en versión uranista, en la entrega a la persona amada. Tal vez podemos definir al amor con un verso de Bende-zú: el siempre y el jamás ardiendo juntos.



Retrato de Guillaume Apollinaire, óleo de Giorgio de Chirico.



EL MISTERIO DE LA POESÍA

Durante muchos años se ha creído que en la poesía del siglo XX, había dos procedimientos de composición: uno de extremo rigor, nacido de alguna manera de Rimbaud, pero sobre todo de Mallarmé, poesía en la que no se hace ninguna concesión y que está bordeando el silencio y que canta al amor o al mundo más diminuto que rodea al poeta, sin desdeñar los grandes temas metafísicos. El otro procedimiento, nacido de la vigorosa poesía de Walt Whitman, es acumulativo y es propio de las grandes descripciones de la poesía que genéricamente podemos llamar civil. En el trayecto de la poesía de Bendezú hay una paradoja. Principia con sus conocidos versos de *Arte menor* de 1960, con versos cortos escritos con el cuidado de un oríndice de la palabra. Esa misma dedicación puede advertirse en el libro *Los años* de 1961. Pero un tiempo más tarde, en 1971, puede advertirse un cambio en su escritura. El verso se hace de arte mayor, pero salvo un texto dedicado a Ernesto Guevara, los

poemas no son de índole comprometida, como se decía en ese tiempo. Continúan cantando a la mujer con un lujo verbal infrecuente en el idioma castellano y propio más bien de la tradición francesa, René Char, Saint John Perse. Esa tendencia, sería más notoria todavía en los versos de *El piano del deseo* de 1983 y en los poemas últimos publicados en diarios y revistas. Bendezú pasó del arte menor al arte mayor, luego al versículo, sin llegar a la prosa poética, que según confesaba, no era de su agrado. Como hemos venido diciendo, Bendezú asociaba su poesía al canto a la mujer, pero su otra gran pasión era el mismo lenguaje. En este rubro, sin dejar de ser un poeta de su tiempo, era, al mismo tiempo un poeta diacrónico, para el que las palabras, todas las palabras, merecían usarse, independientemente de su vigencia o no en una comarca determinada. Por su práctica, lo podemos considerar, también una vox, en el sentido latino, del idioma. Leyéndolo, uno no puede dejar de preguntarse por el misterio de la poesía, ese decir tanto y tanto con pocas palabras.

FRANCISCO BENDEZÚ / POESÍA

Óleos de Giorgio de Chirico

TWILIGHT

A Mercedes.

Yo soy el granizo
que entra aullando
por tu pecho desquiciado.

Soy tu boca.

Yo atesoré a ras del sueño,
debajo de las horas,
el latido de tus pasos por el polvo de Santiago,
y tu densa fragancia de magnolia,
y tu lenta cabellera
con perfil de éxtasis o algas,
y el ardor fulmíneo de tus ojos, que de noche,
como naves sobre el mar,
la bruma iluminaban.

Como guijarros de playa,
o nostálgicos boletos entre cintas y violetas olvidados,
enterré en mi corazón la línea de tu frente,
la piedra gastada de tus codos, tus sílabas nocturnas,
el fulgor de tus uñas, tus sonrisas,
la loca luz de tus sienes.





¿No sientes trasminar mi dolor a través de tu cuchara?

Mi memoria quedó tal vez en ti
como las ediciones vespertinas
en las bancas de los parques desahuciadas.

Tu sombra es mi tintero.

Juventud.

¡Juventud mía!

¿Qué tumbos socavaron
la torre más alta de mi vida?

¡No habrá nunca

hilo más puro

que tu larga mirada

desde lo alto de las escaleras,
ni lampo de cometa comparable
a la curva nevada de tus dientes!

Cantaba la mañana

en las pálidas cortinas y la hierba.

El tiempo cintilaba en tus vidrieras
como sólo una vez el tiempo parpadea.

Ya no estás entre las flores. Ni volverás
jamás a estarlo. ¿Qué tu amor sino labios
que escrituras en el viento fueron?

¡Yo quiero que me digan

si el amor, como los pájaros,

se va a morir al cielo!

Me acuerdo de una noche de trenzas y peldaños,
y óxido, y collares,
me acuerdo, como ayer, de lo futuro.

¡Quiero acuñar, como el otoño,
medallas en las calles,
o beberme llorando tu ausencia en los teléfonos,
o correr, correr a ciegas por
los tejados de todas las ciudades
hasta perderme para siempre o encontrarte!



¡Otra vuelta estar contigo!
¡Oh día de verano
extraviado en alta mar
como una mariposa!
Contra el flujo incoercible de los años
los días, uno a uno,
absurdamente buscan tu lámpara en las sombras,
no la penumbra, no el espejo de la muerte,
sino el cristal de la esperanza:
tu ventana que sólo está en la Tierra.

¡Aspersiones de ceniza para tu boca cerrada!
Otra vez tengo veinte años, y sonámbulo, y en llanto
a la puerta de tu casa estoy llamando,
al pie de tu reja, como antaño,
bajo la lluvia sin telón ni máscaras ni agua.

¡Oh zumbantes calendarios
que en vano el cierzo,
como a encinas,
deshojara!

¡No me digas que te quise! Te quiero.
Te debía este lamento, y aunque un grito
mi sangre apenas sea,
también te lo debía; un solo interminable
de un corazón en las tinieblas.

SÚPLICA

¡Oh, sal de los espejos,
reverdece en las sábanas de lino,
atraviesa los tabiques y los muros,
aparécete de pronto en las más ciegas estancias
o el balcón más desolado!

Me faltas en las bancas,
en el plexo, en la penumbra.
Por ti la noche arrolla el horizonte en los cipreses
y devanan las alondras la madeja del olvido.

Te he perdido. Ni bebiéndome
todo el cielo podré recuperarte



ni habrá talismán ni filtro ni hierba calcinada
que vuelve a hacer rayar el oro salvaje de tus hombros
contra el azul exhausto de las puertas de antaño.

¡Oh, dismantela la distancia,
detén las nubes, fulmina las semanas,
paraliza las mandíbulas del jaguar desmesurado!



¡Ven! ¡Oh, ven!

Como el oro entre el limo de los ríos,
como el vino en las naranjas de la aurora,
como el bálsamo del sol en los pámpanos de enero.

ODA A LA TARDE

A Juan W. Acha.

Gritas, ¡oh tarde! Las muchachas
acodadas al balcón, enmudecidas,
te perciben, y los autómatas que arden
y gimen en azules azoteas anegadas.
¡Cantas solitaria y te desangras!

Yo te he visto clamar sin brazos,
y enredarte en los alambres de púas

de los desiertos paseos públicos.
Yo te he visto forcejear desnuda
con un sudor de escarcha en las axilas.

Yo te he visto bailar en los espejos,
y correr por plazas de amaranto,
y dar una hora sin relojes
para las castas parejas que temblaban
acosadas por un largo fulgor de telegramas.

Yo te he visto huir y destrozarte
la frente contra el mármol aleve de la umbría,
y abrazarte, herida, de los postes,
y llenar, sentada dulcemente,
de hilos y cenizas los estanques.

Yo he rayado tu dramática mejilla
con uñas de diamante o agujas de obsidiana,
y mordido tus labios delgados como espadas;
yo he besado tu busto y me he bañado
en tu halo de deshechas mariposas.

¿Hacia qué antiguo malecón de cobre
conduces, como un aro, la furente
y desalada luna del terror? Las mujeres
te despiden con los muslos entreabiertos y descalzas,
y te escoltan golondrinas y gramófonos.

¿Qué imposible cintura alucinante
persigues en la luz remota y loca?
¿A qué hoguera, ídolo verde, te abalanzas?
Cantas y sollozas. ¡Ya no hay nadie!
A lo lejos mece el viento columpios oxidados.

Yo adoré tu trémulo perfil y tus violados ojos
de leona malherida y el turbo ángel de yesca
que detrás de tus hombros taciturno velaba.
Yo execré tu sortija que encandilaba mendigos
y mecanógrafas lisiadas de péndulo en la nuca.

Yo te llevé por cines y terrazas alamedas
como a una enamorada. Te esperé a la orilla
de undantes planicies exornadas con estatuas,
y a lo largo de enlutadas avenidas inconclusas
te arrastré de los cabellos por los atrios de la nieve.

Tarde de fotografías sangrantes y sandalias,
¡salve! ¡Palmas a tu paso! ¡Hosanna! ¡Hosanna!
¡Claveles a tu cuerpo yacente en la litera!
¡Alminares de azufre para tu horizonte desollado!
¡Vitor! ¡Evohé! ¡Eya velar! ¡Aleluya!

MUCHACHAS DE ROMA

A Giuseppe Ungaretti.

Muchachas intensas como vitrinas.

Precarias como lápidas de nieve.

Muchachas como los árboles inmóviles del otoño.

Pálidas como espigas. Delgadas como llaves.

Muchachas exangües con cerezas silvestres en la nuca agujereada,
y sombra en los hombros de esmeril, y cepilladuras azules en el pubis.

Muchachas fósiles con espaldas de aire denso o laminado
y sedantes falanges enjoradas de líquen y sal gema.

Muchachas fértiles

fabricadas de arena bruja y niebla y lacre derretido.

Muchachas delicuescentes como los oblongos escaparates de la *Via Due Macelli*, encuadrados por guirnaldas de nostálgico flúor a las siete de la tarde, cuando el crepúsculo trasfunde sangre de mar en los áticos, y por las azoteas, como briznas de gasa pulverizada, silentes bayaderas platican por señas, y lentamente ascienden, fascinadas por el imán vertiginoso de la monotonía, hacia los tiránicos moldes desolados (galaxias, constelaciones) cuyo auxilio impetrarán los yacentes fundibularios de Ostia y los amantes del *Trastevere*, la *Via Flaminia*, *Piazza Spagna*, la *Via Appia*, *Ponte Milvio*, *Tivoli* divino y el luminiscente *Gianicolo* de mi juventud varada.

Muchachas sonámbulas como vitrinas.

Muchachas comedoras del loto del silencio.

Muchachas desnudas como ventanas.

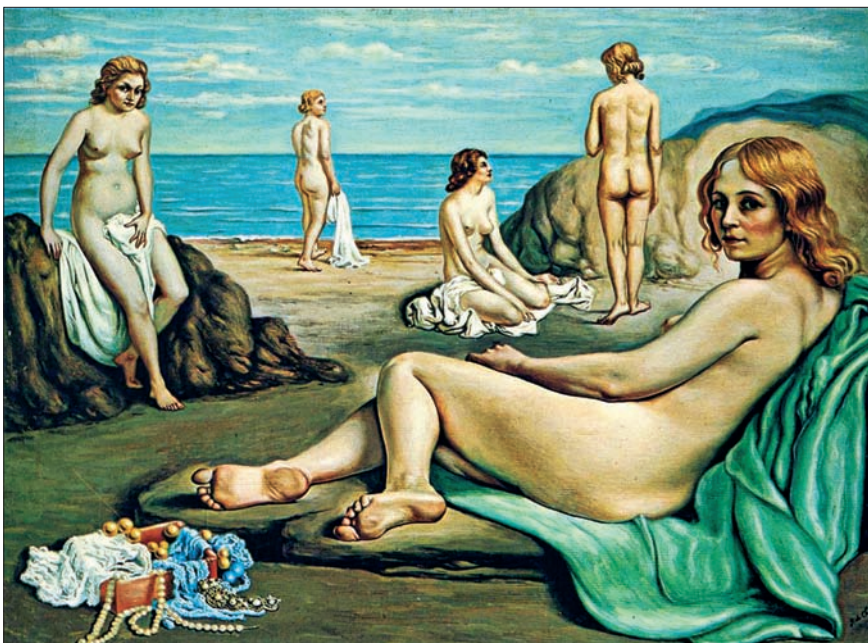
Muchachas lancinantes como lámparas de desahuciados.

Sus cabelleras: garras de hilo;
sus corazones: palmeras;
sus piernas: pérfidas cucharas,
sus pies: nidos de sortijas licuadas por la luna.

Muchachas solitarias como vitrinas en medio del páramo o las landas
Muchachas lívidas con plumas de alciones en las sienes.
Muchachas con el busto descubierto bañado en plumbagina.
Y alondras de oro mudas tras los barrotes ígneos de las costillas.

Muchachas impacientes como relojes fluviales.
Muchachas trémulas como los vagones traslúcidos del viento.
El silencio os impregna de luz las cabelleras
espesas como el vino de Frascati, largas como el Tíber.

Muchachas ignotas como vitrinas.
¡Inminentes como la aurora!



BALDOMERO PESTANA

RETRATOS PERUANOS

Jorge Bernuy

Artista plástico y crítico de arte

El tradicional carácter silencioso y reservado del pueblo gallego hizo posible que Baldomero Pestana (Pozos, Galicia 1918-Lugo 2015), incansable trabajador y enamorado de la fotografía, pudiese convivir y tener auténtica amistad con los artistas más renombrados de Lima como Jorge Eielson, Fernando de Szyszlo, Herman Braun, Lajos D'Ebneth, Gerardo Chávez, Cristina Gálvez, Ricardo Grau, Alberto Guzmán, Joaquín Roca Rey, Emilio Rodríguez Larraín, Venancio Shinki, y con escritores como Martín Adán, Sebastián Salazar Bondy, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Julio Ramón Ribeyro, Estuardo Núñez, Blanca Varela, entre otros. Pasó por esta ciudad de una manera cautelosa, huyendo de la publicidad excesiva, viviendo, sin embargo, con intensidad las inquietudes más populares de la fotografía de nuestro tiempo, con todo esto enriqueció su personalidad dándonos un arte sencillo, humano, profundo.

Resulta pertinente considerar en Baldomero, además de su condición de fotógrafo, su faceta de virtuoso dibujante hiperrealista que favoreció la comprensión artística de la fotografía al subordinar los detalles para enfatizar la plasticidad y el carácter psicológico del personaje, subordinación y mitigación de lo accesorio

así como plasticidad en la composición, logrando así, resonancia atemporal. Los recursos artísticos de Baldomero en su doble condición de fotógrafo y dibujante obligan a una reflexión sobre las habilidades y sensibilidad de este maestro. Fue una personalidad muy inquieta y representa el prototipo del fotógrafo de dimensión moderna por su capacidad de resolver la imagen en las situaciones fotográficas más diversas.

El dominio técnico, que se explica por el continuo ejercicio con la cámara en el estudio, le permitió llegar a soluciones impecables y a la búsqueda y elección acertada de puntos de vista en los que llega a combinar la sobriedad del fondo con el personaje, definiendo situaciones fotográficas extraordinarias. En los retratos de intelectuales y artistas, la capacidad de Baldomero de dotarlos de una singularidad propia de una imagen fotogénica, revela el grado en el que se involucra en la definición absoluta de un retrato desarrollado de forma libre en un ambiente peculiar, ya sea el taller de pintura, el estudio, la calle, en poses dirigidas por el fotógrafo. La relación amical tuvo que ver mucho en la plasmación de estos instantes intensos de modelos en tres o más fotografías durante una sesión.



Enrique López Albuja

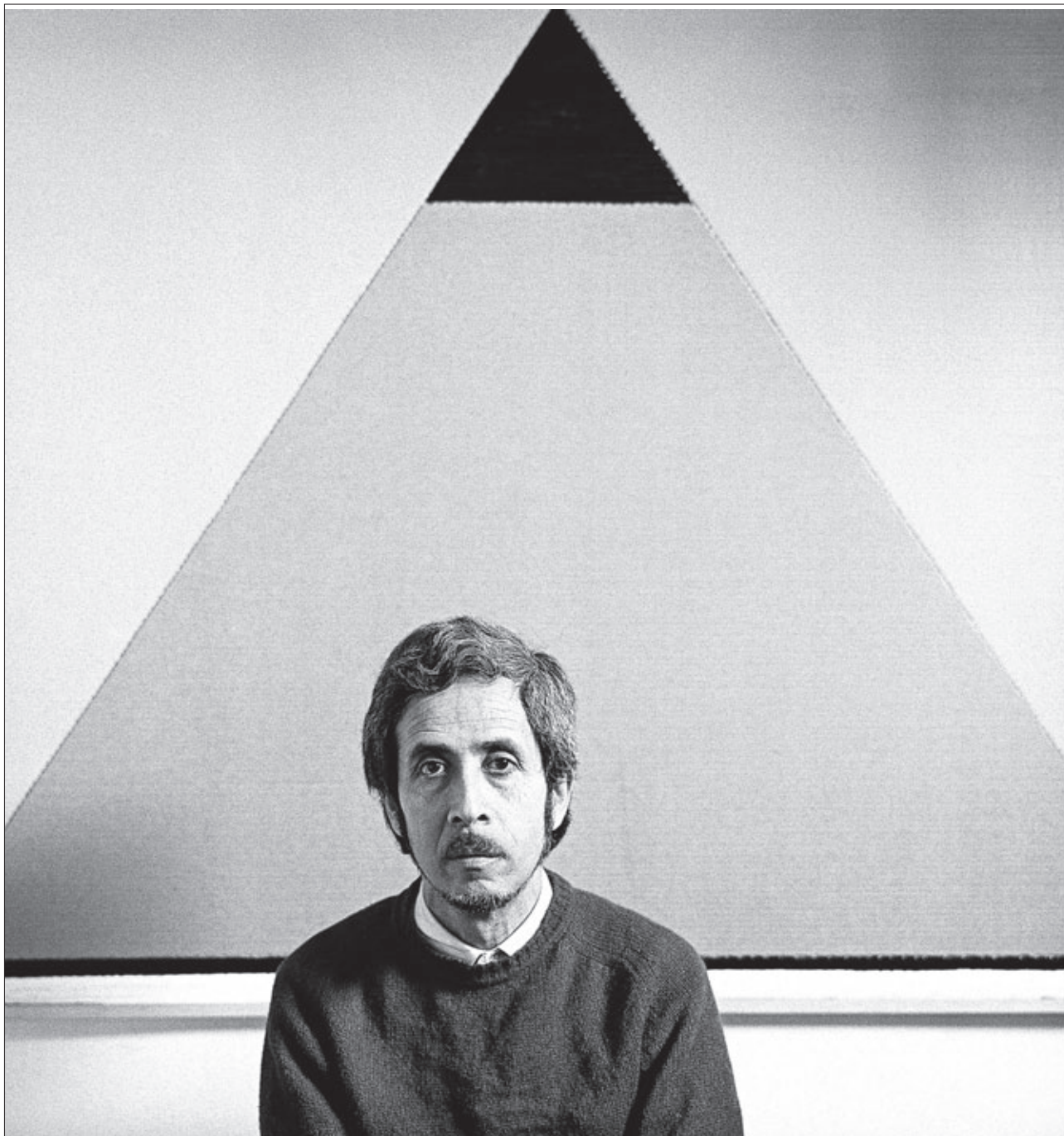


Julio Ramón Ribeyro

Consiguió soluciones visuales que fueron notables hallazgos artísticos: el dominio del espacio, la precisa determinación de las poses en un todo congruente, el uso de muebles, bibliotecas, bares, balcones, la composición de las formas, la suavidad de la luz, los contrastes entre lo particular y lo general, además de hacer uso del di-

fuminado cuyas huellas se hacen evidentes con la combinación entre fotografía y dibujo.

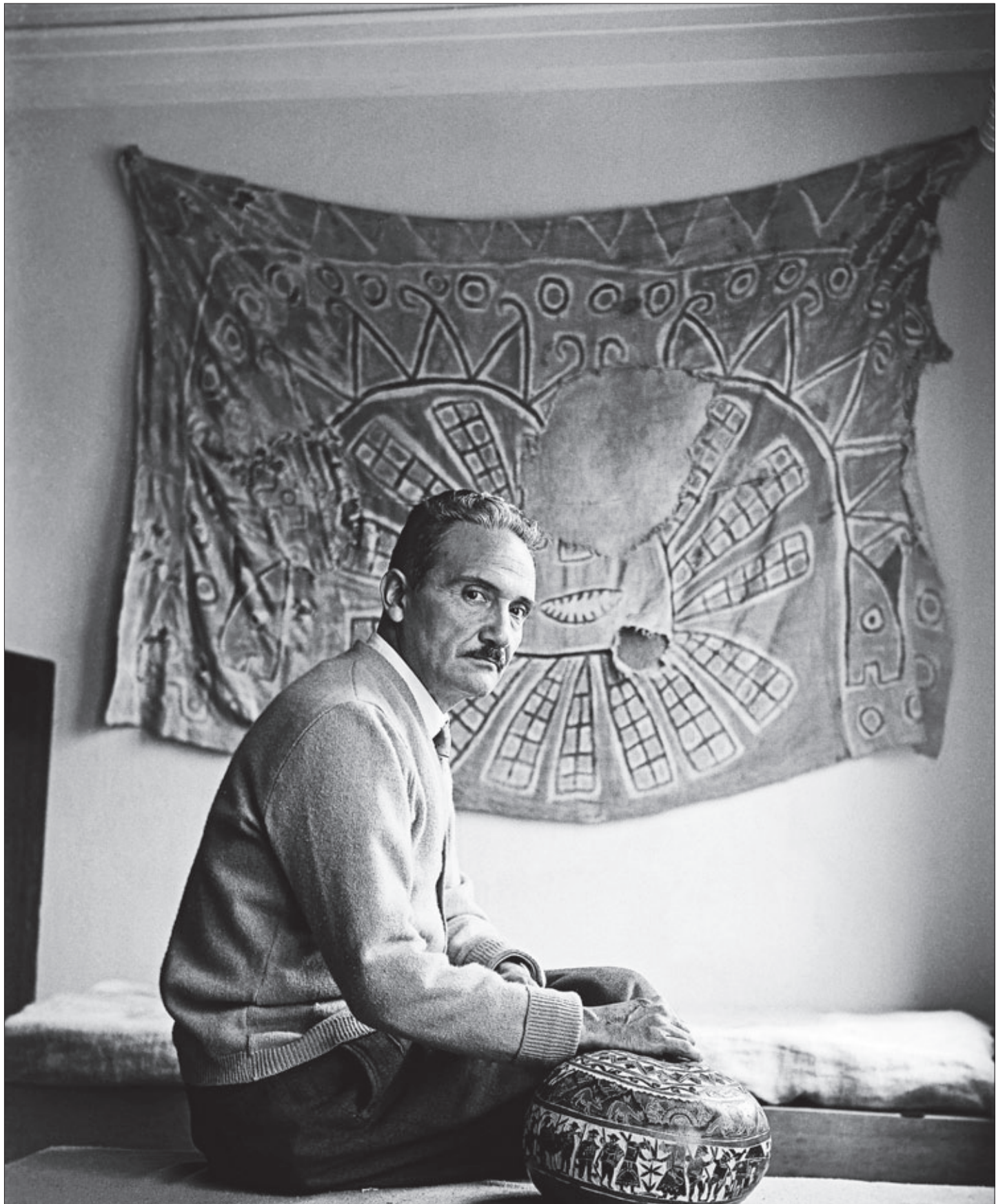
Baldomero Pestana, gran amigo, amable, sencillo, culto, conversador, fue hijo de madre soltera y campesina, algo muy duro en esa época. Su padre no lo quiso reco-



Jorge Eduardo Eielson

nocer; cuando él se enteró de esta verdad dijo: «tuve la suerte de nacer como hombre libre». Baldo se sentía un «gallego profundo». Su padre falleció cuando él tenía 2 años de edad, su madre emigró a la Argentina ya que tenía familia en ese país, el niño quedó bajo el cuidado de sus abuelos. Tres años después se traslada con unos tíos

a Buenos Aires donde se sintió abandonado, nadie se ocupó de su educación, solo asistió cuatro años a la escuela: «Yo era un estorbo». A los 11 años, un tío sastre le enseñó a hacer las primeras costuras y a los 18 era un sastre de primera, pero esa no era su vocación, lo que le gustaba era leer, escuchar música, frecuentar amigos intelect-



José María Arguedas



Blanca Varela



Fernando de Szyszlo

tuales, uno de ellos le habló de una academia de fotografía, fueron y se matricularon los dos. El amigo abandonó el curso y él terminó como primer alumno. Encontró su vocación.

Comienza como fotógrafo de bodas, bautizos y posteriormente fue fotógrafo de playa. Los retratos nunca le dieron dinero: los hacía gratis. Sus inquietudes lo llevaron a Europa, se embarcó como camarero. En esa época se comprometió con Velia Marina, hermosa pariente suya que luego se convertirá en su esposa. En 1957 llegan a Lima y se alojan en el hotel Moggollón. Su contacto con los artistas fue casi inmediato, Mocha Graña lo contacta con Esteban Pavletich quien lo lleva a *El Peruano* para trabajar como fotógrafo. Después se ubica en *Caretas*, *Fanal*, *Oiga*. Comentaba que los peruanos eran malos

pagadores y a veces ni siquiera le daban las gracias.

Recordaba que para las fotos de Martín Adán, Mejía Baca le pidió al poeta que se bañara, peinara y se pusiera terno. Después de 10 años en Lima decidió regresar a Europa, fue a París donde se ganaba la vida tomando fotos a los cuadros de los pintores latinoamericanos, allí descubrió su vocación por el dibujo hiperrealista, logrando exhibir en París y Lima con gran éxito. Al fallecer su esposa en París, en 2003 partió hacia Lugo donde fue acogido por un sobrino. Falleció un mes antes de la inauguración de su muestra titulada «Retratos peruanos», sobre los personajes más importantes del país, realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima bajo la excelente curaduría de Fietta Jarque.



Gerardo Chávez

La pintura virtuosa de Emilio Hernández Saavedra

Salvador Casós

Escritor y periodista

Emilio Hernández empieza su actividad artística en plena «década prodigiosa», en un mundo convulsionado. Es la época de los grandes movimientos estudiantiles, de la influencia de Cuba y su revolución, de la Guerra de Vietnam, de los *hippies*, del amor libre, de los Pantera Negra y la lucha contra el racismo. Pero también es una época muy dinámica y fructífera en el campo artístico: imposible no recordar el arte pop de Richard Lindner o de Lichtenstein y Warhol, el «Free cinema» inglés y «La nueva ola francesa»; en lo musical, la mezcla de cultura pop con psicodelia que generan el rock intenso y electrizante de Jimmy Hendrix y el envolvente sonido de Santana.

Emilio, artista inquieto, culto y sensible no podía ser ajeno a la época tan vibrante que le tocó vivir. En esta etapa de su vida y obra participa decisivamente en los grupos «Señal» y «Arte nuevo» que expresan con acierto lo que en ese entonces se conocía como la vanguardia artística limeña. En tal contexto, era inevitable que su obra estuviera signada por el arte pop y el

conceptualismo y que él incursionara con ahínco en las artes gráficas, tan desdeñadas por la pedantería académica. Aparte de sus diseños para afiches y portadas de libros y discos, eran muy apreciadas sus magníficas ilustraciones para la revista *Textual* del flamante Instituto Nacional de Cultura y para «El Dominical» del diario *El Comercio*.

Hastiado del mundanal ruido y del vertiginoso caos citadino, Emilio opta por una forma de vida que podríamos llamar de ruptura con los fuegos fatuos de la ciudad y cree encontrarla en el Valle Sagrado de los Incas, en la comunidad campesina de Rumichaka de Urubamba.

Años después, en 1977, Hernández reaparece, cual estrella fugaz, en la escena artística para mostrar una línea de trabajo diferente, marcada por la fe cristiana que acaba de asumir. La galería Camino Brent exhibe la muestra colectiva titulada *Para alabanza de Dios*, en la que Emilio es acompañado en este nuevo camino por los pintores Cervantes, Lucas y Aquino.



La Torre de Cayetana



La lección de aritmética

Después de esta experiencia singular, solo pudimos ver en muestras colectivas alguna que otra pintura de Hernández: un par de bodegones realizados con tal maestría que hacía recordar a los pintores renacentistas y flamencos.

Desde hace unos quince años, gracias a muestras individuales en la galería Lucía de la Puente, nos hemos reencontrado con la pintura de Emilio Hernández en plena madurez. Se podría decir que hay un sello común y una continuidad en toda su obra.



Ritos de primavera



El escudo



Oxímoron

Una pintura rica en imágenes que evocan el vuelo de los sueños o de las alucinaciones y que aparecen, sin embargo, en un clima sereno y calmo, de armonía trascendente. Una magia particular envuelve su obra realizada con gran virtuosismo y

que resulta, no sabemos si conscientemente, un verdadero homenaje a los maestros de la pintura, especialmente a los del Renacimiento, sin olvidar a los que vinieron después como Vermeer, Manet, Rousseau «El aduanero» y otros.



Retrato de La Mujer Maravilla



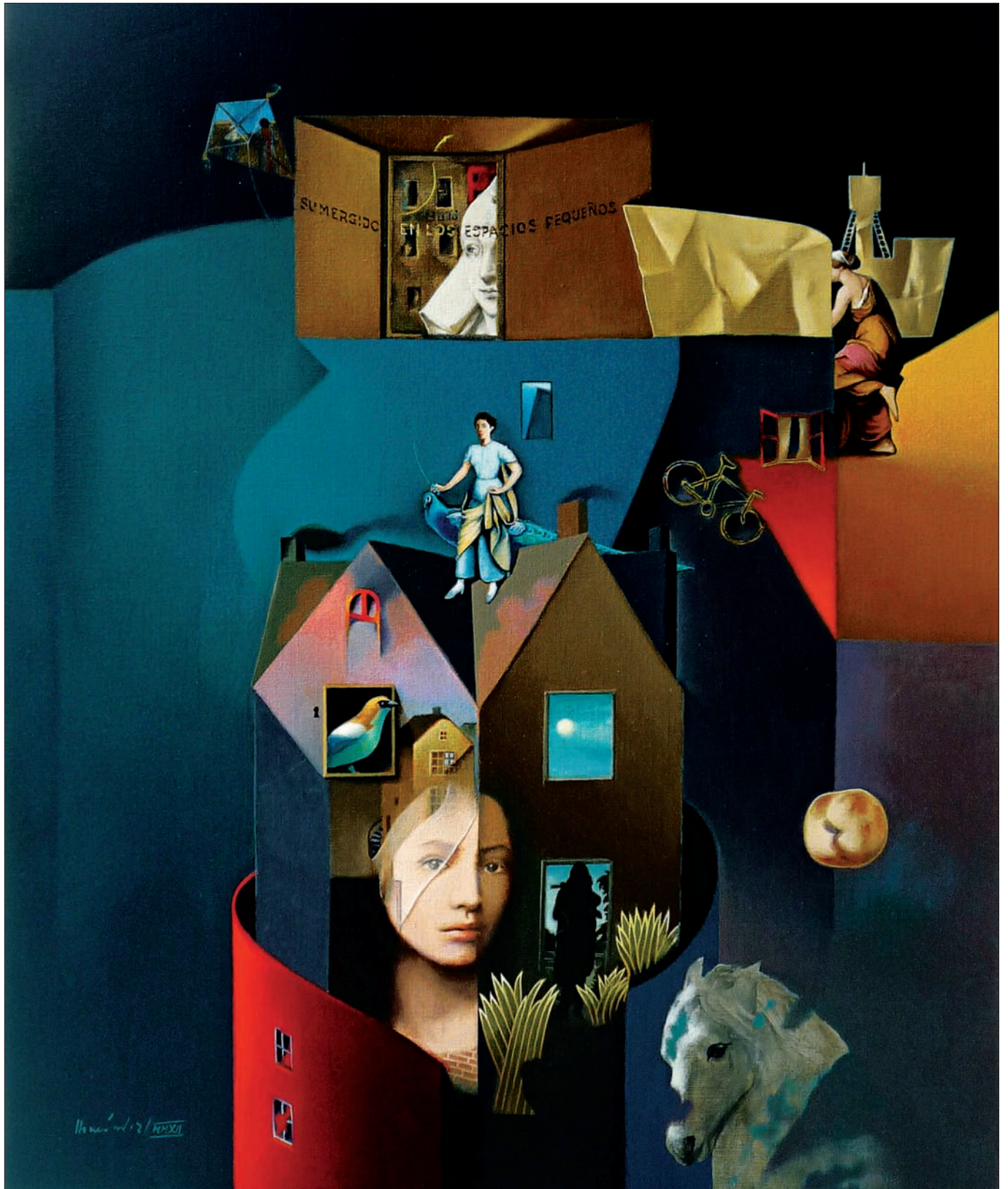
Pájaro de fuego

También es necesario decir que en la obra actual de Hernández se percibe, y no podía ser de otro modo, la impronta de sus pasadas adhesiones al arte pop y al conceptualismo. Quizas sea su cuadro *Retrato de La Mujer Maravilla* el que más lo evidencie por ser una sátira contra la confinación doméstica de la mujer, limitada a mirar por la celosía, a intercambiar fantasías retocadas.

En alguna oportunidad, Emilio declaró ser un pintor realista, pero queda claro

que su concepto de realismo no se limita a la realidad exterior, abarca los grandes espacios de su poderosa subjetividad, donde es posible, para decirlo con sus propias palabras: «el misterio de la espera», lo «fugaz e inmaterial».

Mención especial merecen sus dibujos o tintas por su notable factura, por ser un canto visual en honor a la música y por expresar un permanente estado de júbilo y de colorida euforia.



Los espacios pequeños



Los recuerdos imprecisos

RETABLOS, CAJONES O SANMARCOS

Pablo Macera

Historiador

Retablo es un nombre culto aplicado muy tarde (entre 1940-50) primero a los Cajones o Sanmarcos de Ayacucho y después a productos similares hechos en otras provincias altas del Perú. La conveniencia de ese nombre ha sido objetada por algunos autores pero ha terminado hoy por ser de uso corriente. Resulta de hecho más genérico que algunas apelaciones regionales (demandas, santos, imágenes, capillitas, ánima, etc.) y complace por eso al apetito clasificador de las ciudades. El resultante ha sido un mínimo común denominador lo bastante servicial y abstracto como para mentar en conjunto objetos muy diferenciados: 1) El retablo ayacuchano más reciente con sus escenas cotidianas, 2) los viejos cajones Sanmarcos destinados a las fiestas de Herranza, 3) los altares o capillas portátiles (feliz expresión retenida por Fernando Romero y Luisa Castañeda) que contienen, encierran, muestran, guardan o pasean a un solo protector religioso (Santiago, San Isidro, etc.). Mientras que, paradójicamente, quedan excluidos los verdaderos retablos originales, es decir aquellos que se exhiben por sí solos o forman parte de los altares en el interior de las edificaciones religiosas (iglesias, patios, corredores o antesalas de convento).

Los retablos andinos —aceptamos el nombre con todo su equívoco— no son simples versiones provincianas de matrices europeas, pero tampoco pueden ser entendidos si los definimos pedantemente como reelaboraciones de esos modelos en los que, de acuerdo a una fórmula consagrada, también hubiesen intervenido supuestos componentes prehispánicos (casi siempre por determinar). Siendo esto verdad, no basta. Porque lo decisivo, en países coloniales como Perú, no son solo las estructuras culturales básicas enfrentadas (en nuestro caso lo Inca y España), cuentan también las coyunturas culturales, los problemas a corto plazo que por efecto multiplicador generaron respuestas con una duración mayor que la de su propia causa; así como las estructuras emergentes de una nueva sociedad flotante que al igual que los criollos y los mestizos de todo el mundo resultó, sin querer queriendo, algo diferente a sus unidades parentales.

Una psicohistoria del retablo, para que nos diga lo que no es, está fuera de concurso. Hagamos sencillamente algunas escalas empleando antes que nada lo ya establecido. En cuanto a lo occidental, la mayoría acepta una filiación que conduce



de los retablos flamencos y peninsulares hasta los primeros retablos andinos. Don Joaquín López Antay a sus 92 años sería bisnieto de los santeros españoles del Medioevo y el Renacimiento. Ese retablo, primero europeo y después colonial, fue una decisiva invención plástica. Formaba parte de una serie relacionada con las fachadas y los altares.

Podría decirse que uno y otro se reproducen mutuamente sin poderse precisar en todos los casos la dirección del primer movimiento. Esa anticipación visual que también era un internamiento y prolongación del diseño exterior, constituía un sutil juego de la liturgia cristiana. De estos altares-fachadas con sus diferentes hornacinas se desprendió el retablo ambulatorio.

Al ocurrir la conquista europea del Perú (siglo XVI) este proceso se encontraba ya plenamente desarrollado y se incorporó al equipo religioso del colonizador. Como en España, estos retablos extendieron aquí la influencia cristiana más allá de los límites físicos de la parroquia y redoblaron la eficacia de los cultos al privatizarlos. Esos retablos fueron así pequeñas unidades de acción religiosa que creaban un espacio consagrado en los interiores domésticos. De hecho fueron el instrumento más adecuado para la catequesis de una enorme masa campesina que en los Andes no había sido nucleada suficientemente por las reducciones de Toledo. Al mismo tiempo, sin embargo, como también ocurrió en el mundo rural de occidente, estos retablos debilitaron el poder central de la Iglesia. Cada retablo era una ocasión religiosa fuera de control eclesiástico. El dueño de un retablo podía celebrar actos cúltricos sin temor alguno. No resulta extraño por eso que figure con frecuencia en las mesas de los Wamanis andinos; y que motive festividades (Herranza) que se apartan sensiblemente de los patronos ortodoxos.

En el centro de ese universo tan rico podríamos entonces reubicar como el retablo epónimo a los Sanmarcos o Cajones de Ayacucho. El Sanmarcos ha cambiado profundamente en el curso de los últimos 30 años (técnicas, formas, temas, objetivos y clientelas). El viejo modelo hecho para las fiestas agrícolas y ganaderas, sobre todo para la marcación del ganado en julio-agosto, ha desaparecido casi del todo ahogado por diversas variantes de retablos escénicos. Apenas si nos quedan sobre él los estudios de Manuel Bustamante, Alicia Bustamante, Arguedas, Mendizábal, Romero y algunos pocos ejemplares reunidos con gran sacrificio y cariño por coleccionistas como Elvira Luza.

¿En qué época aparecieron los primeros Sanmarcos? De un modo tácito la mayoría de los investigadores sugiere que es una creación tardía y que algunos de sus elementos (el abigeo) datan de principios del siglo XX. Uno de los autores mencionados afirmó que los Sanmarcos parecían ser «la elaboración posterior y más complicada» de los llamados Primitivos Cuzqueños, encontrados en la región de Canas (Cuzco). Arguedas pensaba en una mayor profundidad cronológica pero no se arriesgó a dar mayores precisiones. Le preocupaba más bien la decadencia del Sanmarcos y la relacionaba con la crisis del arrieraje como consecuencia del transporte motorizado. La hipótesis que vengo desarrollando en los últimos años es que el Sanmarcos data por lo menos de fines del XVII-principios del XVIII. Esto plantea la relación entre el Retablo Huamanguino y los Primitivos Cuzqueños. En resumen lo siguiente: la coincidencia ocurre con los que he llamado Trabajos del Campo y no, por supuesto, con otros primitivos de diferente tema. Al parecer las dos artes se desarrollaron de un modo independiente si bien los Primitivos son relativamente tardíos (siglo XIX) por comparación a los Sanmarcos. En algún momento debe haberse producido un contacto entre las dos series. Pero la dirección comunicativa no fue del Cuzco a Huamanga sino quizás al revés. En Los Trabajos del Campo número 6, de los publicados por mí en 1978 hay una huella de esa influencia: el ladrón amarrado a un árbol, típico de los Sanmarcos y relativamente raro en el arte cuzqueño del que hablamos. Aclaremos que el préstamo se limita exclusivamente a la temática de Los Trabajos. Por lo demás, los Primitivos fueron una genial invención de los artistas cuzqueños al combinar las técnicas del mural con las del retablo y el lienzo.



Los Sanmarcos más antiguos fueron hechos en piedra de Huamanga y no solo en pasta. En mi colección de estudio existe una talla en piedra (12 cm de planta) que representa al ganadero o amansador cogiendo al toro por los cuernos, una conocida figura de los Sanmarcos. El vestido del personaje es indudablemente colonial y con énfasis español o criollo. Las dimensiones del retablo donde estuvo esta pieza debieron ser enormes. En un Sanmarcos

convencional la relación entre esta figura y el retablo es de 1:5 o sea que el retablo en cuestión debió medir no menos de 63 x 69. Sanmarcos tallados en piedra hubo durante todo el siglo XIX y en esta Exposición figuran varios ejemplares. Esta tallada decayó a principios del siglo XX. Sin embargo, todavía en 1910-20 algunos artesanos siguieron confeccionando en piedra su Sanmarcos si, como suponemos, pertenece a ese tiempo un ejem-





plar existente en el Museo Nacional de Cultura (Lima). Todavía más: De estos cajones de madera con figuras en piedra, derivaron unas planchas de piedra donde los tallistas esculpieron, con frontalidad absoluta, un esquema de los Sanmarcos. Este modelo ha resucitado hace diez años en moldes de yeso.

Los Sanmarcos en pasta que hoy predominan parecen ser asimismo filiales de los Sanmarcos en piedra. En principio, podría ser al revés; y de hecho, además, durante cierto tiempo coexistieron las dos artesanías, una en piedra, otra en pasta, para diversas clientelas. La prioridad temporal en favor de la talla en piedra se apoya en dos razones: 1) la comprobada antigüedad de esta artesanía en la región ayacuchana: por lo menos desde el XVII (no hay, que sepa, evidencias de la época prehispánica). 2) Las imitaciones que de las tallas en piedra hicieron los imagineiros en pasta cuando pintaban con gruesos trazos negros los pliegues internos de sus figuras. Si bien los Sanmarcos más viejos en pasta no presentan ese amaneramiento. No añado la existencia comprobada de viejos ejemplares en piedra porque puede argüirse el mayor deterioro de la pasta.

Si la pasta reemplazó a la piedra fue quizás por su menor costo económico y por las mayores dificultades profesionales que presenta la talla en vez del molde. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que también la pasta tiene secretos para su manejo, secretos muy bien guardados por los Maestros. Jesús Urbano ha confesado en un reportaje como espío pacientemente a don Joaquín López Antay para poder descubrir la preparación de sus figuras. Tuvo que esperar meses y sólo gracias a una casualidad, pudo saber los componentes de la pasta (papa, engrudo, etc.). Aun entonces, Urbano con respeto de aprendiz pidió una confirmación a Don Joaquín: «Papá, tú haces con papa ¿no es cierto?»

El cajón Sanmarcos, por lo que vemos, no es un producto artesanal sencillo, si es que hubiera alguno así. Sin duda que los retablistas huamanguinos debían dedicar a estos cajones más horas que a cualquier otra manufactura. Don Joaquín López Antay informó no hace mucho que un retablo grande exigía un mes de trabajo, cálculo optimista y que sin duda hemos de aumentar para los retablos más viejos con tallas en piedra.

Productos artesanales de esta clase están con frecuencia demasiado ajustados a sus propios contextos sociales, culturales y económicos como para sobrevivirlos y llevar una vida aparte. Con la modernización, aunque sea defectiva de la Sierra Central, la actividad ganadera, sustento de los Sanmarcos, perdió muchos de sus contenidos religiosos. En la ciudad de Ayacucho, entretanto, los artesanos venían a menos, sustituidos por mercadería industrial traída desde la costa. Productores y consumidores en crisis, a mediados del siglo que acaba de pasar el Sanmarcos estaba amenazado de extinción. Fue entonces

que se produjo el contacto entre los artesanos de Ayacucho y los indigenistas de Lima. Hubo un mutuo descubrimiento. Los indigenistas y luego otros aficionados pidieron al mejor de esos artesanos, Don Joaquín López Antay, que les hiciera retablos con escenas cotidianas. López Antay accedió con naturalidad puesto que se encontraba dentro de lo establecido que el artesano atendiera a la demanda de un cliente. Pero, sobre todo, porque López Antay se identificó con la posibilidad de utilizar el retablo como una forma de representación plástica de su propio mundo. Él—y otros después— diversificaron el retablo. La Herreranza dio paso a otras escenas; temas religiosos (Adán y Eva, nacimiento, huida a Egipto, etc.); pero sobre todo profanos: ya sea costumbristas (Semana Santa), históricos (Batalla de Ayacucho) o realistas (la cárcel) y cotidianos (oficios artesanales). Gran éxito; peligroso éxito.

Se ha criticado con dureza a los indigenistas por esas iniciativas. Se les ha responsabilizado por haber puesto en circulación el nombre «espurio» de retablo y por desviar a los imagineros ayacuchanos desde el viejo Sanmarcos a los nuevos retablos escénicos secularizados. Antes que nada: el Sanmarcos no ha desaparecido. López Antay, a la vanguardia de ese movimiento de cambio, ha continuado haciéndolos con el mayor rigor tradicional. Además, ¿cuál hubiera sido el futuro del Sanmarcos sin aquella intervención? Por otra parte, en la posible deformación del retablo y de toda la artesanía andina, mayor peso que los indigenistas tendría el nuevo tipo de comercialización que vincula al artesano con los grandes mercados urbanos del exterior. Allí comienza el *kitsch* y la producción en masa contra la que se pronunció López Antay al decir: «No soy una fábrica».



En este proceso, todavía en marcha, pueden observarse signos alarmantes de descomposición final y absurda del retablo ayacuchano; pero también muestras de buena salud. No cabe pues ningún juicio definitivo. Podemos estar en desacuerdo con algunas tendencias adquiridas por el retablo ayacuchano: abuso del molde, el barniz, el rojo, los delineamientos en negro; extrañas dimensiones (gigantes de 3 metros versus pequeñas cajas de fósforos

o cascaritas de huevo), sorprendernos con agrado ante ciertas innovaciones materiales (canutos de caña) y temáticas (retablo-arca de Noé, retablo-poesía); o suspender nuestro juicio ante algunas otras (combinación cruz-retablo, retablo,-baúl retablo-mate, retablo tríptico). Pero no podemos negar que esos mismos extravíos nos están demostrando el poder de un arte todavía en plena búsqueda.

El cine y las dos guerras mundiales

Max Castillo Rodríguez

Escritor y periodista



Chaplin en *Armas al hombro*

El cine nació unos años antes de la Primera Guerra Mundial, circunstancia insoslayable para «el arte de masas por excelencia». Fue un cine de grandes espacios para reproducir las feroces batallas, pero también de una cámara escudriñadora de las situaciones psicológicas de los personajes, con sus abismos, angustias y heroísmos.

Veamos la complejidad artística del cine al tratar las dos grandes conflagraciones de la Historia del siglo XX, las dos guerras mundiales, su sello de horror, su hecatombe y también su humanismo en medio del odio y la violencia exasperada entre 1914 y 1945.

DE LA BATALLA DEL SOMME A ADIÓS A LAS ARMAS



La batalla del Somme, que abrió sus fuegos en esta región de Francia en el verano de 1916, era ya exhibida en agosto del mismo año. Fue el primer documental de una gran batalla en la historia del cine que pudo verse en el Reino Unido y en Estados Unidos al poco de tiempo de realizarse. El impacto brutal del estallido de las bombas y la vista de soldados cayendo heridos o muertos fue una novedad aterradora. Se filmaba la pesadilla de una maquinaria moderna de muerte masiva patrocinada por los grandes monopolios. Como rechazo a la estupidez del orgullo militar y como advertencia de lo que vendría en el futuro, Charles Chaplin, desde los estudios americanos, realizó *Armas al hombro* (1918), una comedia conmovedora que resalta la sensibilidad humana y ridiculiza la fuerza bruta e insania de aquella pesadilla. Chaplin la estrenó ese mismo año, cuando todavía los combates continuaban, antes de que se firmara el Armisticio del 11 de noviembre de 1918. La irrupción triunfal de las tropas de Estados Unidos en Francia (1917) inspiró, apenas terminado el gran conflicto, una serie de filmes realizados en Hollywood que exaltaban la victoria al modo imperial romano. Entre los más memorables están: *El gran desfile* de King Vidor, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* de Rex Ingram,

y *Alas* de William Wellman. Un cine que ha quedado para el análisis exclusivo de críticos y estudiosos de los años 20, la última etapa del cine mudo.

En la película de Ingram destacaba el *glamour* del divo de entonces, Rodolfo Valentino. El guión, tomado de la homónima novela del español Blasco Ibáñez, denuncia la carnicería que destruye vidas y aniquila ilusiones.

Otro filme importante y que fue muy popular a inicios del cine sonoro fue *Adiós a las armas* (1932) de Frank Borzage. El joven Gary Cooper ganó la simpatía de los espectadores de esta historia de claro sentido pacifista, basada en uno de los primeros relatos de Ernest Hemingway.

CINE ANTIBÉLICO

Los mejores relatos de la Primera Guerra Mundial llevados a la gran pantalla fueron realizados años después en un clima de reflexión y de denuncia, un cine que resalta la inquebrantable camaradería entre la gente del pueblo, que ni trincheras ni banderas diferentes pudieron vencer. Un buen ejemplo de este cine es *La gran ilusión* de Jean Renoir, filme realizado en 1937: los oficiales franceses, el teniente Maréchal (Jean Gabin) y el capitán, de origen noble, de Boeldieu (Pierre Fresnay) son llevados como prisioneros a un antiguo castillo de Alsacia. Debido a su rango, son tratados con exquisita cortesía por el aristocrático comandante alemán von Rauffenstein, interpretado por el gran actor Erich von Stroheim. El conflicto bélico entre las dos naciones no anula la solidaridad entre los miembros de una misma clase social. En el campo de concentración, donde se encuentran los otros

prisioneros franceses, simples soldados y suboficiales, también ocurren momentos de solidaridad clasista con sus captores alemanes de estratos populares y de baja oficialidad. *La gran ilusión* devela las contradicciones sociales en plena guerra y es sin duda un clásico inolvidable que fue prohibido en Italia y Alemania, bajo la férula fascista.

Entre los mejores filmes, más cercanos a nosotros, que muestran la vida terrible y deshumanizada en las trincheras de la Primera Guerra Mundial figuran *Senderos de gloria* de Stanley Kubrick (1957) y *Rey y patria* del exiliado Joseph Losey (1964).

Las escenas en extremo violentas de *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*) fueron prohibidas en muchos países, aquellos dictatoriales no toleraron la burla a la estupidez de los altos mandos que esta película muestra sin concesiones. Fue interpretada brillantemente por Kirk Douglas como el oficial Dax, que defiende a tres soldados que son cruelmente fusilados por orden de los superiores.

Joseph Losey con *Rey y patria* también tocó el tema del desertor. En un mundo claustrofóbico, de luces potentes contra el rostro angustiado que es interrogado, asistimos a una cruel parodia de juicio contra un hombre común e inocente. Destacan las actuaciones de Dirk Bogarde y de Tom Courtney.

Johnny tomó su fusil (1971) es lo último que analizaremos de esta Gran Guerra, cruenta, deshumanizada e inolvidable por sus consecuencias. Es el mundo de los incapacitados, como sucedió con tantos que regresaron a sus hogares. En la película de Dalton Trumbo, uno



Pierre Fresnay y Erich von Stroheim en *La gran ilusión* de Jean Renoir



Dirk Bogarde y Tom Courtney en *Rey y patria*

de los grandes perseguidos en los días del macartismo, Timothy Bottoms interpreta a un joven soldado que por sus horribles heridas no puede moverse y apenas mueve los ojos para comunicarse, un drama que envolvió a muchos exsoldados y que Trumbo no duda en mostrar en primeros planos y claroscuros. Vemos las laceraciones corporales de un muchacho que fue con vítores al combate y regresó para estigmatizar el hecho bélico, la crudeza del dolor físico en un cuerpo joven, aniquilado, y que deja su sello aleccionador y vergonzoso a las generaciones venideras.

Gallipoli de Peter Weir (1981) evoca, en una historia de amistad viva, el sacrificio de los muchachos australianos que participaron en esta batalla contra el implacable ejército turco. El célebre combate fue una verdadera e inútil carnicería. Weir nos lleva de un ambiente bucólico de ovejeros en Perth Australia al Oriente de las pirámides, y a los riscos y barrancos de los Dardanelos. *Gallipoli* reproduce el viaje y la batalla sangrienta con realismo, vigor y sin sentimentalismos. Mel Gibson, como el soldado Frank Dunne, captó de inmediato la atención del mundo del cine, su compañero Mark Lee como Archie Hamilton también tuvo una inolvidable actuación.

GRANDES DOCUMENTALES DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

El documental es sin duda la gran herencia cinematográfica de aquellos años terribles que van de 1939 a 1945. El británico Humphrey Jennings fue un especialista en el género y gracias a sus largometrajes *Londres puede ser tomada* (1940)



Mark Lee y Mel Gibson en *Gallipoli*

y *Atención a Bretaña* (1943) se captó el heroísmo y la férrea voluntad de los londinenses.

Los mejores documentales se realizaron en el país soviético invadido por los ejércitos fascistas. *Ucrania en guerra*, del realizador soviético Dovzchenko, filmado en 1943, es un sostenido documental bélico que a pesar del horror exhibido



por los criminales comportamientos de los invasores nazis también se explora en la organización y valor del pueblo ucraniano para resistir en ese lejano frente. Muchos años después, el veterano Mijaíl Romm pudo exhibir una obra madura sobre la guerra, el totalitarismo fascista y la costosa victoria soviética. Su *Fascismo al desnudo* (1965) es considerada una obra maestra.

La Balada del soldado (1959), de Grigori Chukhrai, es el más célebre de todos los filmes soviéticos sobre la Segunda Guerra Mundial. Sin ínfulas gloriosas, como la mayoría de estas películas, se centra en la historia de un soldado, su regreso al pueblo donde nació, su amor por una muchacha, su necesidad de paz y de felicidad, y luego el regreso al horror. Es una bella historia en un ambiente lírico que quería alejar a los

espectadores de los dolores de la guerra y de los inevitables recuerdos. Estos asuntos fueron poco tratados en el cine bélico en los años cuarenta. Apareció *La balada del soldado* en la época del «deshielo», con el nuevo gobierno de Nikita Krushev. Con esta película Chukhrai logró ser conocido en los festivales internacionales.

Entre los documentales e historias narradas, los filmes del italiano Roberto Rossellini han denunciado una era tenebrosa, de amores furtivos, miedos y desesperación ante un futuro en ruinas. *Roma, ciudad abierta* (1945) nos mostraba la capital en ruinas y recreaba el heroísmo de la gente sencilla que luchaba por la liberación de su patria. El filme, con Aldo Fabrizi como el sacerdote Pietro Pellegrini y con una joven Anna Magnani, conmovieron a toda una generación. Nació con

este filme el Neorrealismo. Participan actores aficionados, son pocos los escenarios y las ciudades aún humean. Rossellini continuó con sus indagaciones en *Paisá* (1946), y con *Alemania año cero* (1946) terminó su época de gran crudeza y denuncia de la deshumanización en este pavoroso conflicto.

NIÑOS, ANTIHÉROES Y JUDÍOS

Otros participantes y testigos del conflicto fueron los niños y los judíos. El ruso Andrei Tarkovsky nos ha dejado una bella y conmovedora historia de un niño partisano con *La infancia de Iván* (1967). Justamente con ella se inició como director este gran genio de la cinematografía. Veía con ternura y crudeza a los niños que apoyaron al ejército soviético ante la agresión



Escena de *La balada del soldado*



Escena de *La infancia de Iván* de Andrei Tarkovsky

brutal nazi. Iván es un muchacho orgulloso de sus proezas, pero desaparece. Posteriormente, cuando acaba la guerra, los oficiales que lo conocieron encuentran archivos secretos de los crímenes cometidos por el Reich, entre los escombros están la foto y los datos del pequeño. Las fotografías y los documentos escritos que van desapareciendo bajo el fuego son testigos del heroísmo y del ocaso de sentimientos que la guerra hizo cenizas.

Los niños han aparecido en películas menos crudas y más convencionales, aunque sin perder la tensión o el lirismo de este tipo de género. Así fue con *El Imperio*

del Sol (1987), quizás el filme más lírico de Steven Spielberg donde un niño —en realidad son las memorias del escritor inglés James Ballard— está en un campo de concentración japonés. Más lograda es *Adiós a los niños* del francés Louis Malle: en un internado jesuita convive con los niños católicos un chico judío, pero la Gestapo llega al refugio y comienza el drama. Los judíos han sido los más recordados como los principales martirizados por el odio y furor de los nazis. En *El otro señor Klein* (1976), en la Francia de Vichy, aparentemente en calma, hay un señor burgués (Alain Delon) que es confundido



Ingrid Thulin y Dirk Bogarde en *Los Malditos* de Luchino Visconti.

con un judío. Tras buscar a su homónimo, al final decide sacrificarse por una persona que con su mismo nombre ha sido obligado a matarse. Film de Joseph Losey, quien una vez más toca el mundo de las culpas y las paranoias en las guerras.

Quienes orquestaron el exterminio y colaboraron con este han sido vistos por la cámara de grandes directores. Luchino Visconti con *Los malditos* (1968), conocido también como *La caída de los dioses*, reconstruye el camino del nazismo hasta la sangrienta Noche de los Cuchillos Largos en 1934. Helmut Berger inició su carrera de actor interpretando al heredero psicópata de una gran familia que proporcionaba armamento pesado al régimen. Al lado del protagonista estuvieron renombrados actores como Ingrid Thulin y Dirk Bogarde.

Portero de noche (1974) de Liliana Cavani indagaba en el alma y en la teatralidad de los nazis que se reúnen en la Viena

de espías y chismes de la postguerra. En un cementerio, el año de 1957, se reúnen antiguos jefes del nazismo derrotado. Mostrando un orgullo fanático el grupo observa una danza, que evoca las atroces épocas, interpretada por uno de los bailarines preferidos del Führer.

El sadismo en la historia de la Segunda Guerra Mundial no fue exclusivo de los nazis y fascistas. En 1953, Fred Zinnemann realizó *De aquí a la eternidad*, una remembranza de la brutal vida militar. Los sucesos se ubicaron en Hawái poco antes del ataque japonés a Pearl Harbor. Un sargento criminal, Fatso Judson (el actor Ernest Borgnine) aplica una violencia espeluznante hacia sus subordinados (interpretados por Montgomery Clift y Frank Sinatra). Filme de denuncia con grandes actuaciones, *De aquí a la eternidad* es una cinta americana muy aplaudida en Europa y también muy criticada por el poder de una creciente derecha, cada vez menos concesiva con este tipo de películas.

LA CONDICIÓN HUMANA (1959-1961)

Masaki Kobayashi es un cineasta considerado esteticista con influencias de autores decadentistas europeos, como Lafcadio Hearn y Oscar Wilde. Kobayashi filmó la película antibélica quizá más conmovedora: *La condición humana*.

Concebida como una larga trilogía de nueve horas, estamos ante las vivencias del pacifista Kaji, interpretado por Tatsuya Nakadai, quien a través de años, desde su integración al ejército imperial en la época del Estado títere de Manchukuo, observa y sufre las brutalidades del sistema militar japonés en la ocupación de esta región del norte chino. Su ánimo

pacifista continúa alterándose cuando es testigo del trato de la oficialidad hacia los subalternos durante la Segunda Guerra Mundial. Kaji desciende a los infiernos de la guerra. Crece su idealismo pacifista al vivir lo insostenible, lo injusto. Se opone decididamente al abuso contra los civiles chinos y rechaza el odio de estos hacia los colaboracionistas con los japoneses. Ilusionado por el socialismo soviético, pues el ejército rojo ha vencido al poderoso y elitista Kwantung japonés en Manchuria, termina, sin embargo, por abandonar el camino marxista. Muere totalmente solo: sin ideales y sin fuerza alguna es tragado por la nieve. *La Condición humana* es uno de los mejores filmes de todos los tiempos.



Tatsuya Nakadai *La Condición humana* de Kobayashi.

Visita continua

Martín Moreno Terrazos

Escritor

*He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua,
ni padre que, en el fecundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los broches mayores del sonido.*

César Vallejo

La santísima que me parió. Se levanta muy temprano. Sentado sobre la cama observa sus pies cruzados. Sigue oscuro y hace mucho más frío del que soportan sus manos. Siente un agujero en el estómago que no lo deja ponerse de pie. Se pone las botas pesadas y no se cambia de ropa; se marcha con lo mismo que ha dormido. Salta furioso, toma el picaporte y abre la puerta con vehemencia. La neblina entra hasta el último rincón de la habitación. No siente la llamada telefónica en el bolsillo. Respira resignado. Observa su aliento. Cruza el umbral, se queja. La resantísima que me parió.

Llega a la puerta a probar suerte y no, no puedes entrar, le señalan un cartel con horarios de visita. Entonces sale y busca doblando la esquina. Camina torpemente. Tropieza con un ciego. Se disculpa. Lo observa tendido en el piso y siente pena por los anteojos oscuros. Trata de ayudarlo mientras se disculpa en voz alta. No soy sordo, el anciano sonríe. Tomándolo del brazo, lo guía hasta la entrada del personal. Este no se desprende y se inclina un poco dudando si se acerca o no al vigilante. Y de pronto, ¡este muchacho viene conmigo! Los guardias no lo escrutan y abren la puerta de rejas herrumbrosas. Logran pasar, llegan hasta un desnivel para sillas de rueda. Finalmente el ciego lo despide silenciosamente haciéndole un ademán de falso desdén con la mano. El ciego se va y ahora él empieza una marcha veloz.

Las paredes descascaradas son estrechas y hay decenas de tuberías en el techo. La luz parpadeante de los fluorescentes no desciende hasta el piso de concreto. Hay una sensación de humedad detrás de un continuo goteo que no logra ver. Un sonido

Ilustraciones de **Bernardo Barreto**

de multitud lo pone en alerta. Observa una romería caminar mascullando epifanías incomprensibles. Él los siente y un escalofrío le parte la espalda. Los rezos más sinceros no se dan en las iglesias, dice, sino aquí en los hospitales. Más allá esquivo a otro guardia. Pasa sin mirarlo, guarda aliento. Aparenta interés en las notas pegadas en el mural empolvado. Encuentra las escaleras de emergencia, sube una, dos y llega al tercer piso. Lee en un letrero que cuelga, oeste, este, y toma la derecha.

Está bonito, dice. Las baldosas se ven finas y el color blanco le da un toque profesional, muy de medicina. Se acerca a un corredor por donde asoman enormes gargantas grises. Reconoce los umbrales de las habitaciones. Va acercándose a las puertas una a una. La busca, no está, no la encuentra. Sólo halla enfermos cansados, tendidos en sus camas con la mirada clavada al techo. Tienen los ojos plomizos y opacos, y mueven la boca como si guardaran algo entre los dientes. Todos son así, dice, qué fracaso. Como si la fuerza de la costumbre ya los hubiera sometido. Y de repente, hijo, y él voltea; madre está saliendo del baño. La abraza, reconoce el pijama rosa que le compró. Ma, te estaba buscando, y es así como el resto desaparece. Alrededor nada existe.

Te quiero, mucho mucho, pero ella se queja, le ha apretado demasiado y la herida empieza a lacerar. Ella lo guía hasta la habitación de cuidados medios que comparte con otros post operados. ¿Ya comiste?, le cede su desayuno. Él observa cómo su madre trepa tristemente al catre. Ella le dedica una sonrisa, medio de cómplice. Se quedan recostada ella, parado él; no dejan que nadie más ocupe la cama del paciente.



Ella coge un periódico, lo lee acuciosamente. Te extraño mucho, mamá, piensa, y enreda los cordones de su casaca. Mira lo que te traje. Ordena el cajón del aparador lateral, donde guarda pastillas, su cepillo de dientes y un peine nuevo. El tiempo pasa y él busca qué contarle. Ha faltado a dos de sus exámenes, ha estropeado el resto y además, ¿qué me cuentas, hijo?, ella pasa una página, entonces, me ha ido bien en los finales; el primero vino difícil, pero como había estudiado, ¿el resto?, relajado, Ma. Sí, sí sabía, siempre me quedo estudiando en la universidad, ¿te acuerdas?, sí, ¿y tu hermanita?; la enana está tomando su desayuno todos los días, dice que mañana viene, como es día de visita, ¿tú cómo?, ah, un cieguito, Ma, me ayudó, lo llevé hasta la puerta por donde entran los trabajadores y me hizo pasar como si viniera con él, y ella, ojala no te vean hijo, te botarán como a perro, acá tratan a la gente así.

Callan, de nuevo no hay mucho de qué hablar, o mejor dicho, no hay nada bonito que contarle, algo para que se alegre, entonces, ¿ya has hecho la limpieza?, de nuevo miente, y sí, ya limpié tu cuarto, para que esté bien cuando regreses, trapeé el segundo piso y mi hermana la cochera. Sí, finalmente llamó él, dijo que ya mandó la plata. No, no le he dicho qué tienes, para que no se preocupe, como tú me dijiste. Va a salir todo bien, ¿no?, ya compré las cortinitas para tu cuarto, iremos a la casa pasado mañana. Allá podré llevarte también mandarinas y granadas rojas. Y mamá, piensa, te dedico todas las veces que pienso en la palabra amor.

Ella no le responde, parece tranquila, sonrío y vuelve al periódico. Siguen sin decir nada, siente que están perdiendo el tiempo. Piensa que debió traer un libro, y cuando decide quedarse el resto de la mañana, un vigilante, ¿tu pase?, él se excusa; no debes estar aquí. No sabía que tenía que sacarlo y ahora quieren botarlo como a perro. Lo toma agresivamente del brazo, ella le dice que ya se vaya, que no importa. Él no quiere dejar a madre sola. Se voltea contra el guardia, y cuando alza la mano para dibujar un golpe en el aire, ella lo detiene, le hace una venia. Él se rinde. Respira resignado, sorteando al guardia molesto y, chau mamá, te quiero, mucho mucho. No le discute. La abraza fuerte. Vendré a verte mañana tempranito, la aprieta. Ella, se vuelve a quejar, que su herida, que su herida.

La santísima que me parió. Cruza el umbral. Recibe una llamada. Decide volver a su cuarto, cuelga, se sienta sobre su cama, clava los ojos en la pared. Está inmóvil. No llora, solo siente el mismo agujero por el hambre. Pasan una, dos, tres horas, se para desvaído y triste, abre la puerta y ya no hay neblina. De todas formas tiene que ir al hospital.



Llega a la puerta y sabe que su suerte está echada. Busca al ciego y no lo encuentra. Pasa por la puerta principal, los guardias no lo escrutan. Camina perdido. Divaga entre sus pensamientos y sus pasos. Reconoce las baldosas, muy de medicina. Observa a los enfermos. Los mismos ojos grises y opacos. Del cajón lateral extrae pastillas, su cepillo de dientes y un peine nuevo, nunca usado. Los guarda en una bolsa y emprende una marcha veloz. Entre las habitaciones piensa en cómo le dirá a su hermana que mamá ya no está, que mamá. Y de repente, hijo, y él voltea. Del baño, reconoce el pijama rosa que le compró.

Simone de Beauvoír

La Ilustración y la Historia

Sara Beatriz Guardia

Escritora y periodista

En el siglo XVIII surgió en Francia un movimiento intelectual opuesto al absolutismo monárquico conocido como La Ilustración. Se afirmó en la razón, la ciencia, la secularización, y en un principio fundamental: que todos los hombres tienen derecho a la vida, la libertad y la propiedad. Las figuras centrales de la Ilustración fueron: Montesquieu, con su libro *El espíritu de las leyes*, Voltaire, con su *Diccionario filosófico*, Rousseau, con *El contrato social*. Diderot y D’Alambert dirigieron *La Enciclopedia*, un diccionario de las ciencias y las artes publicado entre 1728 y 1742.

El pensamiento ilustrado también tuvo una notoria influencia en el Perú a mediados del siglo XVIII. Libros filosóficos y científicos empezaron a figurar en las bibliotecas; varias expediciones científicas

llegaron al Perú, entre las que destacan las españolas dirigidas por Jorge Juan y Antonio de Ulloa; y las francesas por Charles Marie de La Condamine, Louis Godin y Joseph de Jussieu. Pero lo más importante ocurrió en 1787, cuando un grupo de intelectuales fundó la Sociedad Amantes del País con el objetivo de impulsar el desarrollo de una conciencia e identidad nacional, para lo cual crearon el diario *El Mercurio Peruano*, que jugó un papel significativo en el proceso de independencia. El primer número apareció el 13 de enero de 1791, y llegó a 411 números hasta agosto de 1794. Además del *Mercurio*, circulaban en Lima, *El Semanario Crítico* y *El Diario de Lima*.

Fue un período de grandes transformaciones sociales y políticas que cambiaron la



historia de la humanidad: la Declaración de la Independencia de Estados Unidos, el 4 de julio de 1776; la insurrección liderada por Túpac Amaru que remeció los cimientos del colonialismo español en 1780. Y la Revolución Francesa cuando el 14 julio de 1789 el pueblo asaltó la Bastilla en París y se proclamó la Declaración de los Derechos del Hombre.

También cambió la historia de las mujeres

Varios factores posibilitaron la deconstrucción de la historia patriarcal en el siglo XVIII, cuando el espacio privado se empezó a configurar separado del ámbito de poder político y la esfera pública. Hecho que constituye un punto de partida de la visibilidad de las mujeres, puesto



La libertad guiando al pueblo, de Eugène Delacroix

que una historia que solo enfoca la esfera pública, entendida como el espacio de las relaciones de poder político y económico, significa una mirada de los hombres hacia los hombres. Aquí, las huellas públicas y privadas de las mujeres quedaron borradas, silenciadas en los archivos públicos, invisibles para la historia, como señala Michelle Perrot¹.

El principio que la igualdad, la libertad y la autonomía son comunes a todos los

seres humanos, no pudo concretar su propuesta durante la Revolución Francesa cuando las mujeres demandaron que la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano las incluyera. Sin embargo, el camino estaba abierto para que articularan un proyecto de lucha como movimiento social con diferentes corrientes teóricas y tendencias que explican las causas de la subordinación con sus propias estrategias.

Pero el cambio definitivo se produjo en 1929, cuando coincidiendo con la crisis del capitalismo, Marc Bloch² y Lucien Febvre fundaron en París la revista *Annales d'histoire économique et sociale*, que transformó el concepto de la historia al priorizar una historia social que incluía mentalidades, vida cotidiana, costumbres, familia, sentimientos, y subjetividades colectivas, lo que permitió estudiar a las mujeres como sujetos históricos. Hasta entonces, se había ubicado a la familia en la esfera privada separada de otro tipo de relaciones sociales, lo que contribuyó a perpetuar una ideología de la domesticidad, y promover la invisibilidad de las mujeres. Tal como señala Lucien Febvre, la historia «no se hace en absoluto dentro de una torre de marfil. Se hace en la misma vida, y por seres vivos que están inmersos en el siglo».

Simone de Beauvoir

No se nace mujer, se llega a serlo, sostuvo Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo*. Tres siglos antes, en su libro *Ética*, el filósofo Baruch de Spinoza había escrito: El hombre no nace libre. Se hace libre. Ambos pensamientos constituyen la síntesis de cómo el significado cultural y social es determinante en la construcción de la feminidad, y de la libertad.

Publicado en 1949, *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir influyó de manera relevante en los años posteriores, y constituye el ensayo feminista más importante del siglo XX. Por ello, es posible afirmar que todo lo que se ha escrito en teoría feminista ha tenido que contar con este libro, sea para continuar sus planteamientos, desarrollarlos, o criticarlos. Para Beauvoir, la historia de las mujeres y el análisis de



Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir

la condición femenina requerían de una antropología estructural y de una historia entonces inexistente.

La intensa movilización social y política en favor de los derechos civiles, la justicia social, la autodeterminación de los pueblos y la independencia política y económica que se produjo en la década de 1960, posibilitó el cambio del discurso de la historiografía tradicional. Michael Foucault situó el análisis de la explotación vinculada hasta entonces al control político y económico, a una red de poder que incluye a la familia, la cultura, el conocimiento y la sexualidad³. Mientras que Philippe Ariès y George Duby plantearon interrogantes respecto de los límites entre lo público y lo privado, la familia y la sexualidad.

Hasta los años setenta Simone de Beauvoir sostenía que la liberación de las mujeres se produciría individualmente, por la independencia del trabajo remunerado, y colectivamente por la revolución socialista. Incluso en 1968 declaró que «la solución del problema de las mujeres sólo podrá existir el día en que exista una solución global y lo mejor que pueden hacer las mujeres es ocuparse de otras cosas que no sean ellas mismas. Es lo que intento hacer. Quiero decir que me ocupo de problemas políticos como la guerra de Vietnam con más afán y más convicción que del problema femenino propiamente dicho, el cual, pienso, no se puede resolver en el marco de la sociedad actual».

Entonces Simone de Beauvoir ya era la voz contestataria y emblemática de la mujer militante que con Jean Paul Sartre desarrolló postulados del existencialismo, sistema filosófico que sirvió de base para la mayor parte de sus obras. Nació en París, el 9 de enero de 1908 y murió el 14 de abril de 1986. En La Sorbona estudió filosofía y conoció a Jean Paul Sartre, lo que significó según sus propias palabras: «el acontecimiento fundamental de mi existencia». Enseñó filosofía en Marsella, Rouen y París. Durante la ocupación alemana colaboró con la Resistencia Francesa, y en 1945 fundó la revista *Les Temps Modernes* con Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty.

Sylvie Chaperon, autora de la obra *Des Années Beauvoir, 1945-1970*, un importante estudio sobre Beauvoir, señala que al reclamar la igualdad formal y la libre expresión personal, contribuyó a redefinir el feminismo de la segunda mitad del siglo XX politizando las cuestiones privadas. Participó en manifestaciones, firmó manifiestos, y abrió las páginas de la revista *Les Temps modernes* a las mujeres.

Publicó varias novelas y narrativa: *La invitada* (1943), *La sangre de los otros* (1944), *Todos los hombres son mortales* (1947), *El segundo sexo* (1949), *Los mandarines* (1954), que obtuvo el Premio Goncourt. La trilogía autobiográfica *Memorias de una joven formal* (1958), *La plenitud de la vida* (1960), *La fuerza de las cosas* (1963),



Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir con Fidel Castro en Cuba.

Una muerte muy dulce (1964), *La mujer rota* (1967), *La vejez* (1970), *Final de cuentas* (1972). *La ceremonia del adiós* (1981).

Brillante, politizada, áspera y contundente hasta la antipatía (¿por qué persiste la idea de que las mujeres debemos ser «dulces»?), Simone de Beauvoir fue un gran referente para las mujeres de todo el mundo, por su compromiso y coherencia. Al cumplirse casi treinta años de su desaparición física le rendimos un emocionado homenaje por su coraje, inteligencia y

sensibilidad, evidenciado en las páginas iniciales de *Memorias de una joven formal*, su autobiografía escrita con extraordinaria sinceridad, pero sobre todo con una gran pasión y voluntad de hacerse a sí misma.

1 Michelle Perrot. *Les femmes ou les silences de l'Histoire*. Paris, Flammarion, 1999.

2 Marc Bloch fue fusilado por los nazis el 16 de junio de 1944 en Lyon. Posteriormente su obra fue publicada por Lucien Febvre con el título: *Apologie pour l'Histoire* o *Métier d'historien*.

3 Michael Foucault le dedicó a esta cuestión su libro: *La volonté de savoir*. Paris Gallimard, 1976.

PAÍS DE POESÍA.

Del amor y la alegría y otros poemas, de Edgardo Rivera Martínez

Rossella Di Paolo

Poeta

Quizá para muchos sea una sorpresa que Edgardo Rivera Martínez escriba poemas. Sin embargo, la sorpresa se transforma en constatación cuando recordamos la profunda raíz poética de sus cuentos y novelas. En efecto, basta traer a la memoria la particular cadencia de sus frases, en esa voz narrativa que, desde una ya casi emblemática segunda persona, impregna de sabia ambigüedad lo narrado, pues bien puede oírse como una entidad omnisciente, épica, bien como un yo lírico tan deslumbrado frente a los sucesos como los propios protagonistas.

En ese sentido, podemos recordar también a personajes tan suyos como ángeles, amarus, unicornios y neblíes que emergen de un extraño mundo, íntimo y reverberante, así como lo hacen esos hombres enigmáticos y solitarios, siempre de paso entre nevados luminosos o ciudades de neblina, extasiados ante la belleza de las cosas y de sus nombres, y envueltos por una misteriosa música o por un silencio aún más misterioso. «*Hoy sólo sé/ que camino a tientas,/ y que siempre será noche,/ siempre su silencio*» leemos en este libro, y podrían

ser palabras del Ángel de Ocongate, o de Mariano de los Ríos, o Juan Clodoveo, o Juan Simón, o Amadeo Marcelo... Seres, paisajes, atmósferas que en cuentos y novelas conforman un universo en movimiento, «líquido», en el que —como en la poesía— la sugerencia y los matices deslavan las certezas; lo fantástico y lo mítico entran y salen por los poros de la realidad; la gracia y el amor iluminan o se apagan entre las mezquindades y vilezas de lo humano.

Del amor y la alegría y otros poemas (Hipopampo, 2015) compila tres breves poemarios: «Casa de Jauja», «Elementos» y «Del amor y la alegría». Los dos primeros habían sido publicados anteriormente* en tirajes tan reducidos que puede decirse que son tan inéditos como el tercero, que da nombre hoy al conjunto. Los versos breves y los poemas sencillamente demarcados con números romanos crean una sensación de unidad natural que nos encamina junto con el yo poético desde el pasado hasta el presente, desde la melancolía de «Casa de Jauja», hasta la celebración de «Del amor y la alegría».



En el medio, como una fuente que fluyera en secreto hacia los flancos, se encuentra el conjunto de «Elementos», sorprendentes poemas dedicados a cuerpos químicos, metales, gases o cristales de roca esenciales en la constitución física de nuestro planeta y el universo entero (de hecho, se escribe aquí también sobre la estrella Aldebarán o la galaxia Andrómeda). Estas formas elementales de la materia son algo así como los hados o demiurgos que rigen desde sus purísimas alturas o profundidades insondables los paisajes y las emociones que se despliegan o transcurren en el libro. A la vez, patentizan el contraste entre lo eterno imperturbable y

lo que se halla angustiosamente marcado por el tiempo y la muerte. Desde el silencio (que es también un «elemento», y quizá el más esencial de todos), estos cuerpos inorgánicos actúan como resonadores de la condición humana. Así, un metal radiactivo como el neptunio, con todo lo que supone de volátil o inasible, se convierte en metáfora de la vida en tanto juego de sombras, sueño sin consistencia real: *«Neptunio,/ identidad inalcanzable,/ espejismo/ que incesante nos acecha./ Sombras, sólo sombras/ alcanzamos./ La flor, el agua, la mañana,/ nos muestran su pureza/ y la vida nos circunda,/ mas solo imaginar/ es nuestro sino.»* (I)

Los poemas de «Casa de Jauja» nos sitúan en habitaciones y patios por los que transita el yo poético como un fantasma más entre fantasmales figuras familiares, figuras amadas del pasado —abuelos, madre, hermano...— a las que echa de menos; pero también a «fantasmas» del presente: hijos pequeños que no pueden estar con él en esa casa, en ese instante, y a quienes va dedicado precisamente «Casa de Jauja»: «*Es domingo, / pura luz y fabuloso / domingo de Jauja y de mañana. / Habríamos ido, Gonzalo, / y contemplado juntos el paisaje, / y llamado hermano al agave / y sol a la retama. / Oriana habría tejido / pétalos, sonrisas, abalorios, / y Marita habría traído / aves de asombro y de cristal / en el oro gris de sus pupilas. / Mas no están ellos, y solo / estoy en el patio / que solía ser para sus juegos.*» (II)

Juegos, canciones, frases son evocados con afecto y pesar dentro de esa casa —que es también terruño y paisaje psicológico— o desde la distancia, porque la voz está entre esas paredes, pero también está en la costa, añorándola, sintiendo incluso que la casa de Jauja «camina» por una ciudad desaparecida, acompañándolo: «*y es como si a nuestro lado / caminara esa casa tan hermosa, / por una calle gris, inexorable.*» (VIII)

El sentimiento de viaje, de movimiento, es constante entre las páginas de todo el volumen. Viaja el poeta, «viaja» la casa, viajan sus habitantes dentro o fuera de ella, viaja la memoria hacia atrás o la ilusión hacia adelante, viaja la imaginación de los pequeños (como cuando el hijo, después de un paseo por la playa con su padre, le propone jugar a imaginar juntos la casa de Jauja: «*La lámpara será el aliso, / y los lápices retamas. / Aquí están los libros, la mesita*» (VIII)). En «Del amor y la alegría», el poema VI nos muestra una realidad en eterna traslación: «*Viaje es el paso / de los días y los meses, / de los años y los siglos. / Viaje es el tránsito / entre el nacimiento y la agonía. / Viaja el agua / entre la nube y la tierra,*

entre la nieve y el océano. / Viaja el pájaro entre el árbol / y las alturas. / Viajan los meteoros / y viajan las libélulas...» —y continúa así hasta llegar a la pregunta—: «*Y el hombre, ¿qué es, / sino un puro viaje...?*».

Como los ríos de Manrique, todo es transcurrir; pero, a diferencia de Manrique, un transcurrir circular y, por ello, sin fin. La preocupación del tiempo como entidad fluyente es esencial en la obra de Edgardo, y la idea de un mundo inmóvil, detenido, en paz, se presenta como un deseo a la manera de los místicos. Por ejemplo, el poema XI de «Elementos», dedicado al gas que forma parte de la atmósfera terrestre, leemos: «*Argón, querube / de pura e inmutable soledad, / que extiende su silencio en el vacío. / Bellos son el árbol, la quietud, el alba / y grato haber vivido, / mas también / ignorar el tiempo, la existencia, / y el breve espejismo de la muerte, / y sólo ser silencio, quietud, pureza.*»

En «Casa de Jauja» surgen sugestivas reflexiones sobre la escritura. Precisamente, en el poema I, el yo poético atrapado por el desaliento dice: «*Y yo, tal vez, / aquí en la sombra, / exhausto y salmodiando / nombres y nombres, / como Job en el desierto...*». Esta visión desencantada, sin embargo, da paso, en «Epílogo», a una nota de reconciliación con la palabra que será, después de todo y de tanto, la única entidad capaz de revivir para siempre el paraíso perdido: «*Solo estoy / en mi casa de Jauja, / en su silencio, en su quietud / en su tristeza, en su alegría. / Solo estoy / y es tan hermosa la palabra...*».

Particularmente perturbadora, en «Casa de Jauja», es la imagen de un Ojo que acecha sin pausa y malogra las pequeñas alegrías. ¿Dios, la muerte, una tristeza irremontable, el mal? Desconocemos su identidad, pero no su poder de hacer daño: «*Ojo que yo mismo / até a mis días. / Ave que es mi sombra, / clavada su zarpa / para siempre a mi costado.*» (XI)



Como un gran contraste, la sección final, «Del amor y la alegría», está dedicada a Betty Martínez, la esposa, la compañera, escritora ella también, cuya vitalidad, belleza y alegría de vivir son celebradas en estos poemas. A diferencia de «Casa de Jauja», esta parte nos habla del triunfo de la pareja sobre la soledad de uno, del amor sobre el ensimismamiento melancólico, tal como se expresa en este poema de fina musicalidad: «*Juntos vamos/ en pos de una flor,/ de una mariposa,/ y de un cantar/ que nos convoca/ con su ritmo/ y su alegría.../ Juntos vamos,/ tú y yo,/ mujer amada,/ hacia la noche/ y hacia el día.*» (II)

El paisaje entrañable, recuperado al fin a través de la mujer amada, está poblado de música, colores, danzas. La armonía de la pareja llena de armonía todo lo que la rodea, y distintos elementos naturales se unen en imágenes de bello sincretismo

entre el Ande y la costa: «*Llevar al mar/ como ofrenda/ una azucena de colores,/ y una sullahuayta./ Y una caracola/ a la cumbre nevada/ del Lasontay./ Enlazando nuestras manos/ al son de la huaylijía/ en celebración/ del tiempo y de la vida.*» (IX)

Hermoso libro el que nos acaba de entregar Edgardo Rivera Martínez. Emocionan sus poemas desnudos de artificio, en los que confluyen con tanta gracia la música y el silencio, la hondura reflexiva y la sencillez, los dones de la tierra y los goces de un espíritu que sabe recogerse en el «*fuego oscuro*» de la soledad creadora y abrirse desde allí a las fiestas del amor.

* *Casa de Jauja*. Lima: Lasontay, 1980.

* *Elementos*. En: *Revista Telúrica y Magnética*. Facultad de Letras de la UNMSM, nº 2, nov. 2009.

LIBROS LIBROS LIBROS

En el nombre del padre, del hijo y de la autoficción

La Distancia que nos separa es la novela de un árbol genealógico en la voz de una de sus ramas, dicho de otra manera, la voz de un autor que se remonta generaciones atrás para descubrirse a través de los suyos y en particular, muy en particular, en el padre que le tocó en suerte, nada menos que el general Luis Cisneros Vizquerra, el ministro duro de la Segunda Fase de Gobierno Militar de los setenta y del segundo Belaunde en los primeros ochenta, el represor amigo de asesinos como Videla que no reprimió todo lo que hubiese querido reprimir ni como hubiera deseado hacerlo, el soldado fiel a su moral y principios castrenses, el padre férreo de estilo militar que escondía un corazón sensible endurecido por el cuartel, tanto así, que ha sido necesario que uno de los hijos de su segunda pareja, la que nunca fue legalizada en firme, le haya roto el cascarón verde oliva para exponerlo en su verdadera dimensión a través de una novela que es también una biografía familiar y sobre todo, una obra de introspección a través de los barrancos que jalonan la relación de un padre con un hijo durante los dieciocho años en que estuvieron y no estuvieron juntos. Renato Cisneros ha utilizado la memoria personal, la de sus parientes, la investigación periodística y de otras fuentes para construir un sólido esqueleto biográfico cubierto luego de músculo, nervio y piel, mucho músculo, mucho nervio y mucha piel, a través de la ficción, una ficción tan preñada de viaje interior y de circunstancias reales que no se pierde fácilmente la idea de estar leyendo un relato referido a lo que realmente ocurrió y se sintió. *La Distancia que nos separa* está escrita



con el corazón caliente, embridado por el control que exige la buena literatura, control que no atenúa nunca la vigorosa marcha de una prosa abierta, rica en detalles, centrada en los hechos que narra. Renato Cisneros ha descubierto y creado un padre, lo ha descubierto a través de su libro y lo ha creado mediante ese libro, descubierto para sí como para sus lectores y creado con las mismas perspectivas, porque al fin y al cabo, es un padre de novela como también de biografía, un padre interior y a la vez extraño a Renato, un padre que lo acompañará no solo desde su mirada sino desde las miradas distintas de los lectores, un padre para compartir. No estaría fuera de lugar afirmar que Renato Cisneros es el padre del «Gaucho» Cisneros literario, como es hijo de un padre encarnado

LIBROS LIBROS LIBROS

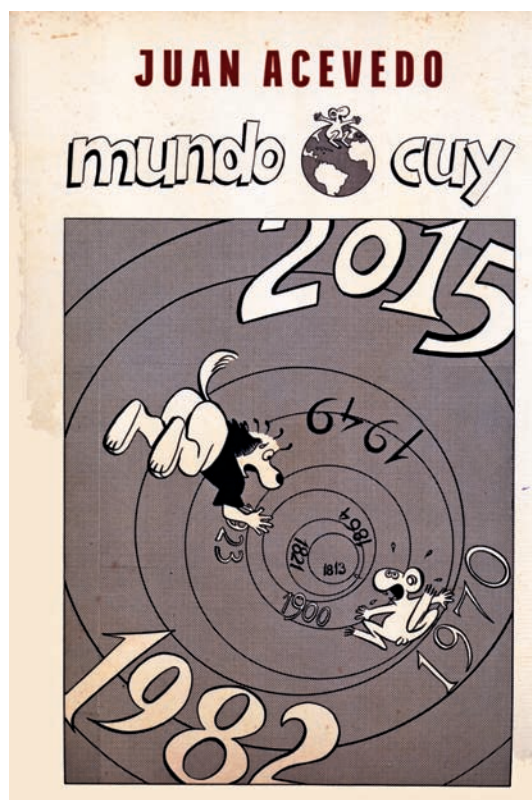
en su memoria emocional y vital, un padre, que como dice el novelista, lo parió al morir, lo liberó, le permitió ser totalmente quién piensa ser y lo dejó amarlo en su integridad para que pudiera retratarlo sin esconder lo que a su juicio tenía de negativo, rígido y lobo feroz.

El título del libro alude a varias separaciones hermanadas entre sí, la muerte del padre es la más evidente, su ausencia cuando se quería que estuviese y se seguiría queriendo para abrazarlo en la madurez del hijo, es otra la distancia entre lo que se entiende del padre y lo que no se entiende de ese padre es una tercera manera de estar separados, como también lo que se le acepta y lo que se le rechaza, así como la distancia que enumera el rencor y la decepción que acompañan el periplo de la relación. Son distancias que separan, distancias que ya no sangran, distancias que son cicatrices curadas por el tiempo pero que no por ello dejan de sentirse en la piel de los sentimientos más profundos cuando se los acaricia para domarlos y escribirlos.

El hecho de que el nombre de Renato Cisneros aparezca en la tapa del libro en tipos más grandes que los del título habla a las claras de las estrategias de *marketing* librero de la editorial Planeta, el peso mediático de Renato Cisneros arroja más kilos comerciales, es él quien vende. Que así sea. De todas maneras, no es el nombre de Renato Cisneros la sola causa de que el libro haya tirado tres ediciones y trece mil ejemplares (no parece una edición peruana), el «Gaucho» y la vigorosa prosa de corazón abierto de su hijo son igualmente responsables.

Apostaría que Renato siente que el viejo general sonrío para adentro en su tumba.

Luis Freire Sarria



Un Mundo para Juan

Mundo cuy reúne lo mejor de la prolífica obra de Juan Acevedo, producida en cuarenta y seis años de intenso trabajo pleno de humor, de arte y creatividad. Gracias a este catálogo podemos ver la evolución y versatilidad de uno de nuestros mayores talentos de la gráfica nacional y latinoamericana que ha sabido expresarse a través de la caricatura política, la sátira social y la historieta. La plumilla y el pincel, en base a un excelente guión, dan vida a sus inolvidables personajes, que a pesar de estar envueltos en la gris realidad, les suelen ocurrir situaciones que lindan con lo real maravilloso. Son narraciones gráficas fascinantes que nos deparan placer pero también una visión crítica de la sociedad y de la historia. *Mundo cuy* es un libro imprescindible en la más exigente biblioteca.



ISSN 2310-9955



9 772310 995000 >