



**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN SOCIAL
ESCUELA PROFESIONAL DE PERIODISMO**

**EL TRABAJO CRÍTICO CINEMATOGRAFICO DE
BLANCA VARELA EN LA REVISTA *OIGA***

**Monografía elaborada por
LOURDES ELIZABETH CÓRDOVA VERÓNICA**

Lima - Perú

2016

DEDICATORIA

A Cosme.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a las personas a las que pude entrevistar como Arturo Salazar, recordado periodista y exdirector de La Prensa; Benjamín Blass, comunicador social y estudioso del trabajo de Blanca Varela; Mario Montalbetti, escritor y editor de la revista Hueso Húmero; y a Fernando de Szyszlo, exesposo de la poeta y reconocido pintor contemporáneo.

También mis agradecimientos a Víctor Carrión, periodista y encargado de la biblioteca bausatina; Jhonny J. Pacheco, joven poeta; y Óscar García de la hemeroteca en la Biblioteca Nacional del Perú. Ellos permitieron que pudiera alcanzar el material bibliográfico y hemerográfico para esta investigación.

ÍNDICE

INDICE	5
--------	---

INTRODUCCIÓN	7
--------------	---

CAPÍTULO I

HISTORIA DEL PERIODISMO Y DEFINICIONES CONCEPTUALES

1. 1.- El periodismo: definición y relación	10
1. 2.- Historia del periodismo mundial: orígenes	12
1. 3.- El periodismo en el Perú	15
1. 4.- La prensa de masas: otra manera de informar	22
1. 5.- El artículo periodístico o de opinión: una mirada de informar	25
1. 6.- La crítica: una mirada para juzgar	28
1. 7.- El comentario: una mirada complementaria	30

CAPÍTULO II

VIDA Y OBRA DE BLANCA VARELA

2. 1.- Formación de la tradición del Perú: los candorosos años 20-40	34
2. 2.- A la mitad del centenario: la Generación del 50	38
2. 3.- Los años del reconocimiento: 1960-2009	47
2. 4.- Obra poética: una mirada crítica	50
2. 5.- La labor periodística de Blanca Varela antes y después <i>Oiga</i>	62

CAPÍTULO III

LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE BLANCA VARELA, “COSME”, EN LA REVISTA *OIGA*

3. 1.- Primeras aproximaciones al cine de Blanca Varela	69
3. 2.- La colaboración en la revista <i>Oiga</i> : la escritura beligerante de “Cosme”	73
3. 3.- Epílogo: la perspectiva cinematográfica de Blanca Varela	92
CONCLUSIONES	96
APÉNDICE	
Apéndice A: “Butaca del jueves” de la revista <i>Oiga</i> (1962). Edición 0.	105
Apéndice B: “Cine: Opinión y chisme” de revista <i>Oiga</i> (1963). Edición 47.	106
Apéndice C: “Cine: Opinión y chisme” de revista <i>Oiga</i> (1963). Edición 48.	107
Apéndice D: “Cine: Opinión y chisme” de revista <i>Oiga</i> (1963). Edición 49.	108
Apéndice E: “Cine: Opinión y chisme” de revista <i>Oiga</i> (1963). Edición 52.	109
Apéndice F: “La mejor película del año” en <i>Oiga</i> (1963). Edición 55.	110
Apéndice G: “Butaca del jueves” en revista <i>Oiga</i> (1963). Edición 59.	111
Apéndice H: “Butaca del jueves” en la revista <i>Oiga</i> (1964). Edición 60.	112
Apéndice I: “Butaca de los jueves” en <i>Oiga</i> (1964). Edición 65.	113
Apéndice J: “Butaca de los jueves” en <i>Oiga</i> (1964). Edición 82.	114
Apéndice K: Entrevista a Benjamín Blass.	115
Apéndice L: Entrevista a Fernando de Szyslo.	122
BIBLIOGRAFÍA	125

INTRODUCCIÓN

Blanca Varela es una poeta reconocida de la llamada Generación del 50. No cabe duda que su poesía y su actitud vital han ejercido una vasta influencia en el campo de las letras literarias; ejemplo de esta riqueza poética que conlleva su escritura la encontramos en libros señalados como fundamentales dentro de la lírica peruana: *Ese puerto existe*, *El libro de barro* y *Concierto animal*.

No obstante, hay otra faceta de la producción Blanca Varela que casi no se ha estudiado: la crítica cinematográfica. Este oficio lo ejerció de forma encubierta, como era el estilo de la poeta siempre discreta, guardando un silencio mítico de lo que hacía hasta el final de sus días. Esta práctica del periodismo se vio inserta en las columnas sobre cine que realizó desde 1962 hasta 1964 en la revista *Oiga*, cuando Varela ya había retornado al Perú luego de su estadía durante varios años en Europa, específicamente, París-Francia.

De este modo, nuestro objetivo de estudio es analizar el aporte periodístico de Blanca Varela a partir de la crítica cinematográfica que realizó en la revista

Oiga desde 1962 hasta 1964. La justificación que nos llevó a realizar esta investigación se debe a la escasa bibliografía que existe en derredor de dichos textos, puesto que en nuestra recopilación de información solo encontramos menciones de la labor periodística de manera tangencial, sin mayor profundización del tema; por este motivo, al no existir una investigación adecuada de estas críticas de cines, es que decidimos hacer el estudio respectivo. El método utilizado ha sido el trabajo de campo, dado que hemos encontrado las revistas de *Oiga* de los años 1962-1964; constatado además los textos escritos por Varela y que fueron firmados bajo el seudónimo de “Cosme”. Asimismo, en el análisis se ha aplicado la hermenéutica, ya que nos permite colegir las estrategias discursivas de los textos; con esto, se extrajo la concepción de exégesis que la autora expresa al disertar sobre la cinematografía. En el proceso de investigación, se ha buscado referencias que expliquen la escritura de Varela; entrevistado a expertos en temas de cine o de la obra de la autora, como Benjamín Blass y Fernando de Szyszlo; registrado, también, la información brindada en el congreso realizado en homenaje a Blanca Varela en el mes de setiembre en la Casa de la Literatura Peruana.

Por lo expuesto, el trabajo que presentamos tiene el siguiente contenido: en el primer apartado titulado “Capítulo I: Historia del periodismo y definiciones conceptuales”, hemos realizado un recorrido panorámico de la historia del periodismo desde sus orígenes hasta los tiempos modernos, época en la que se registran los primeros textos periodísticos; también, se ha definido algunos conceptos como la prensa de masas, el artículo de opinión, la crítica periodística y

el comentario, puesto que ello nos posibilitará comprender los textos de la poeta en el tercer capítulo.

En la segunda sección denominada “Capítulo II: Vida y obra de Blanca Varela”, se ha hecho una travesía sobre el contexto histórico relacionándolo con una biografía crítica de la autora; luego, se ha realizado una exposición hermenéutica de los ocho libros que escribió a lo largo de toda su vida la autora de *Canto Villano*; por último, se ha establecido un panorama sobre la labor periodística de Varela desde sus primeras colaboraciones en la revista *Las Moradas* hasta llegar a *Oiga*, *La Prensa*, *Amaru*, y *Caretas*.

En la tercera parte de la investigación intitulada “Capítulo III: La crítica cinematográfica de Blanca Varela, “Cosme”, en la revista *Oiga*”, se hizo un análisis detallado de la crítica ejercida por la poeta relacionada al cine, donde observaremos el estilo utilizado, los tópicos que recalca, y la concepción artística que tenía sobre el séptimo arte; de este modo, concluimos explicando sobre la perspectiva que tenía la autora acerca de esta práctica.

En síntesis, con el presente trabajo hemos querido abarcar un campo no estudiado sobre la producción de Blanca Varela hasta el momento, como es el caso de su crítica de cine; esperamos haber logrado nuestro propósito con una recia disciplina y una rigurosa exégesis, ya que así lo requiere la escritura de Varela, la voz enigmática de las letras nacionales.

CAPÍTULO I

HISTORIA DEL PERIODISMO Y DEFINICIONES CONCEPTUALES

En este primer capítulo, se tratará un panorama sobre la historia del periodismo a nivel mundial; después, se detallará la relación histórica del oficio periodístico en el Perú; luego, la definición de algunos conceptos que nos servirán más adelante para el análisis respectivo; así, estudiaremos la “prensa de masas”, el artículo periodístico o de opinión, la crítica periodística y el comentario; de este modo, estableceremos el marco conceptual correspondiente que nos ayudará a entender nuestra exégesis en torno a los artículos de cine de Blanca Varela y la perspectiva que ella tuvo al escribir dichos textos.

1. 1.- El periodismo: definición y relación

El periodismo es “el oficio de recoger información, procesarla y difundirla” (Gargurevich 2000: 19). Para ello, el periodista que ejerce esta función debe conllevar algunas cualidades éticas y valorativas, pues se trabaja en el ámbito de

la verdad, la búsqueda y elaboración de los hechos de lo que sucedió realmente, dado que: “la verdad es un bien precioso” (Lerner Febres 2012). Entonces, su trabajo consiste en investigar con honestidad la veracidad de las situaciones hasta reunir las fuentes necesarias que posibiliten la construcción de un discurso coherente más real sobre lo sucedido; y esta labor es ardua, pues: “la verdad no es jamás una cosa hecha colocada al alcance nuestro” (2012).

Si bien el periodismo es una disciplina que se sustenta por sí misma, esto no implica que sea una actividad aislada y solipsista sin mayor relación con las ciencias humanas, por ejemplo, la Historia. Puesto que el periodismo trabaja con el día a día, las noticias que llegan a la redacción, así como lo sucedido en las calles cuando se sale a buscar información; el tiempo (presente, pasado y futuro) es uno de los principales componentes de su profesión. El periodista requiere tener una capacidad en la que pueda captar y reconstruir los incidentes, dado que: “el presente es efímero” (Trazegnies 2012). Esta relación tiene implicancias en la realidad misma, por ello, el periodista debe tener una solvencia moral y ética con las noticias y opiniones que difundirá. La estrecha relación con la Historia es necesaria; el conocimiento de esta ciencia es fundamental en el ejercicio del periodismo, ya que la información tratada en el momento del acontecer diario se relaciona inmediatamente con el pasado: “nuestro presente está hecho con material del pasado” (2012). Al tener esta perspectiva, el profesional que realiza este oficio debe tener una responsabilidad en lo que dice, explica y trata, debido a que su “noticia” tendrá repercusiones en las personas que lean, escuchan o vean su opinión; si no hay una objetividad determinada, la subjetividad distorsionará la realidad dada, por ende, la mirada parcializada será la guía de este ejercicio.

Esta relación que existe entre la Historia y el periodismo se visualiza en que ambas disciplinas tratan sobre el acontecer sucedido. En el caso primero, la Historia revisa minuciosamente los hechos, pero no solo del presente reciente sino desde los tiempos inmemoriales en el que aparece la escritura, pues gracias esta capacidad de “registrar”, los lectores e investigadores contemporáneos pueden acercarse a un momento histórico decisivo con el objetivo de comprenderlo, esto permitirá el razonamiento y entendimiento de nuestro presente, acciones y resultantes que tienen sus raíces en el tiempo pretérito, porque: “el pasado proporciona las bases del presente y, por tanto, contribuye a abrirnos las puertas del futuro” (2012). En cuanto a lo segundo, la profesión periodística también tiene la función de registrar y transmitir los hechos con el objetivo de que el público se encuentre bien informado; no obstante, las noticias tratadas se encuentran vinculadas más al presente, sin olvidar, por supuesto, el pasado.

1. 2.- Historia del periodismo mundial: orígenes

Establecida la relación concordante entre el periodismo y la ciencia de la Historia, podemos establecer una correlación de los antecedentes históricos del periodismo, es decir, desde que existe la escritura, pues gracias a ella ha quedado registrado los hechos corrientes como los más importantes que sucedieron.

Así, las primeras manifestaciones del periodismo se hallan en la antigua Babilonia. El historiador judío Flavio Josefo en su libro *Antigüedades judías* (93-94 D.C.) menciona que en dicha ciudad existían unas personas que grababan en tablas de arcilla los acontecimientos públicos, políticos y religiosos del momento.

Gracias a los descubrimientos recientes, se han podido hallar más de estas inscripciones que cuentan el contexto y el gobierno de la cultura babilónica.

En la Grecia Antigua, existían aquellas personas que registraron los hechos trascendentales de su tiempo, por ejemplo, Heródoto y *Los nueve libros de Historia*; Tucídides e *Historia de la guerra del Peloponeso*; Jenofonte y su *Anábasis*, entre otros. Ellos se encargaron de guardar la memoria del pasado y transmitirlo para la posteridad. Ya en la era macedónica de Grecia, el conquistador Alejandro Magno, siguió esta práctica, dado que en sus campañas solía llevar a escribanos para que estos puedan registrar los eventos, guerras e invasiones que Alejandro realizaba.

En el Imperio de Roma, la escritura de los hechos no es ajena a esta cultura, ya que existían desde los escribanos que registraban los dictámenes del Senado y del Emperador romano hasta las actas públicas de las diferentes instituciones. También hay historiadores como Suetonio quien elabora su magna obra *La vida de los doce césares*; Tácito y su libros *Historia* y *Anales*; Plutarco y *La vida de Alejandro*; Tito Livio y su famosa *Historia de Roma*, entre otros historiadores.

En la Edad Media, la labora de detallar los hechos sucedidos, por un lado, está a cargo de los sacerdotes, quienes recogían el pensamiento y las instrucciones de la Iglesia y se los transmitían al pueblo; de otro lado, están los juglares, romanceros y trovadores quienes llevaban y asimilaban la tradición del territorio en el que vivían y lo “cantaban” al público. De esta última práctica es que

tenemos como fuentes históricas y literarias los llamados cantares de gesta, verbigracia, el *Poema de Mio Cid*, el *Cantar de Roldán*, el *Cantar de Igor*, etc.

Será a finales de la época medieval que aparezcan algunos registros más próximos al periodismo, como los manuscritos que llevaban información militar, eclesiástica, edictos, leyes, a finales del siglo XIV. Este proceder se origina en Francia y sus oficiantes son llamados *nouvelliste* (del francés *nouvelle*, historia corta y “noticia”).

En Italia también principia a producirse estos papeles “a mano” (*fogli a mano*) o avisos (*avvisi*) que eran realizados por los *menanti*, *novellanti*, o *gazzetanti*. Estos escribanos cumplían la función de redactar noticias, así como correspondencia, de altos funcionarios como de personas adineradas y del común. Con la llegada de la imprenta esta actividad de transmitir noticias breves se extenderá.

La imprenta creada por Johannes Gutemberg será el motor que impulse la moderna comunicación. Este medio se extenderá por Europa central, pues facilitaba la replicación de la escritura en serie. La rapidez y la masificación serán los pilares de la nueva práctica informativa. Pero estas máquinas no solo se erigieron en tierras europeas, sino que con el descubrimiento e invasión a América, la imprenta se trasladó a estas tierras, como México y el Virreinato de Perú. Una de las fechas que datan la llegada de la imprenta al Perú es 1584.

No obstante, el amplio espectro de consumidores de libros, folletos, que contenían las relaciones periódicas de los sucesos recientes y antiguos, también despertará la censura por la información vertida. Los encargados de reprimir la

libertad de comunicación serán la Iglesia y los funcionarios de alto rango que prescribirán cualquier noticia que atente contra la moral, así como afecte sus intereses, respectivamente.

Ya en el siglo XVIII, con el periodo ilustrado y los pensadores que abogan por la libertad de expresar las ideas, aparecen las primeras publicaciones periódicas. Justamente es aquí donde se obtiene el término *periodismo*, debido a las publicaciones periódicas regulares. Será en Alemania en el año de 1609 en el que aparecen las primeras publicaciones semanales: *Die Relation* y la gaceta *Avisa, Relation oder Zeitung*. Con estas gacetas, la información de las situaciones sucedidas comienza circular de manera rápida e inmediata; por supuesto, esta transmisión del mensaje ya no tenía que esperar muchos años, como en la Antigüedad, para ser dada al público. En Francia, asimismo, la aparición de *Gazette*, órgano de noticias impulsado por la monarquía francesa, trasladaría su nombre por excelencia a la prensa informativa. Así, estos últimos hechos se convertirían en los orígenes modernos del periodismo.

A través de este recorrido, hemos podido atravesar un recorrido histórico del periodismo desde la Antigüedad hasta el siglo de la Ilustración, época donde podemos situar los orígenes del periodismo como lo conocemos en la actualidad. Con ello, hemos querido mostrar que este oficio tiene una larga tradición desde casi la invención de la escritura en el que el ser humano quiso registrar para la posteridad los hechos que ocurrían en derredor suyo.

1. 3.- El periodismo en el Perú

El periodismo en el Perú tiene sus orígenes en la etapa colonial. Como sucedió en Occidente, las primeras publicaciones periódicas no aparecen de forma independiente, sino relacionados a otros escritos, o siendo parte informativa de otras disciplinas. De este modo, tenemos algunas secciones en relaciones oficiales titulados “Noticiarios” o “Noticias de Lima”, textos que informaban sobre la llegada de embarcaciones, ceremonias públicas, asuntos comerciales, etc.

Gracias al pensamiento ilustrado de Francia y el influjo traído por los Borbones en cuanto al conocimiento de la verdad y la difusión de las ideas para que el pueblo se encuentre bien informado de su historia, aparecerá en la Ciudad de los Reyes el primer periódico: “[a] inicios de 1743-44 en el Perú surge: la *Gaceta de Lima*... que tenía a su cargo todos los sucesos políticos y sociales acontecidos en las cortes virreinales, incluso lo que sucedía en las ciudades y sus actividades diarias” (*Hablemos de Periodismo en el Perú* 2011); sin embargo, algunos debaten esta fecha, pues registran la aparición de la *Gaceta* mucho antes: “se desconoce la cantidad de ejemplares publicados de forma continua a partir de la primera gaceta en 1715” (2011). Lo más importante de lo mencionado es que la *Gaceta de Lima*: “instituye la prensa periódica en el Perú, convirtiéndose este medio impreso en el principal vehículo de información del virreinato y vocero oficial de todas las publicaciones emanadas del gobierno virreinal. Es una publicación periódica regulada y bajo el control de su difusión informativa, de carácter supervisado y dirigido” (2011). No obstante, hay investigadores que cuestionan ello, pues: “est[a] se publicó de forma muy irregular para ser considerado un ‘un verdadero periódico’” (RPP 2016). Recién será en 1790, el 1 de octubre, en el que salga a la palestra noticiosa, el *Diario de Lima*, fundado por

el español Jaime Bausate y Mesa (seudónimo de Francisco Antonio Cavello y Mesa) con la intención de “llevar la ilustración a todos los peruanos” (RPP 2016).

Esta publicación expondrá la relación de las actividades sucedidas diariamente en la ciudad de Lima. A través de sus páginas, observamos las procesiones, la compra y venta de productos, los intercambios comerciales, edictos, etc., como una relación en detalle de los hechos. Lo importante del periódico es que buscaba que el pueblo se inserte en la cultura letrada, en los asuntos que ocurría en la colonia; con ello, se buscaba que los ciudadanos se inserten en la comunidad colonialista, pese a que a finales del siglo ilustrado, ya se estaban gestando las olas independentistas en varios países americanos (Gargurevich 1991: 41-43).

El mismo Jaime Bausate y Mesa formó parte de la Sociedad Amantes del País, logia que impulsó el afamado *Mercurio Peruano* (2 de enero de 1791), publicación que trataba sobre filosofía, geografía, literatura y ciencias. En este órgano difusor se gestaron las ideas emancipadores gracias sus diferentes colaboradores como Hipólito Unanue, José Baquijano y Carrillo, Juan Pablo Vizcardo y Guzmán, entre otros. Lo que buscaban era buscar la afirmación patriota del Perú y dar a conocer el territorio y las riquezas nacionales a todos sus lectores (1991). Por aquel año, también, aparecería el *Semanario crítico* editado por el sacerdote español Antonio Olavarrieta (Correo 2010).

Con la Constitución de Cádiz, se reconoció la libertad de pensamiento y la supresión de la Inquisición, por ende, hay una apertura de la imprenta y las publicaciones (Gargurevich 1991: 47-48). Aparecerán en estos años panfletos,

periódicos con tirajes pequeño y de efímera duración, semanarios políticos, entre otros, que incitaban a la Independencia del Perú, verbigracia, *El satélite peruano* en 1812; *La Abeja Republicana*, entre 1822 y 1823, y que fue editado por “El Solitario de Sayán”, José Faustino Sánchez Carrión (Correo 2010).

Producido el proceso independentista y la instalación de la República del Perú, en medio del debate ideológico y las disputas políticas, aparecen *La Cotorra*, *El Azote a la Cotorra*, *El Brujo*, *El Loro*, *El Loquero*, *El Loco contra el Loquero*, *El Periquito*, entre otros varios (Correo 2010). Con el ambiente convulsionado de luchas intestinas y caudillismo militar, los formatos periodísticos sirvieron como espacios de crítica y denuncia social al régimen de turno; así, destacan los siguientes textos: *El Bota-fuego* y *El azote de vitalicios, tiranos y malvados* (1829). Empero, las ediciones de estos periódicos no se restringe al medio limeño, también existen una serie publicaciones en las diferentes provincias del Perú con el mismo espíritu crítico: en Arequipa, *El Zancudo Preguntón* (1829); y al año siguiente en Cuzco, *El Duende* (Velázquez Castro 2009). Asimismo, se edita nuevamente el *Mercurio peruano* en 1827, pero esta vez teniendo a José María Pando y Felipe Pardo y Aliaga como directores. Lo que notamos de toda esta época es que: “[l]a prensa peruana fue la tribuna elegida para el debate político y propició la opinión pública” (Correo 2010).

En pleno proceso del primer militarista, guerras y confederaciones, se edita el *Diario Oficial El Peruano*, el 22 de octubre de 1826, por órdenes de Simón Bolívar con el objetivo de hacer una relación de los hechos sucedidos durante su régimen. De este modo, este órgano difusor se encargaría de comunicar los decretos del gobierno, la puesta en vigencia de las leyes, el itinerario del

mandatario, tratados comerciales realizados, etc. No obstante, debido a las circunstancias sociales del Estado Peruano, hubo lapsos en el cual *El Peruano* no se publicó.

Durante aquellos años de transición, se imprimieron otros periódicos que suplieron de buena forma la ausencia del órgano oficial, por ejemplo, *La Prensa Peruana* (1828-1829), dirigido por José Joaquín de Larriua; *El Conciliador* (1830-1834) que tenía como director al escritor poeta y dramaturgo costumbrista de ideas conservadoras, Felipe Pardo y Aliaga; habría que recordar que este mismo fundó el periódico costumbrista *El espejo de mi tierra* (1840) de efímera vida. Luego, aparece *El Redactor Peruano* (1834-1836 y 1838), *La Gaceta de Gobierno* (1835); *El Eco del Protectorado* (1836-1839), y *El Eco del Norte* (1837-1838), entre otros.

Gracias al Costumbrismo en boga, aparecen articulistas que retratan las costumbres de la naciente república como Manuel Ascensio Segura, Abelardo Gamarra y Manuel Atanasio Fuentes; este último sería el principal editor del Diario Oficial quien expandiría el tiraje a 3000 ejemplares, así como el inicio de la publicación diariamente a partir del 1 de agosto de 1868.

Unos años antes en el Perú, específicamente 1839, había salido a la venta el periódico *El Comercio*, un publicación que en sus inicios tenía un corte comercial, político y literario. Con un lema de “Orden, libertad, saber”, el texto salía al mercado en horario matutino; en sus portadas se colocaban los anuncios en el que se requerían servicios o se vendían productos. Después, en el año de

1875, asume su dirección José Antonio Miró Quesada, familia que hasta la actualidad ejerce el control de dicha institución informativa.

Junto a ello aparecerán otros textos de forma periódica, como *La Bella Limeña* (1872) “el primer semanario redactado para el público femenino en el Perú” (Cárdenas 2016: 2), en el cual se exponía y trataba la moda de Europa relacionada al “bello sexo”, “el ángel del hogar”. Empero, la voz de ellas se hará sentir en otras publicaciones, por ejemplo, en *El correo del Perú* (1871-1878), *El Perú Ilustrado* (1887-1892) y *El libre pensamiento* a finales del siglo XIX, pues ha surgido “la primera generación de mujeres ilustradas” (Mercedes Cabello, Clorinda Matto de Turner, Lastenia Larriva, Teresa González de Fanning, Carolina Freyre), quienes dirán su opinión y tocarán temas como la nación, la posición de la mujer en la sociedad, la educación, y la crisis política (Denegri 1996). Con ello, el debate político e ideológico se conjuga con las letras de opinión en artículos y columnas de revistas; aquí detallarán los acontecimientos que suceden en la sociedad peruana. A partir de aquí, el periodismo informativo había sentado sus bases en la prensa nacional (Correo 2010).

Con la llegada del siglo XX, la escuela literaria modernista se había posicionado en nuestras tierras, por lo que los escritores de ficción, así como poetas, también se vuelven líderes de opinión. Tenemos revistas como *Contemporáneos* y *Cultura*, donde ilustra y luego publica “El Conde de Lemos”, Abraham Valdelomar; también las revistas ideológicas que ponen en debate la idea de la nación peruana, *Nuestra Época* (1918), *La Razón* (1919), *Claridad* (1923-1924), *Amauta* (1926-1930) y la revista *Labor* (1928-1929); todas ellas tuvieron entre sus páginas las declaraciones de ideas, así como de opinión, de

diferentes autores que buscaban el camino adecuado para la formación de un país (Beigel 2006).

También, por estos años se posiciona un diario que luego tendrá mucha influencia en el ámbito político: *La Prensa*. Esta publicación que tiene como fecha de fundación el año 1903 y fundador a Pedro de Osma, atravesó unas vicisitudes como asalto y arresto de sus funcionarios por parte del gobierno de Augusto B. Leguía. Sucedería lo mismo con la persecución de su director Alberto Ulloa en aquel año de 1914 a causa del presidente de facto Óscar R. Benavides. Igualmente sucedería, por cuestiones políticas, el despojo de la propiedad del diario en el Oncenio de Leguía. Con la llegada de Luis Sánchez Cerro, el diario fue devuelto a sus dueños.

Junto con *El Comercio*, *La prensa* se constituyó en uno de los medios más influyentes en la sociedad peruana en temas relacionados con la política y la economía. Existían columnas de opinión que se enfrentaban a los gobiernos de turno, o mostraban la preferencia por un candidato determinado en plenas elecciones presidenciales; por supuesto, esta actitud parcializada le granjearía problemas cuando otro candidato ganaba en las urnas. Luego de varios atentados y hechos trágicos, *La Prensa* desapareció el año de 1984; mientras que *El Comercio* continuaría hasta la actualidad convertido en el diario más influyente del país debido a sus ideas, columnistas, opiniones y editoriales sobre economía, cultura, política, entre otros temas.

En este pequeño recorrido, hemos avizorado la historia de la prensa peruana desde la época colonial hasta los últimos diarios más influyentes; en

ellos, las publicaciones y semanarios tuvieron como causas las cuestiones políticas, pues necesitaban dar a conocer sus ideas o relaciones políticas; luego, el contenido varió hacia los temas comerciales y literarios; empero, las opiniones siempre tuvieron la libertad de expresión, aunque a veces le costaría al periódico el cierre o la persecución de sus editores. Por lo tanto, los gobiernos y la ciudadanía tuvieron en la prensa peruana una representación de lo que acontecía en la realidad, es decir, jamás estas publicaciones fueron ajenas a su contexto, sino que nacieron a partir de él, por ello su importancia de estudio.

1. 4.- La prensa de masas: otra manera de informar

Juan Gargurevich menciona que la prensa de masas es un fenómeno complejo resultante de cambios sociales e ingreso del capitalismo; por ello, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el Perú se puede avizorar el fin del “periodismo personal” (politicizada e ideológica) con la compra de maquinaria rotativa por parte de *El Comercio* y la fundación de *La Prensa*, máximos exponentes de esta prensa masificada (1991: 110-112), en las que impondrán sus criterios acerca de lo que sucede, así como sus intereses comerciales, además de llegar a un público más amplio con temas variados.

La prensa de masas se define en el aspecto ideológico, pues, como lo expresa Gargurevich, esta nueva manera de hacer periodismo: “impone una lectura de la realidad a elección de los grupos dominantes propietarios de los medios. O que son capaces de influenciarlos fuertemente por medio de sus inversiones publicitarias” (1991: 112). Con ello, los diarios quedan a merced de los grupos de poder de acuerdo las relaciones comerciales que ellos requieran. No

obstante, hay una apertura del espacio periodístico sumamente ideologizado a uno más de índole mercantil: “[e]sta fase de la historia de la Prensa ha sido también descrita como “comercial” pues abandona la anterior, la “politizada-partidaria” para dar paso a la industria informativa, la noticia como mercancía sumamente rentable” (1991: 112).

Habría que precisar que la modernización realizada por los principales diarios capitalinos, como *El Comercio* y *La Prensa*, no se condice con la realidad nacional todavía, ya que la población receptora aún es pequeña, así también el alcance a todo el Perú de esta prensa aún es una utopía: “[l]a nueva infraestructura luce desproporcionada para las dimensiones limeñas... No se puede hablar de diarios de circulación nacional por entonces, pues el sistema de vías de comunicación era muy reducido” (1991: 112-113). Entonces, se puede aseverar que esta industria informativa empieza y se fortifica en la ciudad de Lima, debido a los factores geográficos y sociales. Esto traerá como consecuencia que a principios del siglo XX: “la publicidad, aquel otro requisito de la prensa de masas, tendrá escasa presencia” (1991: 113).

Será a partir de 1930, luego del ingreso del capital norteamericano al Perú en el Oncenio de Leguía y la caída de la Bolsa de Valores de Nueva York, debido a la creciente masa popular politizada, así como el descontento del caudillismo militar y la puesta en debate el tema del proyecto nacional modernizador que los hechos deriven a esa prensa masificada. Lo que había ocurrido hasta el momento en la República Aristocrática, era la centralización del poder hegemónico y económico en un sector privilegiado de la población, hecho que causará una búsqueda de semejanza de clase por parte de las clases medias, pues querían

imitar al sector privilegiado en sus fiestas, vestimentas y costumbres: “Por ejemplo, las ‘Páginas Sociales’ de diarios y revistas de relieve estarán dedicadas al llamado “gran mundo limeño”, un pequeño círculo obviamente anecdótico y provinciano, pero que constituye un referente de modas y conductas. Todo esto calará profundamente en las clases medias especialmente, que pese a la diferencia económica se identificará con los sectores sociales de alto nivel económico” (1991: 115). Esto nos dice que aquellos sectores no favorecidos por apellidos o herencias económicas o patrimonio cultural ingente, querían ser parte de la mencionada élite imitándolos con el fin de ser aristócratas de moda.

De la República Aristocrática y las notas informativas sobre la élite privilegiada, en el que los políticos o ideólogos escriben (Víctor Raúl Haya de la Torre, José Carlos Mariátegui, Víctor Andrés Belaúnde, José de la Riva Agüero, y los hermanos García Calderón), ya en los años 30 y 40 con el ingreso de la prensa de masas, los intelectuales y literatos empiezan a colaborar con los nuevos periódicos, semanarios y revistas culturales que han aparecidos en mayor proporción a diferencia de décadas anteriores: “Es interesante observar que en 1918 se publican 18 revistas del tipo ‘literario y artístico’ mientras que en 1928 el número se eleva a 88, lo que da cuenta de una mayor participación de intelectuales en el periodismo” (1991: 115). Por ejemplo, se pueden encontrar algunos literarios que colaboran en *El Comercio*, Sebastián Salazar Bondy y Julio Ramón Ribeyro, entre otros.

Estas publicaciones ya en los años 50 poco a poco dejan el lastre netamente político: “los diarios se alejan sistemáticamente del movimiento popular” (1991: 115), pues los temas culturales, como el teatro, el cine, la

literatura, el cosmopolitismo europeo, las preocupaciones sociales, la cuestión de informar, se vuelven importante, ya que se ofrece una “cultura para todos” (1991: 112). Lamentablemente, la dirección de la nueva prensa hacia tópicos tan diversos hace que la información se vuelva banal, superficial, irrelevante, pues lo que se intenta es “vender” un producto para el consumo del lector, por ello, “[s]e reprochará también a la nueva prensa una excesiva reducción cultural... que homogeneiza excesivamente en favor de consumidores de menor nivel” (1991: 112). No obstante, la diferenciación en la orientación de servir a un partidario y la búsqueda de la información para “entretener” al público es uno de los cambios sustanciales que se produjo en el periodismo peruano.

1. 5.- El artículo periodístico o de opinión: una mirada de informar

Con los cambios circunstanciales suscitados en el Perú a mediados de los 30 y 40, surgen “periodistas que abrazan el oficio estudiándolo y en general, dignificándolo” (1991: 115); es decir, hay una especialización de la carrera periodística en cuanto al tratamiento de la información y la manera en que se transmite, pues la objetividad y la búsqueda de la verdad se convierten en las raíces de dicha profesión.

De este modo, de los textos decimonónicos en los cuales primaba las “notas” comerciales, “relación” de hechos y las ideologías, los periódicos y semanarios de la mitad del siglo XX muestran al artículo periodístico como: “escrito de muy vario y amplio contenido, de varia y muy diversa forma, en el que se interpreta, valora o explica un hecho o una idea actuales, de especial trascendencia, según la convicción del articulista” (Vivaldi 1998: 176); también,

se puede entender así: “[e]s la especie que enjuicia los hechos o temas de trascendencia, actuales o actualizados, de manera amplia y profunda” (Campos 2003: 149); o de este modo: “es, fundamentalmente, una explicación o interpretación personal sobre un tema de actualidad. No es una noticia, sino una argumentación, un razonamiento bien fundamentado donde el articulista expone su punto de vista sobre un suceso o acontecimiento más o menos actual” (Jaime Bausate y Mesa 2002). Sin embargo, no existe una conceptualización precisa, ya que: “el artículo periodístico es tan varío, tan múltiple, tan personal, que la definición-delimitación... siempre resultará incompleta, solo aproximada” (Vivaldi 1998: 176). Empero, lo que podemos colegir de estas definiciones es que dicho texto abarca una serie de hechos culturales y de diversa índole en su análisis, con el que realiza “un comentario interpretativo de la realidad” (176).

Esta nueva manera de hacer prensa habría que diferenciarla de otras formas escriturales en la disciplina periodística, por ejemplo, del “comentario editorial”, pues en este se hace un “tratamiento” en torno a una problemática dada o sucedida (1998: 176), ya que: “es la voz oficial del periódico... [r]edactado por la dirección del periódico o por el personal designado para tal fin (editorialistas) que expresa la opinión, el pensamiento del diario” (Jaime Bausate y Mesa 2002: 107); además, la Editorial tiene un registro alto, pues su público pertenece a un cierto sector específico o especializado según sea el tema: “el redactor [de la editorial] se mantiene en un nivel de lenguaje culto. La editorial es leído, generalmente, por ciertos sectores de la colectividad, más directamente interesados en la problemática que en los hechos mismos” (107); mientras que: “[e]l articulista analiza y valora. Diagnóstica y pronostica” (Vivaldi 1998: 176).

Otro aspecto a poner en evidencia en cuanto al que escribe artículos periodísticos es la manera en “cómo” lo dice, ya que deja su impronta en cada práctica de su oficio: “[e]l articulista... lo dice a su manera, a su estilo [estándar]. Y de su trabajo, de su lucha con el idioma, de su empeño en decir lo que quiere comunicar surge ese género proteico, multiforme, diverso y cambiante que es el artículo periodístico” (1998: 76).

En cuanto a las características del artículo periodístico o de opinión, habría que desarrollar algunas mencionadas en el párrafo anterior: a) el enjuiciamiento de los hechos puede ser tratados “mientras esté dotado del criterio periodístico” (Campos 2003: 149); también el estilo debe ser el adecuado: “que se refleje en un enfoque novedoso, original, singular, inesperado, irreverente, etc. Muchos articulistas son leídos no por lo que dicen, sino por lo que cómo lo dicen” (2003: 149); b) la profundidad de su juicio valorativo, debido a sus argumentos: “el enjuiciamiento del artículo de opinión es profundo, porque se enriquece sobre todo del análisis. No es profundo el enjuiciamiento retórico... sino el dotado de la fuerza de las ideas, del análisis, hasta de ciertos antecedentes, si es necesario” (2003: 150); c) desarrolla su análisis, es decir, al focalizar su tema, puede explicar adecuadamente (150); d) expone y argumenta de manera clara y concisa, puesto que no utiliza abstracciones; e) plantea conclusiones, pero no soluciones; d) se deja de lado los aspectos ideológicos partidistas, ya que se expresan los intereses del articulistas (150).

Detallado las características del artículo periodístico, hay que precisar en torno a la persona encargada de ello: “[e]l articulista no es un ‘enviado especial’, puede incluso no ser un periodista profesional, sino lisa y llanamente, un escritor

que sabe escribir para el periódico” (1998: 207). Esta desmitificación es importante, dado que él “no piensa convertirse en un ‘leader’ ideológico” (207), como antes si ocurría en la era del periodismo personal. En esta nueva etapa, el “articulista debe tener en cuenta cuáles son las misiones fundamentales del Periodismo... informar, orientar y distraer; y que en el artículo, tales fines podían quedar reducidos a dos: orientar y distraer” (208). Por consiguiente, el que escribe sabe que su función es analizar un tema con un estilo particular, no especializado ni técnico, con el fin de explicarle al lector, el público masivo consumidor de los diarios, lo que ha resuelto de un hecho comprendido. Aquí lo que se debe tomar en cuenta es el lugar en el que se realizará esta escritura, ya que el periodista publicará en un formato de masas, el diario, periódico, revista (208).

Solo para terminar este apartado, debemos recordar que esta manera de prensa de masas se establece gracias al Periodismo Informativo que: “[a]parece como fenómeno definido hacia 1870... Coexiste durante cierto tiempo con el periodismo ideológico” (Campos 2003: 19); empero, se diferencian en que el primero es un: “estilo periodístico que se apoya fundamentalmente en la narración o relato de hechos (2003: 19); mientras que el segundo expresa una opción partidista de un caudillo o ideólogo. Y será a partir de 1920 que: “la Prensa de Información se impone en todo el mundo occidental. A ello contribuye la progresiva tecnificación en este cambio” (ANP 1993: 100). En el caso específico del Perú, se pondrá en práctica de manera definitiva ya en 1940 (1993: 100) con sus diferentes rasgos exclusivos, como: “la nota informativa, la crónica, el reportaje, con sus respectivas variantes” (100), entre otros tipos de textos.

1. 6.- La crítica: una mirada para juzgar

La crítica tiene sus antecedentes en el siglo XVIII en Inglaterra cuando aparecieron los juicios críticos en algunas publicaciones periódicas (Eagleton 2009). Existía una función social, de denuncia de los vicios y males que aquejaban a la sociedad (2009), así como del arte: “La crítica desde su ejercicio público, que empieza con la Edad Moderna, siempre ha estado vinculado con el arte” (Campos 2003: 153). Sin embargo, en sus inicios fungía para la actividad privada, individual (en la Antigüedad); así como de las relaciones del trabajo y de los gremios (Edad Media). Cuando la crítica se aleja de los monasterios, se relaciona con las manifestaciones artísticas como el teatro, la pintura y la música (2003: 154). Como estas eran de práctica pública, la crítica también dejó de ser estrictamente solipsista para ingresar a la esfera de la ciudadanía consumidora de las bellas artes (154). Empero, el ejercicio crítico no era masivo, sino de un sector privilegiado, culto (154). Con los siglos y la aparición del cine y la televisión, así también la aparición de la prensa masiva, la crítica ligada a las artes se hizo de conocimiento para todas las personas que requerían saber si consumían o no un producto visual (154), puesto que lo que se hace es un juicio valorativo, no una simple descripción.

Con este recorrido breve sobre la función de la crítica periodística, podemos definirla como “la reseña valorativa de una obra humana –literaria o artística–, o de un espectáculo” (154). Asimismo, cumple “una función ética social” (ANP 1993: 108), ya que el periodista debe mantener una objetividad, una verdad, sobre lo que observa; de acuerdo a lo que él pueda manifestar, el lector se guiará para consumir o no un producto. En consecuencia, su palabra tiene valor,

por ello, deben ejercerla con profesionalismo, capacidad y conocimiento de los hechos.

Sin embargo, todavía hay un concepto general negativo sobre la crítica periodística, pues: “suele entenderse, comúnmente, como sinónimo de desacreditar, denigrar, censurar” (Campos 2003: 153), pero dicha opinión del imaginario colectivo no es acertada, ya que: “[l]a crítica no es solamente censurar lo negativo. Es juzgar lo valioso de una persona, de una actuación, de una conducta individual o colectiva” (ANP 1993: 108). Si tomamos lo que expresa la cita, lo importante de este ejercicio es la valoración que se hace de cualquier situación o evento; de este modo, el periodista cumple con transmitir el aspecto positivo al público, así como el lado negativo para que se pueda mejorar, por ello es ética: “[l]a crítica es necesaria porque expone ante la opinión pública en conducta, si es buena merece el aplauso, en caso contrario, la condena. En esta forma, la persona, la institución, el grupo se ve forzado a continuar y aún a mejorar lo positivo, y controlar y evitar lo negativo” (1993: 108).

Entre algunas de sus características, podemos nombrar: 1) la valoración de los hechos luego de haber leído o visto la producción artística; 2) sus juicios de valor se realizan sobre un tema especializado, en este caso, cinematográfico, literario, dramático o exposiciones artísticas; 3) es exhaustiva y detallada ya que mediante ella, el lector conocerá lo ofrecido en el espectáculo; 4) su examen es profundo, pues debe sintetizar y expresar juicios de valor; 5) es fundamentada para que su valoración tenga validez; 6) busca informar, pero no solo registrar sino también explicar; 7) expone lo positivo y lo negativo de cualquier hecho observado; 8) su estilo es narrativo mediante el cual argumenta su opinión; 9)

realizado por personas especializadas en torno al cine, lo literario, el arte plástico, etc.; 10) es desarrollado en los medios periodísticos como las revistas y periódicos (Campos 2003: 155-156).

Entonces, como se ha descrito a lo largo de este apartado, la crítica periodística no se le debe encasillar en los comentarios negativos, innecesario, sino necesario, pues se expone un juicio valorativo con argumentos y razonamientos sobre un evento, persona u objeto comentado, para que el público tenga una guía de consumo antes de comprar un producto o asistir a un hecho artístico.

1. 7.- El comentario: una mirada complementaria

En todo artículo periodístico, así como de las columnas de opinión, existen los comentarios que se complementan con la mirada panorámica que realizamos en torno a un tema específico o tópico tratado: “cuando hablamos de un ‘comentario’, está claro que no tratamos solo de obras u otros textos verbales, sino también de los sucesos, acontecimientos o hechos, cuyo sentido se complementa con nuestra mirada o lectura particular” (González Reyna 2014:147). Con lo dicho, un comentarista tiene la libertad para tratar cualquier tema, pues su material que se le ofrece es heterogéneo y proteico.

El comentario tiene su espacio de acción en las columnas de los periodistas o artículos de opinión realizados en periódicos o revistas, pues depende de ellos para realizarse. Un comentario tiene su raíz en lo tratado anteriormente, pues puede posicionarse como anexo a lo ya escrito. Ahora bien, cualquier persona puede ejercer un comentario, por lo tanto, no se requiere ser un profesional del

periodismo, sino una persona que conoce sobre el tema o haber visto también el espectáculo u objeto expuesto.

Para que se haga un comentario válido, debe argumentar o contraargumentar lo desarrollado y expuesto por un articulista. Para que su comentario no se quede al margen de la discusión sobre un tema, debe seguir el mismo protocolo esquemático de una redacción argumentativa; con ello, el interlocutor lo tomará en cuenta, puesto que mantiene el mismo nivel especializado o académico sobre un tema determinado.

El comentario debe mantener una valoración sea positiva o negativa ante un hecho o texto, ya que tiene una función complementaria de la exposición a la cual se comenta. Su función, entonces, no es suplir al texto antecesor, sino todo lo contrario detallar algunos sucesos o hechos o características que no se hayan mencionado anteriormente. Como tiene un juicio valorativo, el comentario no es tan riguroso en la subjetividad, pues, además, cualquier persona puede ejercerlo sea adscrita el periodismo o no. Lo único que se requiere es saber del asunto en cuestión y que es puesto en debate.

De este modo, por lo descrito, el comentario es un complemento que sirve para dar a conocer aspectos, tal vez, no desarrollados, o criticar la postura del articulista o columnista de opinión, y que puede ser escrito sin tener mayor oficio referido al periodismo.

CAPÍTULO II

VIDA Y OBRA DE BLANCA VARELA

En este segundo capítulo lo que se realizará es una biografía crítica en torno a la poeta Blanca Varela, así como a la exégesis de su obra poética completa. De este modo, nuestro recorrido analítico comenzará en los primeros

años de la poeta imbuidos en el criollismo y el indigenismo; después, un acercamiento a los años 50 y el movimiento cultural en las aulas sanmarquinas y el Centro de Lima; luego, la etapa del reconocimiento y galardón de premios a partir de los años 60 hasta sus últimos años en vida; también, realizaremos un recorrido hermenéutico a través de sus ocho libros para conocer la concepción poética y vital de la autora de *Concierto animal*; por último, se realizará un panorama breve sobre los antecedentes periodísticos de Blanca Varela en *Las Moradas*, la revista *Amaru*, así como su incursión en *La Prensa* y *Caretas* en los años 60 y en los primeros años de la década del 70.

2. 1.- Formación de la tradición del Perú: los candorosos años 20-40

En el Perú, específicamente Lima, en la segunda década del siglo XX, se empieza a experimentar un cambio social debido a varios factores: la asunción de Augusto B. Leguía y la revaloración del Indigenismo. De un lado, a nivel político y cultural, el mandato de Leguía significa la desestabilización y derrota de la llamada República Aristocrática (1899-1919), la entrada y afianzamiento comercial y económico del capitalismo norteamericano, así como las construcciones señoriales gracias a la celebración del Centenario de la Independencia (1921); con ello, la Ciudad de los Reyes principia a ser un foco cultural donde se edifica “lo peruano” a través de sus construcciones artísticas, las publicaciones literarias, y el desarrollo de su acervo musical. De otro lado, si en la capital se gestaba la identidad peruana en medio del lastre colonial y la influencia

cosmopolita, existía otro movimiento que intentaba identificar lo nacional con lo autóctono: el Indigenismo gestado por Luis E. Valcárcel y José Carlos Mariátegui, movimiento precedido por precursores como Manuel González Prada y Clorinda Matto de Turner. En torno a este plano cultural, nace Blanca Leonor Varela González el 10 de agosto de 1926 al sur de Lima, Supe.

Hija del escritor y periodista Alberto Varela y de la compositora de valsés criollos y poeta Serafina Quinteras (Castañón 2001: 6), Blanca Varela crece en una familia de amplia cultura, pues sus abuelos y bisabuelos también habían sido escritores, vates. Por ejemplo, de la línea materna era nieta del historiador y diplomático Nicolás González Tola y de la poeta Delia Castro; a su vez, de la generación anterior a este linaje, era bisnieta del tenor español Juan Castro y de la también barda y compositora Manuela Márquez. Este parnaso familiar fue propicio para Varela, como lo diría en una entrevista para el periódico *ABC*: “Siempre tuve a mi alrededor un ambiente muy creativo. Mi madre y mi abuela escribían y también una bisabuela. Recuerdo una infancia sin padre presente (mis padres se habían separado), aunque mantenían una buena relación. Los dos me prestaban libros y tuve una buena formación literaria” (2001b: 43). Gracias a la cultura impartida por sus progenitores, sobre todo, es que la poeta comienza a formarse en la escritura: “Mi padre me inició en la literatura española con Baroja, Unamuno, Valle-Inclán. Mi madre era muy aficionada a la literatura francesa y me prestaba libros de Flaubert” (*ABC* 2001b: 43). En esta breve declaración notamos la heterogeneidad de sus influencias y que se condice con el aspecto sociocultural de la capital, pues existía, de un lado, una línea literaria y artística que aún se servía de la cultura española, como es la escuela Modernista con José

Santos Chocano, la Generación del Novecientos o Arielistas con Ventura García Calderón, José de la Riva-Agüero y Víctor Andrés Belaunde; de otro lado, existía también una búsqueda del espíritu nacional, lo que identificará a la literatura peruana *per se*, y que había empezado con José María Eguren y la publicación de *Simbólicas* en 1911. En la década del 20, las letras nacionales ya se influían de otras vertientes literarias como la italiana, francesa y alemana; así, la hegemonía española emprende un alejamiento de los versos y prosa de los escritores peruanos, dado que se trataba de innovar, pues lo que se buscaba era tener una lírica más acorde a la idiosincrasia nacional. No es casual que haya aparecido en 1922 el insigne libro de César Vallejo, *Trilce*, libro que sería el derrotero de una nueva escritura.

En esta realidad contradictoria y cambiante de las primeras décadas del siglo XX, el presidente Augusto B. Leguía principia a embellecer la ciudad de Lima con la edificación de la Plaza San Martín, la construcción de la Av. Leguía (hoy Av. Arequipa), la inauguración del Club El Golf, la restauración de Palacio de Gobierno luego del incendio del 3 de julio de 1921, entre otras obras capitalinas. En plena vorágine de redefinición del espacio urbano, el criollismo y el talante musical comienzan a cimentarse como la expresión cultural de aquellos años. Influido por el vals vienés, aunque con mezcla de la cultura popular y afroperuana, surge esta expresión que intenta representar a una ciudad señorial de clase media, cosmopolitismo europeo y de apropiación artística cultural norteamericana, así como de la inglesa victoriana. Felipe Pinglo, Pablo Casas, Lorenzo Sotomayor, Eduardo Márquez, Serafina Quinteras, Alicia Maguiña y Chabuca Granda, fueron algunos de los máximos exponentes de aquellos años en

la que se gestó la singularidad nacional a partir de la irradiación citadina. De este modo, se puede comprender el testimonio de Varela cuando retrata su espacio familiar imbuido en pleno espectro artístico: “En mi casa era muy divertido porque mi madre y mi abuela hablaban en las comidas en verso y yo estaba habituada a escucharlas” (ABC 2001b: 43). No obstante, pese a la trayectoria de su ascendencia, la autora de *Canto Villano* manifestó su vocación hacia la escritura en contraposición de sus antecesoras: “Empecé a escribir versos opuestos a los de mi madre por pura rebeldía, una negación que resultó muy fructífera” (2001b). Esta perspectiva es la que señalan los críticos de Varela en derredor de su poesía: “minuciosa y discreta insurrección cotidiana contra cada pequeño acto o fuerza mediocre que tiende a apagar el fuego de la imaginación” (Oviedo 1987: 253); “es un acto de resistencia al orden convencional y falaz de las palabras” (Paoli 1996: 21). La *poiesis*, entonces, funciona como una barrera ante lo impuesto, las convenciones y el arte académico y aceptado. No es casual, luego, que tenga mucha admiración por el poeta César Moro, quien en un artículo titulado “A propósito de la pintura en el Perú” defenestra contra la vida artística y cultural de aquellos, ya que se encontraba aletargada o representada por el exotismo convencional del indigenismo (Moro 2002).

Blanca Varela pertenece a una familia de cuatro hermanos Raúl (actor y compositor de algunos valeses musicalizados (Trujillo 2016) por el cantautor criollo Jorge “Carreta” Pérez), Nelly, Maruja y Blanca quien era la última. Formándose en una vida donde primaba la cultura, la música y el arte, la poeta ingresa entre los 16 y 17 años a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en pleno primer gobierno de Manuel Prado Ugarteche (1939-1945). Luego del Golpe

de Estado de Luis Sánchez Cerro a Augusto B. Leguía, en 1930, y la dictadura de Óscar R. Benavides (1933-1939), el país atraviesa una suerte de democracia a nivel interno, aunque con las repercusiones y convulsiones de la política exterior debido al principio la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A nivel cultural, el Indigenismo ya había dado nuevos cauces en la cultura peruana desde la publicación de *Tempestad en los Andes* (1927), de Luis E. Valcárcel, y los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), de José Carlos Mariátegui, quienes fueron los pioneros de cimentar y reivindicar la identidad peruana en torno al indígena. Desde aquellos años, aparecen en las regiones movimientos de vanguardia que propugnan una nueva política en el que las provincias sean escuchadas y tomadas en cuenta, por ejemplo, el Grupo Orkopata y su *Boletín Titikaka* (1926-1930) en Puno; Carlos Oquendo de Amat y *5 metros de poemas* (1927); Gamaliel Churata y su enigmático libro *El pez de oro* (1957); Alejandro Peralta y *Ande* (1926); José María Arguedas con el libro de cuentos *Agua* (1935) y la novela *Yawar Fiesta* (1941); la trilogía de Ciro Alegría con *La serpiente de oro* (1935), *Los perros hambrientos* (1939) y *El mundo es ancho y ajeno* (1941), entre otros. En los claustros sanmarquinos, Varela conocerá los cambios culturales y búsqueda de una nueva expresión artística por parte de unos jóvenes escritores: Sebastián Salazar Bondy, Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendejú, Carlos Germán Belli, Washington Delgado, Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, entre otros, quienes serían integrantes de la llamada Generación del 50 (Castañón, 2001: 6).

2. 2.- A la mitad del centenario: la Generación del 50

La Universidad de San Marcos y el Centro de Lima se convierten en espacios de diversión, música, poesía y bohemia. Vargas Llosa en su libro de memorias *El pez en el agua* (1993: 55-60), describe esta realidad hirviente donde Lima se encontraba en la cúspide cultural, pues se vivía una época dorada gracias a los gobiernos de la “Primavera Democrática” (1939-1948), de Manuel Prado Ugarteche y José Luis Bustamante y Rivero. El Parque Universitario y la Plaza Francia, donde se ubicaba San Marcos y la Universidad Católica, así como los *boîtes* y bares de las calles aledañas, fueron los espacios de tránsito de pintores, escultores, dramaturgos y escritores.

Cuando Varela principia a estudiar en la Facultad de Letras y Educación en San Marcos, había grandes intelectuales que enseñaban en sus aulas, como Jorge Basadre, Raúl Porras Barrenechea, Javier Prado, entre otros. Los jóvenes estudiantes aún buscaban las nuevas raíces de la literatura nacional, pues la voz rimbombante de Chocano no los representaba ya que su poesía había envejecido rápidamente. Así, “este grupo de artistas tuvieron un impulso de renovación en un medio adverso. Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy publicaron *La poesía contemporánea del Perú* (1949), antología que es un hito de nuestra historia literaria, pues marca el inicio de nuestra modernidad poética: César Vallejo, José María Eguren, Martín Adán, Emilio Adolfo Westphalen, Carlos Oquendo de Amat” (Caslit 2016).

En unos apuntes que Varela escribió sobre esta época, hace énfasis en su amistad con el autor de *Lima, la horrible* fructífera que le granjeará amistades y una vida cultural que no había vivido hasta el momento: “Conocer a alguien como Sebastián Salazar Bondy, recién llegada a la universidad y frecuentar a través de

él a un grupo de jóvenes poetas, fue toda una revelación para mí y un cambio fundamental en mi vida” (2016b: 2). Gracias a esta relación amical, la poeta de *Ejercicios materiales* pudo situarse en un entorno artístico que anhelaba una renovación en la producción literaria debido a la resonancia que habían dejado los diferentes ismos europeos en la escritura de varios vates y en las calles donde se eclosionaba esta tendencia. Nuevamente, el autor de *Náufragos y sobrevivientes* tiene una función esencial en la vida de Varela en este remolino social: “le debo a Salazar Bondy algo más. Gracias a él conocí, por primera vez también, a escritores de carne y hueso, poetas y novelistas que caminaban por las calles de Lima. Los mayores, los mejores, que siempre admirado y mirado de lejos con un respeto casi reverencial” (2016b: 2). Con ello, el acercamiento a varios escritores peruanos y movimientos literarios europeos fue gravitante: “Si bien es cierto que ya había tenido noticias, por pequeñas lecturas previas, de la existencia histórica de André Bretón y su grupo, Emilio Adolfo Westphalen significó la encarnación viva y próxima del surrealismo, su libertad y su rigor. El mundo –mi mundo– se hizo mayor, más grande y respirable gracias a la lectura de su poesía... Había en la lección de surrealismo que me daba Westphalen, algo que trascendía a la pura literatura, y que tenía que ver con la dignidad del espíritu e inteligencia” (2016b: 2).

Este recuerdo de la poeta se vuelve a reiterar en una entrevista al periódico *ABC*, pues influyeron en la concepción de su escritura: “Me influyeron mucho dos grandes poetas peruanos, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen” (2001: 43). Tampoco olvida de expresar la gratitud al autor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, como lo escribe en los apuntes referidos líneas arriba: “Me estoy refiriendo

a José María Arguedas y a Emilio Adolfo Westphalen, y a sus respectivas obras y personalidades. La poesía que escribo no sería la que es sin esas dos influencias que jamás se me impusieron de manera inmediata ni anecdótica, sino, más bien, en esa forma sutil, misteriosa, velada y alusiva, con que suele trabajar en nuestro subconsciente la realidad: creando ecos, correspondencia y formas que la imaginación puede trabajar y devolver trasmutados, convertidos en escritura” (2016b: 2).

La influencia arguediana en sus escritos fue fundamental, pues adquirió la actitud vivencial que replicará, de algún modo, en su forma de escritura: “Por otro camino, no fue menor ni menos importante la enseñanza de Arguedas, de hablar, de ver el mundo y su obra, especialmente su obra, constituyeron la revelación de una verdad oscura, dolorosa e impronunciable, con la que hemos nacido todos los peruanos, aunque pretendamos ignorarlos” (2016b: 2-3). Por ello, el primer poemario de Varela fue un secreto homenaje al autor de *El sexto*: “A él le debe mi poesía no la forma ni la intención inmediata, sino su paisaje más profundo, algo semejante a la sangre o a las raíces. Algo que más tarde, mucho más tarde, en París, se convirtió en mi primer poema legible y adulto, al cual titulé en secreto homenaje a Arguedas: “Puerto Supe” (2016b: 3). Esta admiración ya la había manifestado en una entrevista que le concedió a Efraín Kristal en el año de 1999 para la revista *Mester*:

Creo que el personaje más importante para mí en ese momento, aunque no me diera cuenta de que tal cosa ocurriera, fue Arguedas. Él abrió una compuerta curiosa, para mí en particular, y creo que también para otras gentes más evolucionadas y mayores que yo, personas que sabían que existía ese otro Perú que no era Lima ni el barrio en que vivías ni las familias que conocías ni los cuatro nombres que se barajaban en los

periódicos, sino que era un mundo que siempre había sido considerado algo tan folclórico y pintoresco, y eso por una lejanía cultural. (Caslit: 2016)

La amistad con José María Arguedas comenzará cuando ella conozca, gracias al autor de *El fabricante de deudas*, la Peña Pancho Fierro: “Sebastián Salazar Bondy... me llevó a la peña Pancho Fierro. Fue una experiencia increíble. Me vi trasladada de una casa muy enquistada de algo muy limeño, muy criollo, algo limitada, sin duda, a un mundo nuevo y mayor: el mundo del Perú” (Caslit 2016). En una entrevista a Javier Sologuren, nos narra cómo conoció la Peña la vida cultural de estos años en torno a la autora de *El falso teclado*: “Jorge Eduardo [Eielson] vivía muy cerca de mi casa, y este vecino, enterado de que yo escribía poemas, me dijo: ‘Por aquí vive un joven que también escribe poemas. Ven para que lo conozcas’. Entonces trabé amistad con él, y a través de él llegué a la peña Pancho Fierro, donde conocí a Blanca Varela, a Sebastián Salazar Bondy, a Fernando de Szyszlo, a Raúl Deustua y también a José María Arguedas. La Peña funcionaba en la plazuela de San Francisco, en el Centro de Lima” (Caslit 2016).

El lugar descrito como la Peña Pancho Fierro se convertiría en el foco cultural de aquellos años: “La Peña Pancho Fierro fue uno de sus lugares de reunión favoritos, allí descubrió una nueva manera de entender el país y la cultura” (Caslit 2016). Aquel recinto: “de las hermanas Celia y Alicia Bustamante (esposa de José María Arguedas, respectivamente), fue el principal punto de encuentro de la Generación del 50” (Caslit 2016). Efectivamente, dicho lugar fundado por las hermanas Bustamante se erigía como una:

suerte de museo; acogió una exhibición permanente de objetos de arte popular que duró más de treinta años y que reunió en Lima el espíritu creativo de artistas de diversas

partes del país. La Peña, con el aporte de José María Arguedas, impulsó en un gran sector de la sociedad limeña el gusto y el reconocimiento de nuevos valores estéticos, extendiéndolos a otras latitudes, y convirtiéndolos en exponentes de la cultura peruana hasta hoy. Asimismo, la Peña fue sin duda un espacio privilegiado en el que brillaron los intelectuales de la época y en el que germinaron nuevas miradas a manifestaciones tradicionales del arte peruano. (Carpio e Yllia, 2006: 60)

Esta información también lo corrobora Vargas Llosa en su ensayo *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*: “[la Peña Pancho Fierro] era un centro de promoción y defensa del indigenismo artístico, de las artes populares- la música, la imaginería, los vestuarios, todas las manifestaciones del folclore y en especial, el procedente de los pueblos andinos” (2010: 45). Entonces, la influencia indigenista también se hace presente en la vida de Varela, así como la valoración por el arte nacional y sus paisajes exóticos y hermosos, además de la comunicación con el arte contemporáneo expresado en dos representantes y que serían de guía a todos coetáneos: “de la mano de José María Arguedas, conoció la riqueza cultural andina que estaba de espaldas a Lima de entonces. Asimismo, el poeta surrealista Emilio Adolfo Westphalen representa el contacto con el arte moderno. Esta particular comunión le permitió a toda esta generación vislumbrar una nueva forma de ser peruano” (Caslit 2016). Será en este recorrido vivencial en el que la autora de *Concierto animal* conozca al pintor Fernando de Szyszlo, hijo también de una familia de artistas y escritores en el que podemos arrastrar su árbol genealógico hasta el Conde de Lemos, Abraham Valdelomar Pinto.

Concluido los estudios universitarios, se casa con Fernando de Szyszlo. Ambos emprenden un viaje a Francia, exactamente París, en el año de 1949 en

plena Guerra Fría: “Luego de haber sido el centro de la cultura mundial a inicios del siglo XX esta ciudad vivía los estragos de la Segunda Guerra y el inicio de nuevas formas del pensamiento y de las artes (el existencialismo, el feminismo, las últimas influencias del surrealismo)” (Caslit 2016). En las instalaciones europeas, Varela conocerá una realidad en crisis por las guerras acaecidas; un pensamiento crítico debido a las ideas existencialistas de Sartre y las teorías feministas de Simone de Beauvoir; el Neorrealismo artístico y cinematográfico que cuestiona la sociedad en pleno; así como “otros jóvenes artistas latinoamericanos que, como ellos [Varela y Szyszlo], buscaban dar respuesta a sus inquietudes; destacaban las figuras de Octavio de Paz y Carlos Martínez Rivas” (Caslit 2016). Frente a la incertidumbre de los hechos, la actividad cultural y el tópico del lenguaje pudieron suplir las descreencias en la modernidad occidental: “No creíamos en el arte. Pero creíamos en la eficacia de la palabra, el poder del signo. El poema o el cuadro eran exorcismos, conjuros contra el destierro, conjuros contra el ruido, la nada, el bostezo, el claxon, la bomba. Escribir era defenderse, defender la vida. La poesía era un acto de legítima defensa” (Paz 1959: 10). En relación a lo dicho por el autor de *La llama doble*, se puede colegir la radiografía de aquellos años: los *ismos* que aparecieron en las década del 20 y 30 ya no se dejaban escuchar, debido a que la irradiación de su arte ya había resoplado sin dejar una estirpe que prosiga esta práctica. Pese a ello, los intelectuales buscaron los escombros del pensamiento social y artístico de la modernidad; lamentablemente, no había arte sino rezagos de posvanguardia sin mayor razón. Lo que había solamente, como lo expresa Paz, era la palabra, el lenguaje, la realidad misma. A partir de la fuerza del significante, el mundo

comenzaría a reconstruirse. Esta devastación existencial se puede colegir en los primeros libros de Varela, *Ese puerto existe* y *Luz de día*, donde la cotidianidad abrumba hasta desbarrancar a la razón, características propias del existencialismo. En esta corriente filosófica, recordemos, concibe a “la persona misma y su responsabilidad ante su propio destino es la principal preocupación de los existencialistas, los cuales niegan toda importancia a las grandes nociones como Dios, la Historia, los valores establecidos y cualquier otra clase de determinismo. Entienden la libertad del ser humano como obra de sus propias manos” (Caslit 2016); por ello, no es gratuita esa crudeza en las imágenes y devastación desoladora de la voz poética ante su referente en estos dos primeros textos de la poeta, pues, como lo menciona Varela en una entrevista al crítico Roland Forgues, “[e]l existencialismo, que estaba en boga, me marcó en mi manera de ser, en mi forma de vivir, en mi conducta” (Caslit 2016), y por supuesto en su respectiva escritura.

Con estos nuevos rumbos y toma de actitud vital en Europa, Varela empieza a colaborar en el año de 1947 en la revista de Westphalen, *Las Moradas*, publicación que reunía una serie de artículos de escritores reconocidos de aquellos años. Esta práctica sirvió como puerta de entrada a la cultura cosmopolita europea, así como la muestra de nuestros escritores como Martín Adán, César Moro, Luis E. Valcárcel, entre otros, hacia el plano internacional. En esta etapa de colaboración, conoce a Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Henry Michaux, Carlos Martínez Rivas, Fernand Léger, Alberto Giacometti, Ernesto Cardenal, Rufino Tamayo, entre otros. Los cafés parisinos se convierten en centros de reuniones y conversaciones de las ideas que luego se plasmarían en libros,

ideologías, muestras artísticas, etc. Esto lo expresa Varela en una entrevista cuando se le pregunta si París fue un refugio de la soledad y de influencias: “Con ella [Beauvoir] sobre todo conversé muchísimo. Yo era muy joven y aunque en ese momento dicen que me influyó el surrealismo, creo que sobre todo me marcó el existencialismo. Soy una persona muy pendiente del ser humano” (2001: 43); en otra entrevista Varela remarca esta proyección de la autora francesa en ella: “[d]e Simone de Beauvoir me impresionó mucho su libro *El segundo sexo*, porque en ese momento estaba muy preocupada por mi condición femenina. No soy feminista, pero me perturbaba que por ser mujer había que sentir de determinada manera” (Caslit 2016).

Gracias a estas amistades y primeras colaboraciones, Blanca Varela empieza a concebir poemas de su primer libro *Puerto Supe*: “El poema ‘Puerto Supe’ lo escribí recién llegada a París. Lo considero como un poema inicial. Es un poema en el cual me enfrento con un país, con una sociedad, con una situación. Yo era una chica peruana que había llegado a París en condiciones modestas, recién casada, buscando conocer cosas. Sentí muy fuerte la indiferencia, es decir, mi identidad se hizo muy insistente. No es que la tuviera formada, tal vez, pero comenzó a formarse como una especie de gran dolor” (Caslit 2016). Con esta introspección en sus primeros versos, Varela logra encontrar en su infancia el recuerdo de la cultura peruana: “[e]ntonces, cuando me refiero a mi infancia, me refiero al Perú, a la sociedad peruana” (Caslit 2016). Esto motivó, luego, una vez terminada la colección de *Puerto Supe*, la opción de publicarla debido a que encontraba un ambiente adecuado que le otorgaba valor y seguridad de hacerlo:

“Yo nunca quise publicar... [pero estaba rodeada] de gente con talento, de revistas, de poetas” (Caslit 2016).

Tomada esta iniciativa, Varela emprende otros proyectos como la incursión, como actriz, en el cortometraje de vanguardia (Caslit 2016) *Esta pared no es medianera* (1952), de Fernando de Szyszlo, pese a la timidez expresiva de la poeta. En esta realización se grafica una serie de conflictos amorosos en medio de un desierto, como si fuera el único horizonte que tienen los actantes: la nada. Gracias a esta participación, la autora de *El libro de barro* comienza un interés por el séptimo arte, hecho que se graficará en los años 60 cuando colaboré con artículos de crítica cinematográfica en la revista *Oiga* (1964-1965).

Entonces, por el tránsito realizado por Blanca Varela desde sus primeros pasos en el mundo cultural, la elaboración de sus primeros poemas, la publicación de su primer libro y las reseñas de cine en una revista, notamos la profesionalización del arte poético debido a las cuestiones sociales, personales e influencias culturales y amicales; por ello, en las próximas décadas, se afianzará su escritura en aquella voz personal contrita y concisa en sus poemas, forma poética que será revalorada por la crítica literaria y los lectores.

2. 3.- Los años del reconocimiento: 1960-2009

Cuando retorna en 1962 al Perú, Varela principia a publicar reseñas de películas europeas, así como artículos en revistas y periódicos, además de su segundo libro *Luz de día*. Viaja también a España y México y fortalece su amistad con Antonio Gamoneda y Octavio Paz. Mientras tanto, en el contexto social peruano se había producido el Golpe Militar del Comando Conjunto de las

Fuerzas Armadas (1962-1963). Posteriormente, Juan Velazco Alvarado derroca al presidente Fernando Belaunde Terry en el año de 1968 y emprende el Gobierno Revolucionario (1968-1975), donde se practica una política de reivindicación indígena con la Reforma Agraria y la desestructuración de la Oligarquía terrateniente. Junto a estos hechos, la migración del campo a la ciudad se había incrementado y la ciudad de Lima había dejado de ser una urbe de calles criollas y señoriales, ya que habían aparecido las barriadas, invasiones y casas en los cerros a causa de la explosión demográfica. Se publican *Los inocentes* (1963), de Oswaldo Reynoso; *Lima, la horrible* (1964), de Sebastián Salazar Bondy; *Conversación en la Catedral* (1969), de Mario Vargas Llosa; libros en los que se describe un espacio urbano desbordado por la población.

En medio de este remolino social, en el año de 1971, Blanca Varela publica su tercer poemario titulado *Valses y otras falsas confesiones*. Desde el título observamos la conjunción de “valsos” y “confesiones falsas”; la primera es el ícono de la capital limeña de los años 20 en la que se intentó forjar una identidad nacional; ante los cambios devenidos, los valsos de la representación criolla han perdido vigencia, pues la ciudad ya no es más de una élite, sino de la población, por ello, la segunda afirma esa falsedad, la careta que había cubierto a Lima de un lastre señorial y burgués, pero que no era la genuina representación de la identidad peruana. Luego aparecería *Canto Villano* (1978), poemario donde se mezcla el vacío vivencial y el cuestionamiento de la experiencia, así como la palabra concreta y densa. Con estos libros, Varela alcanza el reconocimiento merecido por la crítica literaria, dado que se muestra la madurez de sus versos, las

imágenes herméticas y el trabajo en la palabra debido a su reflexión y precisión ante el quehacer existencial de la vida, la muerte, el amor, la familia, etc.

En esta búsqueda espiritual, luego de tres lustros, aparece *Ejercicios materiales* (1993), un poemario donde la mística se ha abandonado para expresar un significado desgarrador, a veces insulso, sin mayor decoro, pues la muerte y el amor son elementos irreconciliables, temas de este ejemplar. Asimismo, durante estos años, entre 1974-1997, Varela es la representante de la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica. En medio de una convulsión política y económica debido a la insurrección terrorista de Sendero Luminoso como del MRTA, y el gobierno caótico del aprista Alan García (1985-1990), Blanca se refugia en la escritura, en ese silencio característico tan fructífero de su quehacer poético. Es por estos años que se producen una serie de antologías que permitirán la lectura de sus nuevos lectores, pues sus libros iniciales estaban agotados desde hace mucho; de este modo, aparecen *Canto Villano (Poesía reunida, 1949-1983)* y *Camino a Babel (Antología)*, ambos en 1986; luego, en el año de 1993, aparece *Poesía escogida 1949-1991*; tres años después *Canto villano (Poesía reunida, 1949-1994)*; en 1999, *Como Dios en la nada (Antología 1949-1998)*; a principios del nuevo milenio en 2001, *Donde todo termina abre las alas (Poesía reunida, 1949-2000)*; a mediados de la primera década del nuevo milenio, 2005, *El libro de barro y otros poemas*; y dos años después, en 2007, *Aunque cueste la noche*. No podemos obviar que póstumamente, en 2016, se ha publicado *Poesía reunida 1949-2000*.

A lo largo de sus últimos años, la poeta obtuvo una serie de reconocimientos por su “desolación existencial” (Europa Press 2007) en sus

escritos; así en 2001 obtiene el “Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo”; en 2006, el “Premio Internacional de Poesía Federico García Lorca”, galardón que le permitió convertirse en la primera mujer en recibirlo; al año siguiente se le otorga a su calidad poética y trayectoria el “Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericano”. A estos premios, habría que sumarle la Medalla de Honor del Instituto Nacional de Cultura (INC) en 1971. A lo dicho, no podemos obviar las diferentes traducciones al italiano, portugués, francés, entre otros idiomas, que ha merecido su escritura.

Luego de la muerte de su hijo Lorenzo de Szyszlo en 1996, la salud de la poeta se resquebrajó guardando un hermetismo más radical del que se le caracterizaba, como lo expresó su nieta Camila de Szyszlo en 2007: “sublevada contra el destino y atravesada por el dolor más grande del mundo”, Blanca Varela se ha ido ‘sumiendo en un silencio deliberado que con los años ha llegado a convertirse en una condición fisiológica’ desde la muerte de su hijo Lorenzo en un accidente aéreo hace doce años” (*La República* 2007). No obstante, pese a lo mencionado por su nieta, la autora logra escribir su último libro *El falso teclado* en 2001, poemario que no llega a publicarse como libro independiente hasta el 2016 (Caslit), ya que solo se le había insertado en tres antologías de su obra: 2001 (España), 2005 (Perú) y 2007 (Salamanca, España). Lamentablemente, no asiste a la ceremonia del “Premio Reina Sofía”; en representación lo hace su nieta Camila de Szyszlo, debido al delicado estado de salud de la poeta, pues “ha perdido el don de la palabra y el de la escritura” (*La República* 2007). Con el Alzheimer que la aquejaba y una salud precaria, muere Blanca Varela en Lima el 12 de marzo de 2009.

2. 4.- *Obra poética: una mirada crítica*

Blanca Varela escribió siete libros de poemas; cada uno de ellos lleva su huella poética: una voz neutra, objetiva, “masculina”, en el que la búsqueda y el cuestionamiento del yo y la realidad, así como el reconocimiento del pasado arraigado en la infancia y los recuerdos familiares, hacen de su poesía una de las voces mayores del canon literario nacional.

Esta travesía poética inicia por el año de 1959 con la publicación de *Ese puerto existe*, titulado inicialmente *Puerto Supe*, pero que fue cambiado por el título primero a pedido del poeta mexicano Octavio Paz. Este mismo dice al respecto de este poemario que los poemas están unidos por “el mismo admirable rigor” (Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 31). Esta afirmación es correcta si observamos que los quince poemas de la colección se agrupan bajo de la égida de los recuerdos, la infancia. Los elementos que recorren esta etapa de la vida giran en torno a la playa, las piedras, las personas, el amor, las amistades, soledad, el asombro, los pájaros, las ostras, etc. Esta expresión se encuentra unida sobre un registro sincero, objetivo, sobrio, sin mayores ambages ni retórica de explicación, pues en la poesía de este su primer libro lo que se busca es presentar y revivir el asombro mas no la razón ni la explicación de los hechos: “Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo” (1997: 31). Si tomamos lo expuesto en el apartado anterior, cuando Paz nos describe la situación precaria de Europa donde existía una descreencia total en las ideologías, pero un fuerte arraigo en favor de la palabra,

podemos comprender lo que nos menciona, ya que el signo despierta muchas significaciones, diferentes sentidos que destraban la realidad anquilosada de Puerto Supe. El signo y el asombro son los pilares de esta escritura; no obstante, esta deriva interpretativa la cohibe, según Paz, a manifestarse en su propio yo, en su enunciación femenina, por ello, esa voz neutra, masculina, objetiva: “En sus primeros poemas, demasiado orgullosa (demasiado tímida) para hablar en nombre propio, el yo del poeta es un yo masculino, abstracto” (1997: 31). No obstante, Octavio Paz no deja de reconocer que en un momento del devenir lírico de Varela se descubre la verdadera voz, la femenina: “A medida que se interna en sí misma –y, asimismo, a medida que penetra en el mundo exterior–, la mujer se revela y se apodera de su ser. Ciertamente nada menos “femenino” que la poesía de Blanca Varela; al mismo tiempo nada más valeroso y mujeril” (1997: 31). Por último, en este reconocimiento palpable de la voz poética de su entorno, no hay una recreación realista y exagerada en detalle, sino lo que se busca es resemantizar a través del nombramiento, pues el signo, la palabra edificante, es capaz de rehacer el mundo, pues el lenguaje es la realidad, su raíz: “La nueva poesía quiere un reconocimiento. El mundo exterior ayer negado en provecho de mundos imaginarios o de sueños utópicos comienza a existir... Para algunos nuevos poetas la realidad no es algo que hay que negar o transfigurar sino nombrar, afrontar y, así, redimir” (1997: 33).

Cuatro años después de su primer libro, en 1964 aparece *Luz de día* que contiene tres secciones de seis, siete y ocho poemas respectivamente. En el primer apartado que no lleva título, la inicial colección nos irrumpe con la prosa poética que nos lleva hacia los rincones del cuestionamiento, por ejemplo, del

caos y la desesperación que no llevan en sus entrañas la batahola sino el orden imperante y silencioso; el recuerdo de una pareja caminando de la mano por las calles que empieza a preguntarse la voz si ese recuerdo es cierto; la descripción lírica de un encuentro sexual sin pudor pero con miedo pese a la lujuria de los copulantes, entre otros tópicos. Lo presentado se condice con lo que expresa el crítico literario José Miguel Oviedo en relación a la poesía de Varela, puesto que “es un modo de enfrentar la realidad” (Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 39). Para Oviedo, el método de escritura de Varela es el surrealismo, pero “nada que recuerde el automatismo verbal o el azar objetivo” (39), ya que lo que busca la escuela fundada por Bretón es inundar la realidad, “penetrarla del modo más intenso y radical” (39). Por ello, algunas imágenes son omnívoras en su primer libro; candorosas en su siguiente texto pero revestido de lirismo puro.

Ahora bien, tanto en el segundo acápite, “Muerte en el jardín”, como en el tercero “Frente al pacífico”, el lenguaje se vuelve conciso, hermético, minimalista. El lenguaje se vuelve áspero, pues hay un desencanto por la existencia, debido al incumplimiento de una promesa, una esperanza creada y creída pero nunca concretizada: “Esto es hoy, / algo perdido. / Brilla el césped. / Cae una hoja / y es como la señal esperada / para que vuelvas de la muerte” (Varela 2001: 71). En estos versos se aprecia la desazón de la voz poética frente al aciago de la no resurrección, regreso, del otro. La circundante es sombrío, penoso y deprimente. No hay futuro posible pues no se vuelve de la otra vida. Ante esta perspectiva, Oviedo que este hondo pesar concreto y falsa ilusión: “solo han servido para afirmar esa otra dimensión, esa alta e ilimitada promesa de la existencia que se construye pero que no es la una ni la otra” (Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 40).

A esta impronta negativa de la escritura de Varela, habría que sumarle la entrada y salida de aquellos referentes en los cuales se agolpa la voz: la oscuridad (irrealidad) y la luz (realidad), verbigracia: “Ni siquiera el rojo de labios y mejillas / Ni siquiera el ruido del agua cayendo, / cayendo en la oscuridad. / Como si la lluvia fuera solo para ti / y la vida solo para ti / y la muerte el comienzo / de la inocencia... [oscuridad] Morirse como cualquier invierno. / Árbol sin hojas” [realidad] (Varela 1997: 86). Esta perspectiva se reafirmada con lo que opina Oviedo al respecto: “Esa inmersión o caída interior... desencadena paradójicamente una intensa actividad por retomar contacto con la realidad, por poseerla... Varias imágenes contrastantes tratan de recomponer esa rota realidad”. Este entrar y salir de la voz poética no es un juego retórico sino una concepción poética, ya que el yo intenta escapar de lo absurdo, el referente que atosiga y atormenta, situación que se desprende y colige desde el mismo título *Luz de día*, una reiteración no banal sino de reafirmación significativa que posibilite el escape del referente poético caliginoso y vertiginoso.

Publicado en el año de 1971, *Valses y otras confesiones* indica una confirmación del desborde poético de Varela por la forma expresiva del poema, puesto que hallamos textos en prosa bastante extensos, poemas en serie de fragmentos, y escritos cortos y concisos. Aquí lo que intenta realizar la poeta es desmitificar cualquier signo que se desprenda del título del libro, ya que, recordemos, los valsos implican un significado relacionado al criollismo, a la ciudad letrada y burguesa de la ciudad limeña por aquellos años 20. Luego de medio siglo, aparecen unos “valsos” que ya no cantan al amor prohibido o perdido, en el que la dama era la voz pasiva y silenciosa frente a las peripecias del

héroe criollo por su amor cortés, sino es el otro rostro de esas composiciones donde la mujer expresa crudamente lo que antes callaba por cuestión social: “No sé si te amo o te aborrezco / como si hubieras muerto antes de tiempo... Porque es terrible comenzar nombrándote / desde el principio ciego de las cosas” (2001: 93).

En relación a este poema que se le puede denominar “Valses”, Oviedo apunta esta desmitificación, contraviento de la autora en un presente distinto al tiempo en que se erigió el vals criollo: “El contrapunto se produce entre la voz lírica que habla desde un presente o un pasado mitificado por la lejanía, y una voz objetiva que relata, en un tono de lacónico realismo” (Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 42).

Entonces hallamos una voz enunciativa que cuestiona y mira desde otra perspectiva la realidad del pasado con el fin de desacreditar lo establecido. Más aún, este socavamiento de la identidad criolla se asienta cuando descubrimos que ese amor disertado se relaciona con la capital y todo su entorno: “no vemos a ninguna persona, sino una borrosa realidad (más tarde sabremos que es Lima) recobrada sobre todo como una dimensión visual que explota” (42). Con ello, el poema se concretiza en un amor-odio por la ciudad, pues: “es enteramente una confesión del amor por Lima que no teme ceder a la idealización emotiva”. Como ya se ha mencionado en torno a este libro, este poema “Valses” es representativo ya que delinea la poética de la autora en cuanto al extrañamiento de una tradición limeña, pero no concerniente al Perú, ya que, como debemos recordar, bajo la égida de José María Arguedas, Varela pudo conocer el Perú profundo que estaba de espaldas a la Ciudad de la Reyes, tan majestuosa, pero tan lejana y distante, así como indiferente a lo que acontecía en el resto del país. Por este motivo, al final de este poema, luego de un recorrido existencial en el que recuerda calles,

nombres, sucesos, etc., muestra a la capital peruana en: “una mendiga desdentada que la acusa de culpas imaginarias, que se le impone como una obsesión de pesadilla” (43). No obstante, pese al distanciamiento que intenta hacer la voz poética de aquel registro criollo, el vals emblemático y Lima, no puede negar su influencia y su filiación: “En ese monstruo que se alimenta de sus propias entrañas, la conciencia reconoce también a una madre, una amante a la que no puede desprenderse porque le pertenece sin remedio” (43).

En otro poema del mismo poemario, “Vals del ángelus” también se erige en un tono cuestionador y recriminador a las ideas religiosas: “Ve lo que has hecho de mí, la santa más pobre del museo” (Varela 2001: 99). Sin embargo, su crítica no se restringe al plano eclesiástico, sino a la misma función de ser madre: “Ves lo que has hecho de mí, la madre que devora a sus crías” (99). Esto nos recuerda a Cronos cuando devoraba a sus hijos, el tiempo encarnizado que devora lo creado. Pero la voz poética sigue transitando por el devenir y fustiga al ángelus con: “¿Qué más quieres de mí?” (99). La increpación a la concepción divina, a la gestación de su naturaleza maternal, es un discurso subversivo en la ciudad limeña de aquellos años setentas, más aún si llevamos la connotación del “vals”, pieza de canto que cantaba el amor romántico de los años 20. Por supuesto, lo que hace Varela es reafirmar su posición desmitificadora en torno esas composiciones, pues no representan una realidad, sino una deformación de la misma que no idealiza la voz femenina para el canto, las historias amorosas y la razón maternal, pero no, tal vez, para la escritura, la poesía, la voz no feminizada que tiene Varela.

En los treces poemas de *Canto Villano*, aparecido en 1978, recogemos, entre otros detalles, el casi abandono total de los signos de puntuación, el

minimalismo, y los cuestionamientos en torno a la existencia y el devenir del ser humano. Los poemas pertenecientes a la sección “Ojos de ver” son piezas poéticas abrumadoras por la sencillez y la retórica al preguntar en “Reja”: “cuál es la luz / cuál la sombra” (129); o en “Juego”: “entre mis dedos / ardió el ángel” (130). En el caso primero, frente a una reja, si es que nos dejamos llevar por el título, hay una incertidumbre filosófica ante una pregunta sobre la naturaleza misma de las cosas ¿quién es primero? Lamentablemente, no hay respuesta, pues es un debate sin interlocutor, donde el la voz deja suelta la duda al receptor, quien debe quedarse con la intriga. En el caso segundo, la fuerza potencial del locutor poético es semejante o más que la de un ángel; por otro lado, es una voz que daña a un ser angelical de manera despiadada, quemándolo; no obstante, recordemos que el fuego es un elemento también purificador; entonces, ¿quién es el villano?, ¿quién daña? No hay respuesta, porque el receptor es el que lee y debe responderse ante lo ofrecido por el texto minimalista, arriesgado, especulativo, sustancial.

En este apartado mencionado, también existen versos que afrentan y denigran al referente, por ejemplo, en “A la realidad”: “y te rendimos diosa / el gran homenaje / el mayor asombro / el bostezo” (131); y “Noche”: “vieja artífice / ve lo que has hecho de la mentira / otro día” (133). En cada uno de los textos, se colige un tono de burla y sarcasmo frente a dos elementos imperantes, la realidad y la noche. Cada uno de estos espectros es hegemónico, como lo expresa la voz enunciativa en el primer caso, por ende, la pleitesía, la apología, pues en ella se vive y se escribe; empero, para la poeta el referente también es la causante de la parsimonia excesiva, el amodorramiento de lo enquistado, por ello, se le ofrece un bostezo. Una vez más hallamos en la poeta este desarraigo por lo circundante, ya

que no se inserta dentro de este lugar al que quiere desestabilizar porque no le guarda ningún respeto. En el otro caso, la acción verbal es más violenta, ya que se desnuda la noche tal cual: vieja y mentirosa, momento donde se crean muchos artificios y creencias. Aquí la noche no es el fin de la vida ni la discontinuidad del ser, como según explica la tradición clásica y romántica, sino que es la gestante del otro día, la procreadora de la luz, el devenir de un nuevo día, una vida. Varela, entonces, se encuentra a contracorriente de la tradición que añora y mitifica la noche, ya que es el momento propicio para que las pasiones puedan desenvolverse y las ficciones prohibidas aparezcan. Pero en la imagen brindada, Varela nos muestra a la noche desgarbada con la incapacidad de reaccionar ante lo expresado por la voz poética; por ello, se recoge el dominio del emisor poético sobre la naturaleza.

En los demás poemas de *Canto Villano* hallamos personajes recreados como la primera mujer bíblica en “Va Eva”, pero no presentando la imagen que se tiene de ella, sino increpando su propia existencia y su accionar; o el “Currículum vitae” del yo poético y su deshumanización en un mundo que lo ha alienado hacia el trabajo y el dinero sin darse cuenta de la pérdida del buen sentido, el ser humano; o el de “Monsieur Monod no sabe cantar” en el que se describe un amor tórrido pero con un lenguaje objetivo, cortante, que nos lleva hasta la actualización del mismo sentido y elemento de la creación, el barro, pero esta vez confluido en un “ácido ribonucleico enamorado”. De este modo, el cuarto poemario de Varela es una de las cúspides de su carrera literaria, porque ya es el afianzamiento de una voz lírica propia, donde la objetivación es lo primordial para (re)crear el mundo que la rodea.

En 1993 aparece el quinto libro de Varela titulado *Ejercicios materiales*, texto que nos trae reminiscencias de la obra *Ejercicios espirituales*, de San Ignacio de Loyola, en el cual se propone una meditación y reflexión mental sobre la experiencia vital con el objetivo de incentivar la fe en el cristianismo. En contrapartida de este escrito, Varela se acerca a la materia, la vida, el amor, la muerte y la incertidumbre existencial nos revelan la cruda realidad: somos seres pasajeros del lenguaje y del olvido. Como en toda su obra, nos explica Ana María Gazzolo, la poeta tiende “a la parquedad y la concentración” (Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 73); a su vez, en el poemario que estamos tratando: “las referencias a la muerte se hacen más recurrentes e involucran consideraciones sobre la vida en las que predomina también una visión de desolación y desencanto” (86). Un ejemplo que se inserta dentro de las características mencionadas es “Casa de cuervos”, un poema desgarrador en el cual la voz poética transita, en medio de las sombras, su recorrido maternal. Hay desesperanza y desamor, pues el amor no es suficiente para retener al ser amado, el hijo; por ello, nos dice: “porque así es este amor / que nada comprende y nada puede” (Varela 2001: 171). Este verso nos lleva al poema “Masa”, de César Vallejo, cuando nos dice “¡Tanto amor y no poder nada contra la muerte!” (Vallejo: 2002: 279). Habría que recordar que *España, aparta de mi este cáliz*, donde se inserta el poema en mención, pertenece a la etapa más personal y reflexiva en torno al ser humano; así que la referencia no es inexacta con la poesía de Varela, dado que la desazón de la vida y la lucha contra la muerte son tópicos que se entrecruzan en ambas poéticas, puesto que Vallejo también ha sido una notable influencia en la escritura de ella. Retornando a “Casa de cuervos”, no hay

una salida a esa soledad que alberga el corazón de la voz enunciativa, puesto que solo hay resignación ante la partida del hijo, sea física o espiritual: “otra vez esta casa vacía / que es mi cuerpo / adonde no has de volver” (Varela 2001: 172). No hay reconciliación de los cuerpos, no hay una redención o comunión fraternal al final del ejercicio material, ya que no se ha realizado el reconocimiento de ambos interlocutores: “y tú mirándome / como si no me conocieras” (172). Esta perspectiva distinta a la ofrecida por San Ignacio de Loyola, permite a Varela transitar por el ámbito profano, la carne mortal, los deseos inhibidos. Este libro ya no es una guía doctrinaria para el pecador en busca de paz, sino una cartografía del ser humano desembocada hacia el dolor, el placer y el amor, elementos primordiales de la existencia.

Publicado también en el año de 1993, el *Libro de barro* contiene veintitrés textos donde la poeta redefine y trastoca el referente de una manera radical. El verbo copulativo “ser o estar” se posiciona como eje conductor de la voz poética: “Ahora el cuerpo es un arco” (2002); “Retroceder hacia la luz es volver a la muerte” (204); “El amor es la tierra más frágil” (209); “Pues todo centro es un camino errado y eso es el verbo” (210); “Celestial es el garfio de la carne en tránsito” (212). El verbo creador de la acción, el verbo que permite la copulación entre dos realidades distintas se imbrica para generar un nuevo mundo; con ello, el poeta y crítico Adolfo Castañón nos dice lo siguiente: “Con *El libro de barro* Varela inicia de nueva cuenta el camino” (Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 96). Si en el anterior poemario Varela busca la experiencia no mística sino terrenal en el cuerpo y la muerte, en aquel libro la poeta retorna a la génesis de la vida, el barro hacedor, el agua y la tierra, componentes bíblicos de la existencia humana

donde la poeta se reconoce y se interpela: “La memoria, hija del limo, se remonta en busca de aquellos vestigios, de aquellos huesecillos reminiscentes con los que ha fraguado su alfabeto la conciencia poética. Blanca Varela se deletrea y en cierto modo se rellena” (1997: 96). Esto reafirma nuestra hipótesis de redefinición de la realidad, pues la barda sigue su camino de introspección donde el lenguaje fragmentado es lo único que resta en el inconsciente: “Poemas. Objeto de la muerte... / Poesía. Orina. Sangre” (Varela 2001: 206); “Cordis. Corazón” (213). La vuelta a los signos de puntuación no tiene la finalidad de abrir una interpretación más abierta, sino todo lo contrario, un significado encriptado cubierto de significantes sin mayor importancia; de este modo, como lo afirma Gazzolo, tal vez sea “una de las colecciones más herméticas de Varela” (Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 81) en el que la razón no logra penetrar la maraña de la cadena significacional creadora de la realidad, un marco referencial distorsionado a la perspectiva de la poeta.

El penúltimo libro, *Concierto animal*, aparecido en 1999, continúa el recorrido emprendido a través del barro, los silencios, el hermetismo. Uno de los aspectos a destacar es el minimalismo del poemario, pues no hay signos de puntuación ni títulos en los poemas. Esta observación realizada por Mario Montalbetti en *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* debe indicarnos la depuración de la poeta en relación al lenguaje, donde solo deben quedar los significantes de manera libre, al albedrío del lector. Varela busca la expresión limpia, sin mayores atavíos, pues como ella misma lo dice en una entrevista recogida por Montalbetti: “Prefiero la desvergüenza y la desnudez” (1997: 18). Así, aparecen imágenes destellantes aunque repulsivas, pues el horror

es lo que se presenta en este poemas limpios de figuras: “NIÑO come llorando / llora comiendo niño / en animal concierto” (Varela 2001: 221). La violencia no solo se describe en la agramaticalidad de los signos de puntuación, sino en las imágenes devoradoras de los propios significantes; debido a ello, la realidad se autoconsume sin la posibilidad de generar una nueva red lingüística que ordene el mundo discordante y profanado por la voz poética. En el siguiente poema, las concepciones vitales se hallan descolocadas del pedestal imaginario: “La muerte se escribe sola” (222). Hay imágenes estremecedoras, pues se ha transgredido la razón, dado que la poeta se expresa sin mayor vergüenza sobre el referente crudo, aunque real: “la pobre niña sigue encerrada / en la torre de granizo” (222). También hay imágenes inconexas como si se mostrara la fluidez del inconsciente, el monólogo interior, donde hierve el caos, en la hoja en blanco: “MI cabeza como una gran canasta” (223); “mi cabeza dentro de otra cabeza” (223); “mi cabeza en el más crudo invierno / dentro de otra cabeza / retoña” (223). Entonces, lo que denotamos en los versos es la palabra simple, pues se ha derrotado el canto áulico, la sonoridad y las imágenes hermosas ya que la voz personal de la poeta ha triunfado. Con ello, hallamos signos sin interpretación o transformación en otros elementos, pues la concepción de Varela nos permite entrar a su mundo en el cual lo siniestro nace de la misma cotidianidad: “DOLOR de corazón / objeto negro que encierra en mi pecho / le crecen alas (225).

El último libro no publicado de manera individual es *El falso teclado*, pues casi siempre apareció dentro de varias antologías. Este poemario del año 2000, contiene los temas que siempre le preocuparon a Varela: la poesía, el amor, la experiencia vital y la muerte. Ya no hay un cuestionamiento recalcitrante con la

aptitud de defenestra lo circundante, pues los años han moderado el comportamiento, la palabra y el numen poético de la autora. Hay una parsimonia, un aletargamiento, que provoca una desazón, un desanimo en la voz; ahora solo hay resignación al decir las cosas: “es fría la luz de la memoria” (249); “y hasta aquí habré llegado / entre la mar y el campo aleteando o mugiendo”; “la carne fatigada el sueño”. A lo largo del poemario ya no encontramos la irradiación ni la actitud de nombrar el referente, redefinir la sustancia de lo circundante, pues la voz enunciativa ha dejado su espíritu redentor y hacedor; el camino existencial ha devenido hacia el camino de la muerte, el único camino que brinda la humanidad a la persona, el ser hablante. No obstante, pese al cansancio vivencial, la poeta todavía se granjea de perspectiva crítica y no deja de cuestionar nuestro recorrido dentro de la oficialidad, lo que es correcto, aunque sea alienante, como se puede colegir en “Strip tease”: “quítate el sombrero / si lo tienes / quítate el pelo / que te abandona / quítate la piel / las tripas los ojos / y ponte un alma / si la encuentras” (251). Y esto es lo que interpela la poeta en el lector, ya que hay que volver a la esencia del ser, retornar a la vida y dejar de lado la banalidad y la superficialidad cotidiana. Para ella solo la poesía es comprensible y expresable, lo que le posibilita arrancar su alma de este mundo aburrido, puesto que, como lo bien expresa Varela: “el poema es mi cuerpo” (257).

2. 5.- La labor periodística de Blanca Varela antes y después de Oiga

La labor periodística de Blanca Varela comienza al retorno de su estancia en Europa en los primeros años de la década del 60. Como lo expresa Fernando de

Szyszlo en la entrevista realizada para esta investigación, nos dice que “Ella [Varela] escribía en *La Prensa*, durante el primero gobierno de [Fernando] Belaúnde” (Szyszlo 2016). Es decir, esto sucedió entre los años de 1963 hasta 1968, periodo en el cual también coincidió su colaboración en la revista *Oiga* (1962-1964). No obstante, no era la primera vez que Varela se relacionaba con un medio escrito: “[Varela] [f]ormaba parte de dirección de la revista *Las Moradas*, publicada en los años 47 y 48” (Szyszlo 2016). El testimonio de Szyszlo es primordial, pues condice con la labor y la experiencia que tendrá Varela años después cuando trabaje en la revista *Caretas*. Pese a lo dicho, no hay mayor referencia del nombre de Varela en la hoja de créditos del Comité Editorial de *Las Moradas*, aunque deduciendo del carácter de la poeta en cuanto a la reserva de su participación de recitales, o la utilización de seudónimos para los artículos de crítica de cine, se puede comprender ese anonimato vivencial que expresa Varela en toda labor que realizaba. Empero, no solo Szyszlo nos remite esa información de sus colaboraciones en *Las Moradas*, sino también diferentes medios, como *El Comercio*, que reafirman la colaboración de Varela con la mencionada publicación: “La joven [Blanca Varela] —discreta, pero a la vez enérgica y decidida (ya en ese entonces escribía para la revista *Las Moradas*)” (Jasuai Chero 2016); del mismo también lo expresa el Centro Cultural Cervantes: “[ella era] cercana a las inevitables influencias de Emilio Adolfo Westphalen (1911-2001) — de hecho colabora con él en la revista *Las Moradas*” (Ángeles Vásquez 2008); también la investigadora y albacea de los escritos de Jorge Eduardo Eielson, Martha Canfield, nos menciona la participación de la autora de *Puerto Supe* en la mencionada publicación: “A partir de 1947 inicia su colaboración con la revista

Las Moradas” (2016). Lo que nos queda como evidencia de su participación en la publicación dirigida por Westphalen, además del testimonio de Szyszlo, son dos poemas en el N° 5 de *Las Moradas*: “El día” y “La ciudad”, poemas que luego aparecería en *Ese puerto existe*.

Después de esta incursión en la dirección editorial, también participará en otro medio: “[Varela] después escribía regularmente en la revista *Amaru*” (Szyszlo 2016). La participación en la dirección de esta publicación no es casual, pues *Amaru. Revista de Artes y Ciencias* estaba dirigida por Emilio Adolfo Westphalen: “*Amaru*, pues, estuvo muy lejos de ser una rosa crecida en el páramo, o en el pantano, como reza el vals. Cuando el rector Agurto llama a Emilio Adolfo Westphalen para que proyecte y dirija una revista cultural en la UNI, los claustros de su universidad ya eran frecuentados por figuras nacionales e internacionales” (Oquendo 2008). Bajo la batuta del poeta de *Las ínsulas extrañas*, empieza a crearse un formato escrito que pueda difundir los aspectos culturales que estaba atravesando la Universidad Nacional de Ingeniería por aquellos años de fines de los 60. Será en 1967 cuando aparezca el N°1 de *Amaru* y comience un movimiento cultural abierto a los nuevos cambios venidos de Europa, así como lo que se produce en nuestras tierras. Aquí Varela inicia su trabajo con *Amaru* en el área de redacción como aparece en los créditos de la misma: “Redacción - Antonio Cisneros / Abelardo Oquendo / Blanca Varela / Emilio Adolfo Westphalen (responsable)” (*Amaru* 1967: 0). Durante los 14 números de vida de *Amaru* entre los años de 1967 hasta 1971, Blanca Varela trabajó en todos los números como redactora y también como colaboradora de artículos y reseñas. Por ejemplo, en el N° 2 publica un artículo de crítica literaria:

“Dos antologías de poesía norteamericana”; en el N° 3 otro del mismo registro: “*Las colinas* de Jossip Broáski”; en el N° 5, “Celebrar a la mujer”; en el N° 10, “La aparición de lo invisible”; y en el N° 13, “El fuego y todos sus riesgos”. Cada participación en estos medios significó en Varela la apertura de expresar su concepción artística y poética, así como expresar la influencia de las corrientes filosóficas que había bebido en su estadía en Europa. Además de escribir en un espacio así por difusión cultural, también lo hacía por cuestiones económicas: “[colaboraba] [p]ara ganar dinero, porque no lo tenía, era una persona que no tenía mayores medios económicos” (Szyszlo 2016). Empero, la actividad cultural, por supuesto, es el eje central de su interés en sus escritos.

No obstante, Szyszlo nos dice que Varela ya había trabajado en *La Prensa* durante algunos años en torno a varios autores: “[h]izo unas notas buenas, recuerdo uno sobre Arguedas que salió en *La Prensa*, pero ella hacía más literatura” (2016). Recordemos que Varela es más identificada en el mundo literario a través de su poesía, horizonte cultural de las letras que le ayudó también a realizar su labor de crítica: “Ella escribía sobre libros de Octavio Paz, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre otros”. (Szyszlo 2016). Este será su medio por el cual se acercará a los artículos sobre cine en *Oiga*, puesto que su labor no se direccionó a la práctica periodística propiamente dicho de la investigación, reportajes y noticias: “[Sus artículos] es más que periodismo, es crítica literaria. Nunca se dedicó al periodismo de información. Hacía crítica de arte, crítica de literatura. Ella era poeta, todo lo hacía por su oficio, por ganarse la vida” (Szyszlo 2016). Entonces, gracias al testimonio de Szyszlo, recogemos que

la concepción de la literatura es una característica que se desprenderá de sus análisis de cinematografía en la revista *Oiga*.

La participación de la autora en estas revistas y periódicos también se debió a las amistades que se habían forjado cuando Varela ingresó a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, por ejemplo, Sebastián Salazar Bondy, quien, como ya hemos descrito, le permitió conocer el mundo cultural de la Peña Pancho Fierro; a personalidades de la realidad literaria que influyó en su escritura, como José María Arguedas, Emilio Adolfo Westpahlen y César Moro; y a poetas jóvenes que tenían un impulso vital de encontrar nuevos rumbos de la literatura nacional: Javier Sologuren y Jorge Eduardo Eielson, así como a Fernando de Szyszlo, quien luego sería su esposo. Así, la poeta inicia su participación en *Las Moradas*, puesto que Sebastián Salazar Bondy también publicaba en esta revista; del mismo modo participaría en *Amaru* con la mayoría de autores mencionados. El mismo Szyszlo nos dice este detalle de que Varela logra trabajar en dichas revistas, gracias a un amigo de la realidad cultural: “En *Las Moradas* y en *Amaru* había un amigo de nosotros, el poeta Emilio Gonzalo, era un poeta. Por medio de él [Blanca Varela participa]” (Szyszlo 2016). Igualmente sucedería en el periódico de Pedro Beltrán: “Violeta Correa fue quien la llevó [Blanca Varela] a *La Prensa*” (Szyszlo 2016).

Gracias a estas relaciones de amistad, las puertas a los medios de prensa se encontrarán abiertas para la autora de *El falso teclado*, verbigracia: “Llega a *Oiga* porque nosotros éramos íntimos amigos de Paco Igartua” (Szyszlo 2016). Recordemos él fue el fundador de la publicación donde colaboraría Varela: “*Oiga*. Semanario. Esta revista fundada por Francisco Igartua pertenece a la tradición

peruana de periodismo personal. En una primera etapa circuló a partir del 8 de noviembre de 1948 y fue clausurado a las pocas semanas” (Gargurevich 1991: 81). La aparición de *Oiga* se debió a causa del Golpe de Estado de Manuel A. Odría (1948-1956) como una respuesta a la irrupción democrática vivida en el mandato anterior; por ende, se colige que, ante la beligerancia del director en continuas editoriales en las que atacaba al gobierno de facto que había derrocado la presidencia de José Luis Bustamante y Rivero (1945-1948), se le haya cerrado pocas semanas después de aparecida la revista hasta en cuatro ocasiones: “Aparece este semanario en un momento crítico y lleno de incertidumbre e inquietud para la patria” (Igartua 1948: 2). Luego de ello, Francisco “Iguarta se asoció con Doris Gibson para editar *Caretas*” (Gargurevich 1991: 188). Esta cronología no es gratuita ni en vana, porque luego de que Varela colabore en *Oiga*, ella pasaría a trabajar en el otro semanario mencionado, como lo expresa Szyszlo: “[Blanca Varela] también hizo crítica en *Caretas*” (2016). Como se puede deducir, los fuertes lazos de amistad le granjearon a la poeta integrarse a este mundo periodístico ya acotado.

Ya en la segunda etapa de *Oiga* (1962-1965), Blanca Varela empezará a participar de este espacio de difusión con críticas cinematográficas en diferentes columnas, por ejemplo, “Butaca del jueves”, “Cine: Opinión y chisme” y “La mejor película del año” desde 1962 hasta 1964 no periódicamente, sino con intervalos continuos y con lapsos de ausencia en publicaciones. Aquí también estarían el vate Francisco Bendezú, el crítico literario Tomás Escajadillo y el autor de *Lima, la horrible*: “Sebastián Salazar Bondy escribía ahí, incluso yo también escribí sobre arte [ahí]” (Szyszlo 2016). Por estas fechas, también, Varela

trabajaría en *La Prensa* (1963-1968) y para el Estado, como lo recuerda el poeta Rodolfo Hinostroza: “Estuve a punto de ser el secretario de Blanca Varela allá por el año ´64, cuando ella se desempeñaba en alguna institución del Estado, y yo buscaba chamba a mi regreso de Cuba. No recuerdo quién me recomendó a Blanca, que buscaba a alguien que la ayudase en su oficina, pero el hecho es que ella misma me entrevistó” (2010: 51).

Después de esta incursión en estos medios y para una entidad del Estado, la autora pasaría a formar parte de *Amaru* y de la revista *Caretas*, esta última fundada por Doris Gibson y Francisco Igartua en 1950. Cuando la autora de *Ese puerto existe* ingresó a colaborar en esta publicación, “Paco” Igartua ya no pertenecía a *Caretas*, ya que había retomado el proyecto de *Oiga* en 1962. Los directores en aquellos años eran Doris Gibson y su hijo Enrique Zileri. De este modo, Varela comienza a tener mucha influencia en la revista ocupándose de la dirección editorial, así como de la parte cultural, por algunos años. Su presencia en esta publicación fue notoria, pues propuso algunos cambios en el formato que hasta el día de hoy se encuentran: “Esas páginas que hasta ahora se publican en color anaranjado fueron un aporte de ella, en la parte literaria de *Caretas*”. Luego, dejaría esta función periodística para dedicarse a trabajar como directora del Fondo de Cultura Económica, sucursal del Perú, así como a su poesía.

CAPÍTULO III

LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA DE BLANCA VARELA, “COSME”, EN LA REVISTA *OIGA*

En este tercer capítulo analizaremos los artículos periodísticos o de opinión que ejerció Blanca Varela en la revista *Oiga* entre los años de 1962-1964 con el seudónimo de “Cosme”. Como ya se describió el marco conceptual en el primer capítulo, lo que se realizará es la *exégesis* correspondiente detallando sus características y funcionalidad de dichos textos; con ello, podremos comentar sobre la perspectiva y el aporte crítico cinematográfico que hizo la poeta Blanca Varela.

3. 1.- Primeras aproximaciones al cine de Blanca Varela

La autora de *Ese puerto existe* estuvo vinculada con el séptimo arte desde mucho antes de que escribiera estos comentarios sobre cine. Uno de sus primeros encuentros fue a través de su participación como actriz secundaria en el cortometraje experimental, de carácter surrealista e influencia de Luis Buñuel, *Esta pared no es medianera*. Esta cinta, que estuvo dirigida por Fernando de Szyszlo, fue filmada en Lima en el año de 1952 por un grupo de amigos en el que destacan, además de los mencionados, José Malsio, Ricardo Sarria, Fernando Román, Jorge Piqueras y Amanda Reátegui.

En cuanto a esta pequeña producción, en el libro *100 años de cine: una historia crítica*, Ricardo Bedoya nos dice al respecto:

Una experiencia vanguardista tardía se produjo en Lima en 1952. En ese año el pintor Fernando de Szyszlo rodó un cortometraje llamado *Esta pared no es medianera*, suerte de breve antología de imágenes surrealistas, ritmos y atmósferas extraídas del Buñuel de *El perro andaluz* y *La edad de oro*.

Filmada con la cámara de José Malsio y guion de Szyszlo, Malsio y Ricardo Sarria, la cinta de aproximadamente 10 minutos de duración se iniciaba con unas contrastadas imágenes de interiores que nos situaban sin preámbulos frente al conflicto central: el del hartazgo y la agresividad del hombre prisionero del hogar y la molición de la rutina conyugal. (Bedoya 1992: 49)

Ahora bien, esta incursión en el cine no ha sido la única de la poeta, pues en una entrevista concedida a Rosina Valcárcel para la revista *La casa de cartón*, Varela menciona lo siguiente:

A mí el cine siempre me ha encantado. Yo sigo yendo al cine cada vez que puedo y miro las cosas que me parecen importantes, pero cuando era niña,

cuando era joven, ya casada, nosotros íbamos en grupo —un grupo de amigos—, íbamos a diario al cine y veíamos todo; yo he hecho crítica de cine. A mí me interesaba tanto el cine, primero cuando llegamos a París, cuando fui la primera vez, vivíamos en la Cinemateca, entonces vimos todo lo que se había hecho en la historia del cine, puedo decir que tengo una buena formación. No retenía mucho el nombre de los directores, claro, los importantísimos sí, pero no los retenía para usarlo en forma erudita, sino por cultural general. (Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 448)

Este interés sobre el celuloide se manifestó al regreso de la poeta a Lima. Por ejemplo, en el año de 1961 participó en el programa *El mundo de la mujer*, de Canal 4, dirigido por Narcisca Cisneros, comentando algunos libros e interviniendo en charlas de cine. Sin embargo, un punto culminante de su relación con la “gran pantalla” lo constituyó su trabajo en *Oiga*, revista fundada por Francisco Igartua en 1962. Esta experiencia es narrada también en la conversación con Rosina Valcárcel:

Después, cuando regresé a Lima, después de mucho tiempo, escribí para la revista *Oiga* cuando era un tabloide; trabajaba con Sebastián Salazar Bondy y con Paco Moncloa... Yo hacía muchas cosas en *Oiga*, hasta he hecho editoriales, con eso te cuento todo, pero no era mi función. Sí hacía crítica de cine y firmaba con un seudónimo de hombre: “Cosme”. Firmaba “Cosme” no sé por qué, seguramente porque había vuelto de Italia y me gustaba Cosme de Médicis. “Cosme” a veces me parecía un nombre bien indio, bien cholo, bien peruano y al mismo tiempo un nombre italiano, me encantaba, me gustaba; además porque no era mi asunto el cine pero sí he mirado el cine con mucha atención y me encanta. Bergman siempre me ha gustado, en fin todo el cine nuevo. Me gusta mucho el cine *underground* americano también. (Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 448)

Como se desprende de las últimas líneas de la cita, esta experiencia resultó para Varela muy gratificante, pues le permitió ingresar nuevamente al mundo cultural luego de su periplo por Europa durante algunos años; también trabajar con personas que la influyeron notablemente en su vida y obra, como Sebastián Salazar Bondy; además, en esta colaboración para *Oiga*, pudo experimentar ese mestizaje artístico, muy característico de nuestro canon nacional letrado, reflejado en la adopción del sobrenombre “Cosme” para firmar sus entregas a la revista: “firmaba con un seudónimo de hombre: “Cosme”. Firmaba “Cosme” no sé por qué, seguramente porque había vuelto de Italia y me gustaba Cosme de Médicis. “Cosme” a veces me parecía un nombre bien indio, bien cholo, bien peruano y al mismo tiempo un nombre italiano” (1997: 448). Esta particularidad de mezclar lo propio, lo nacional, lo andino, con lo occidental, lo extranjero, es lo que ha siempre ha delineado el camino de la literatura peruana y arte en general; por ello, no debe causar asombro esta misma actitud al escoger el apelativo de “Cosme”, siendo Varela una reconocida expositora de la poesía peruana por la fusión de la descripción de nuestro paisaje natural mediante la escritura surrealista y existencialista. Como un agregado a esta referencia, este nombre ya había sido empleado en la tercera sección del poema titulado “Historias de Oriente”, del libro *Ese puerto existe*:

III

Cierta mañana Cosme abrió los ojos y vio a su perro envuelto en una nube azul.

Con un alfiler lo persiguió varias veces.

Era difícil alcanzarlo.

La nube cambiaba de color y el pobre animal gemía en el centro mismo del firmamento y bañaba la cabeza de Cosme con sus espesas lágrimas.

Cosme tenía los dientes rojos de dolor y sus mejillas ardían de impotencia.

Día y noche copiaba el cielo.

Cuando había buen tiempo divisaba la nube perfectamente redonda.

Entonces saltaba, llegaba a distinguir a la infeliz bestia que arropada de gases irisados orinaba tristemente para orientarlo. La esperanza no lo abandonaba ni en las terribles noches de tormenta en que la nube se mecía cargada de ira sobre su cabeza. Y así pasaban años y años y Cosme no quería otro perro. (Varela 2001: 41)

3. 2.- La colaboración en la revista Oiga: la escritura beligerante de “Cosme”

Cuando Blanca Varela principia a escribir para *Oiga* las críticas de cine, en nuestro medio ya existía un terreno fértil, aunque escaso todavía, de reseñas, comentarios y exégesis; los encargados de realizar esta actividad estaban dirigidas por Armando Robles Godoy, quien publicó artículos sobre el tema en *La Prensa* (1962 y 1963); Percy Gibson, que escribía para *El Comercio*; Alfonso Delboy, director además del dominical *7 Días del Perú y del mundo*; y Alfonso La Torre, “Alat”, articulista de *La Crónica*. No obstante, pese al ambiente propiciado, no había una cultura cinematográfica en la exégesis, tampoco en la producción de las películas. En relación a ello, Isaac León Frías en el prólogo a *Imagen por imagen: teoría y crítica cinematográfica*, de Desiderio Blanco, dice:

[hubo] más ruido que nueces. Sería incorrecto afirmar que en esos años se constituye una práctica crítica propiamente dicha, si exceptuamos los textos de La Torre en los que sí puede vislumbrarse la vertebración de un ejercicio analítico-interpretativo. Por lo

demás, prima el contraste generalista que mezcla las referencias anecdóticas con las consideraciones sociológicas del tema y por ahí alguna alusión a la belleza fotográfica y a la calidad de las tomas, identificando casi siempre con los colores ígneos de ciertos atardeceres o con alguna deformación del lente. Hubo, hay que reconocerlo, aproximaciones valiosas al lenguaje expresivo en algunos de los —relativamente pocos— textos de Emilio Herman [en *El Comercio*]. Hubo, también un rescate de la materia expresiva que sobredimensionó unos elementos en desmedro de otros, en el límite de un formalismo galopante, en los textos de Robles. Pero, en general, lo que predomina es una mezcla de comentario contenidista, apreciaciones moralistas y agudo desconocimiento del lenguaje fílmico. (Blanco 1987: 25)

Pese a este clima desfavorecedor en cuanto a contenido, aunque prometedor en relación a difusión de reseñas de cine, Blanca Varela inicia sus colaboraciones de crítica de cine en la revista *Oiga* N° 0 (edición de prueba) en octubre de 1962. En dicha publicación, la autora de *Luz de día* tenía una columna titulada “Butaca del jueves” bajo la firma de “Cosme”; en esta su primera reseña exegética, analizó el film *Cuatro confesiones*, de Martín Ritt, teniendo una opinión ácida y severa, además de una prosa beligerante, como se lee a continuación:

Ha vuelto a cartelera de estreno este film de Ritt con el que se ha perpetrado el más absurdo pastiche de *Rashomon*.

Para quienes han visto la bella película de Kurosawa, que fuera una de las primeras en mostrar a occidente la concepción y valores del cine japonés, ver *Cuatro Confesiones* resulta hasta penoso, aunque se ponga la mejor voluntad en encontrarle méritos. (Varela 1962: 22)

Para entender la opinión de Varela en relación a la película mencionada, habría que aclarar algunos puntos. En primer lugar, la película *Rashomon* (1950) es del

director Akira Kurosawa, muy reconocido en su país y en el mundo, pues fue el primero en mostrar para Occidente el mundo nipón en sus producciones. Lo que ocurría por aquellos años 60, era que Hollywood estaba haciendo *remake* de estos filmes japoneses que habían tenido mucho éxito en el público; no obstante, no siempre resultaba factible la aceptación de la versión nueva por el espectador, debido a las comparaciones inevitables; el mal o buen desempeño de los actores; si eran adecuadas las locaciones utilizadas, o si los cambios efectuados en la trama habían perjudicado o no la realización original; sin embargo, había un factor trascendente en esta crítica: la nostalgia. Este afecto por lo primigenio ostentaba un lugar central en el juicio de valor cuando se analizaba cualquier cinta; por ello, en las palabras de Varela esta esa referencia nostálgica por el pasado y la originalidad, como si ante tanta tecnología y difusión e inversión de Hollywood no pudieran superar la mística de *Rashomon*: “Para quienes han visto la bella película de Kurosawa, que fuera una de las primeras en mostrar a occidente la concepción y valores del cine japonés, ver *Cuatro Confesiones* resulta hasta penoso” (1962: 22). La catalogación de “bella película” demuestra la subjetividad en su opinión, no guardando, al parecer, la distancia debida en cuanto a su crítica; empero, al parecer a Varela no le interesa esa neutralidad de un narrador objetivo, pues su verdadera intención es invitar al lector a conocer y visualizar la cinta de Kurosawa debido a sus innegables méritos: “Creemos que aunque la historia no hubiera sido original se hubiera podido lograr una versión más acertada, si el director hubiera tenido la *sensibilidad* y el *talento* suficientes como para no plagiar sino recrear la situación dentro de un lenguaje y ambiente propios del escenario y personajes que había escogido” (1962: 22. La cursiva es nuestra). Los

sustantivos de “sensibilidad” y “talento” se corresponden con esa “magia” que aguarda cualquier recuerdo; de ello, se deduce que estos calificativos corresponden al director japonés, a quien los elogios no se le escatiman. Recordemos que “*Cuatro confesiones* no fue bien recibida por la crítica en su momento, precisamente por ser demasiado fiel al film de Kurosawa” (Abuín 2014). Justamente, como se puede colegir de la crítica de Varela, lo que condena es el “plagio” de personaje y locaciones, pues se desnaturaliza la trama que fue creada para un tiempo y un lugar determinado; al no “recrear” el argumento, es decir, “interpretar” o actualizar la historia para un espacio-tiempo distinto, el film se torna anacrónico, desfasado, sin transmitir o refractar las circunstancias que posibilitaron la génesis de la película; por ello, no duda en llamar “pastiche” a este filme pese a la: “mejor voluntad en encontrarle méritos” (Varela 1962: 22).

Luego de esta fugaz intervención sobre la cinematografía europea, la columna “Butaca del jueves” desapareció, puesto que fue remplazada por la sección “Cámara lenta” (1962 y 1963), desde el N° 1 hasta el N° 38 bajo la firma de “Ian Rojus”, quien indudablemente no era Blanca Varela, no solo por el nombre extranjerizante sin alguna referencia a nuestro país, como ella misma argumentó con la adopción del sobrenombre de “Cosme”, sino porque el estilo de “Ian Rojus” no guardan concordancia con la crítica subjetiva y prosa nostálgica que se avizoró en el primer texto de la poeta.

Cuando todo hacía presagiar que Varela no volvería a escribir en la revista *Oiga*, el 31 de octubre de 1963 con el motivo del N° 47 de la mencionada publicación, aparece la columna “Cine: Opinión y chisme” suscrita por “Cosme”.

En esta nueva entrega, las primeras películas en ser analizadas fueron *Ocho y medio* (1963), del director italiano Federico Fellini, así como *Una maestra francesa* (1960) del británico Roy Boulting. Nuevamente, propio de su estilo, colegimos esa prosa beligerante y de confrontamiento ya no con el director, sino con el mismo escenario cinematográfico de las distribuidoras: “El cinema que pretende algo más que hacernos pasar el rato, no resulta buen negocio en Lima. En ciertas ocasiones, cuando la crítica internacional, los premios de los festivales y la magia cablegráfica, convencen a los distribuidores a traer una película de auténtica resonancia artística, la realidad se encarga de esfumar todas sus esperanzas de ganar dinero mostrando buen cine” (Varela 1963a: 13). De esta cita se desprende que el buen cinema se antepone al negocio lucrativo; no obstante, en el caso peruano se prioriza lo segundo, ya que se colocan en el medio cintas para “pasar el rato”. A pesar de ello, gracias a los reconocimientos internacionales, se puede albergar la esperanza de que también se distribuyan verdaderas obras maestras, joyas artísticas para el beneplácito de muchos espectadores amantes del celuloide de calidad; lamentablemente, la precariedad y el poco interés del público no acostumbrado a estos filmes de naturaleza artística *per se*, “esfuman” toda aura de rentabilidad para los dueños de las distribuidoras, cumpliéndose una vez más la premisa de Varela: “la realidad se encarga de esfumar todas sus esperanzas de ganar dinero mostrando buen cine” (1963a: 13). Habría que indicar que lo dicho por la poeta tuvo asidero, ya que el estreno y paso de la película *Ocho y medio* por las salas peruanas fue de características meteóricas, casi desapercibida, como lo expresa Varela en una posterior columna.

Prosiguiendo con el análisis, hallamos significativamente la opinión subjetiva, aunque con matices de objetividad, cuando se refiere a películas bien realizadas como *Ocho y medio*, considerada actualmente un clásico del cine contemporáneo:

El caso de *Ocho y Medio* por ser reciente, merece comentario especial. Se trata de sin duda de una de las películas más importantes que se han hecho en estos tiempos en que el cine (que desde sus orígenes pretendió adquirir la categoría de arte) trata de encontrar su lenguaje propio jugando con el tiempo y la imagen fuera de los cánones usuales. Se ha pretendido emparentar *Ocho y Medio* con *El año pasado en Marienbad*, obra de Alain Resnais ([realizador de] *Hiroshima, Mon Amour*) que seguramente jamás veremos en nuestras salas. (Varela 1963a: 13)

De la cita, hay ciertas características que se deben aclarar, por ejemplo, el comentario sobre el arte cinematográfico *per se*, es decir, lo que busca la autora es recalcar el horizonte al cual debe dirigirse estas realizaciones: ser arte. Varela no acomete que la “pantalla grande” no esté emparentada con las bellas artes, sino que debido a la superficialidad de varias cintas y las que solo funcionan para “pasar el rato”, el público y los mismos directores no pueden olvidarse que el celuloide es considerado el “séptimo arte”. Se aboga por ello, de este modo Varela profundiza esta perspectiva con la caracterización de un “lenguaje propio” que cualquier película anhelaría, ya que se estaría construyendo un mundo, uno singular que el espectador más ducho lo podría avizorar.

Además de ello, Varela muestra su conocimiento amplio sobre el cine francés considerado clásico, así como las nuevas propuestas de la *Nouvelle Vague* por la mención a *Hiroshima, mon amour*, iniciadora de este movimiento que

renovaría el cine de manera transcendental. Entonces, tomando como referencia la crítica anterior, la autora no destierra y lanza juicios de valor negativo en cuanto a lo nuevo (*Cuatro confesiones*) por lo clásico (*Rashomon*), pues con la mirada sobre *Ocho y medio* e *Hiroshima mon amour* observamos que se encuentra al tanto de las novedades y las sabe apreciar en su justa medida, ya que lo que ella considera como obras maestras del cine es por la puesta en escena de una sola meta: la esencia de ser arte; esto último conseguido por el talento y la sensibilidad que despierta en el espectador la construcción de una realidad nueva, singular.

Ahora bien, la justificación de sus afirmaciones la expone analizando el propio filme; valora los elementos necesarios de la proyección, pero sin caer en el tecnicismo de un crítico especializado, sino que apela su bagaje cultural, su propia actividad sobre el tratamiento de la escritura, la lírica:

En *Ocho y Medio* los sueños del director Fellini-Mastroianni se intercalan con escenas reales y jamás se corta definitivamente el lazo entre estos dos planos. Lo que sí trata de exponer Fellini, y lo hace con poesía e ironía maestras, es la ambigüedad de esa realidad que no puede abandonar sino a través de parciales evasiones, en donde son el deseo reprimido y la fantasía que todo hombre posee en mayor o menor grado, quienes ordenan un crudelísimo juego entre “lo que es” y “lo que debería ser”. (Varela 1963a: 13)

A partir de la *poiesis*, la autora esgrime palabras como “sueños” y “evasiones” en la caracterización de la producción de Federico Fellini en cuestión, elementos que guardan relación también con su concepción poética, porque recordemos que ella altera la realidad con el objetivo de evadir un referente amodorrado. En

consecuencia, la crítica que ella hace en cuando a las películas también es un análisis hacia su propio quehacer y trabajo sobre la palabra, la poesía.

El retorno de las opiniones de Varela, luego de la anterior, muestran la periodicidad de sus columnas; de este modo “Cine: Opinión y chisme” siguió apareciendo en la revista *Oiga* hasta el 19 de diciembre de 1963 en la edición N° 54. En casi todos los comentarios, Blanca Varela continúa utilizando el seudónimo de “Cosme”. En relación a las películas que analiza, se puede hacer un compendio de ellas, por ejemplo:

a) *La dama del perrito* (1960), de Iosif Jelfits: “conserva de principio a fin esa atmósfera de tedio, sátira y ternura, que son elementos esenciales de la secreta fórmula con que su autor, Chejov, hizo sus precipitados de vida” (Varela 1963b: 13)

Notamos un estilo propio de la autora, ya que no utiliza un lenguaje técnico al comentar las películas, sino que acude a su cultura y a su relación con la escritura; además, no solo menciona el tópico del ambiente y el tedio como “elementos esenciales” de Chejov, sino también de su propia concepción lírica.

b) *Lawrence de Arabia* (1962), de David Lean: “Lean es un buen director y un hombre inteligente, pero no tiene genio” (Varela 1963: 13).

La autora apela al talento, al genio creador, como en el caso del director Martín Ritt, para desacreditar un filme, pues al partir de la falta de “sensibilidad”, “mística” o “poesía”, no tiene la posibilidad de elaborar un lenguaje propio, una

realidad en la cual el espectador pueda creer y reconocer el *sine qua non* del arte mismo.

c) *Il Sorpasso* [*La escapada*] (1962), de Dino Risi: “Los primeros treinta minutos de *Il Sorpasso* son de un acierto innegable. Dentro de la línea de la comedia italiana de calidad y con recursos de gran cine” (Varela 1963c: 12).

No es gratuita la crítica cinematográfica de esta película, pues la trama trasunta en una ciudad desierta debido al *ferragosto*, festividad laica en la que hay éxodos masivos hacia otros lugares para consumir la celebración. En otras palabras, el tópico del ambiente es lo que conduce su apreciación, ya que es lo más gravitante que resalta en “los primeros treinta minutos”, debido a que en este espacio temporal ocurren los cambios y peripecias correspondientes propiciadores del hilo argumental de la película.

d) *El indomable* (1963), de Martin Ritt: “No le reprochamos, pues, al señor Ritt que las gentes mueran de muerte natural en su film, sino que todos sus personajes estén muertos desde que comienza la *acción*” (Varela 1963d: 12).

Aquí apreciamos la opinión coherente que muestra Varela en cuanto al tema del talento y la sensibilidad de un director de cine para elaborar buenas producciones; al no tener esos requisitos básicos, ninguna de sus creaciones podrá obtener el estatus artístico y valorado por la autora. De ello, se deduce las invectivas en contra de Martin Ritt, ya que es el mismo realizador de *Cuatro confesiones*, película que calificó como un “plagio” y falto de mística y talante a su productor.

De este modo, la inoperancia en construir personajes “vivos” se hace palpable, pues su agudeza no le permite realizar aquello.

e) *El comediante* (1960), de Tony Richardson: “Pocas veces se ha visto teatro filmado con mayor calidad como el que nos ha ofrecido el director Richardson con *El comediante*” (Varela 1963d: 12).

La crítica subjetiva tiene asidero casi siempre con su bagaje cultural y no con otras películas, salvo excepciones. Su apreciación tiene como base su concepción acerca de las artes, por ello, no sorprende que la mencionada citaa sea exaltada en comparación a la puesta en escena de un “teatro”. Además se desprende otros elementos latentes propios del drama, como es el diálogo y el movimiento, así como la subjetividad y objetividad que en él subyace. Con esto queremos decir que su exégesis sobre *El animador* denota, de manera soterrada, estas cuestiones, por ende, no lo hace explícito, pues apela a que su lector, interlocutor, tenga el mismo horizonte de expectativas, es decir, hablen en el mismo código que hace la autora.

f) *Cualquiera puede ganar* (1963), de Henri Verneuil: «En conclusión: buena fotografía y suspenso en la escena del asalto. El Gabin de siempre, carnal y definitivo, y un Alain Delon tediosamente bello, deleznable y ambiguo” (Varela 1963e: 11).

En este análisis, notamos unas referencias técnicas propias del lenguaje cinematográfico; no obstante, se coligen algunas palabras referenciales de su estilo: “tedio”, “bello”, “ambiguo”. El primer elemento es característico de su

obra poética, además de haber declarado que su escritura luchaba contra el referente tedioso y aburrido; en cuanto a lo segundo, la autora no escatima adjetivos cuando se refiere a obras consideradas de envergadura mayor, en el que el lenguaje del realizador ha posibilitado “otra realidad”; por último, la ambigüedad hace referencia a lo no linealidad de los hechos y de lo circundante, sino a las infinitas interpretaciones que pueda tener una producción. Como se observa, la construcción de unas circunstancias novedosas y en constante interpretación son componentes básicos de cualquier obra que se llame arte.

Como una excepción a la columna “Butaca del jueves”, aparece en la edición N°55 del 26 de diciembre de 196 de la revista *Oiga*, un artículo de “Cosme” con el nombre de “La mejor película del año: *Ocho y medio* de Fellini”. Como se aprecia, el impacto causado por la visualización de esta película en Varela es de mucha significación, dado que lo comentó en una columna anterior y le permitió disertar sobre su concepción de arte y la finalidad del cine.

Si traemos a colación la columna anterior, recordaremos la prosa beligerante de Varela en cuanto a la crítica de nuestro ambiente cinematográfico sosegado, las distribuidoras que traen películas para “pasar el rato”, y un público espectador que solo consume dichas cintas:

Con una meteórica aparición en nuestras carteleras pasó la mejor película que hemos visto este año: “Ocho y Medio” de Fellini.

Seguramente ahora que ha sido propuesta para el abominable Oscar la actitud de crítica y público van a cambiar. Es lamentable que para aceptar totalmente una obra de arte se

necesite casi siempre un galardón de serie, el equivalente del “sanforizado espiritual” que la convertirá en un recomendable producto de consumo. (Varela 1963f: 9)

“Cosme” interpela al público lector; emite un comentario corrosivo ante el ámbito cultural que espera los premios y galardones de una producción para recién apreciarla en su magnitud, cuando la práctica común debiera apreciar el arte *per se* y no esperar a una venia académica para recién “valorarla”, puesto que el arte solo tiene un fin: el arte mismo. Si el director tiene esta misma dirección en su ejercicio, las obras resultantes serán de una calidad intrínseca que el espectador adiestrado colegirá de inmediato: “El mejor film [*Ocho y medio*] del año es, no cabe duda, una obra discutida y, como lo dijimos en una breve nota anterior a raíz del estreno en Lima, es tal su complejidad y riqueza que la frase del propio Fellini a propósito de su película no nos parece en absoluto jactanciosa: ‘Me recuerdo, me reinvento. ¿Por qué no podría ser una buena película?’” (Varela 1963f: 9). Lo que puede colegirse también es la conciencia del autor en cuanto a su producción, por ello cita algunas palabras de él y las analiza: “No encontramos en sus palabras sino la obsesiva interrogación que habita en toda conciencia creadora” (1963f: 9). Otra vez lo esencial para la autora es ese talento y sensibilidad que debe tener cualquier creador, pues le posibilitará construir verdaderas “obras de arte”. Así, Varela acepta lo expuesto por el mismo realizador, gracias a esa interpelación artística que él mismo hace: “Fellini ha explicado que *Ocho y Medio* es algo entre una sesión de psicoanálisis y un examen de conciencia desordenado: un film melancólico, un tanto fúnebre, un poco burlesco y un algo cómico”. Empero, los últimos comentarios no le arrojan valoración negativa, sino una positiva en la que

dice que es gran película, debido a que trasunta todos los afectos que el ser humano puede experimentar.

Después de este artículo aparecido en torno a *Ocho y medio*, se publica nuevamente la “Butaca del jueves” entre el 30 de enero de 1964 y el 26 de febrero de 1965. Sin embargo, las colaboraciones suscritas por “Cosme” fueron esporádicas, limitándose al análisis de las siguientes cintas:

a) *Amor y deseo* (1963), de Richard Rush: “¿Qué le gusta al público? Para la mediocre mentalidad de los productores de *Amor y deseo* y del director de Richard Rush la receta era perfecta: ninfomanía, incesto, un ambiente exótico (¡pobre ciudad de México!, ¡infeliz Acapulco!); un nauseabundo delirio de color y una madura y rica vedette, vestida por París y desvestida por el primer “bruto” que se animara” (Varela 1964a: 12).

Como ya es característico de “Cosme”, en primera instancia, hace mención al talento y sensibilidad de los productores y del director de cine, elemento *sine qua non* que resaltó en Federico Fellini y en Akira Kurosawa. Esta perspectiva es el tótem de la apreciación exegética de Varela, sin un talante y una mística, así como de una conciencia crítica, no se puede elaborar lo que ella llamaría una obra de arte. Para la autora, el plagio y el ambiente desnaturalizado son las deficiencias que puede exponer una película; empero, Varela suma un elemento más a estos defectos: la exposición de la mujer solo como un objeto mercantilizado de comercio carnal. Lo que cuestiona es la carencia de poesía, la ausencia de la sugestión en el lenguaje cinematográfico; por ello, no comprende la censura a otras películas que tratan el mismo tópico aunque con una maestría inmejorable:

“Y pensar que existen películas como “Marienbad” o “Viridiana” que no se traen a Lima, porque se supone que no gustarían a nuestro público” (1964a: 12).

b) *El proceso* (1962), de Orson Welles: “Sería mentir decir que Orson Welles nos ha ofrecido una versión fiel y respetuosa de la obra de Kafka. Tampoco la esperábamos ni criticamos que haya improvisado sobre el tema kafkiano, pues lo ha hecho con talento y pasión, dotes que siempre lo han caracterizado” (Varela 1964a: 12).

“Cosme” en esta crítica señala el “talento y [la] pasión” que debe tener un realizador al producir una obra; la sensibilidad y el talante, aunado a la conciencia creadora, posibilitan al director de cine poder interpretar y crear su propia versión, es decir, una visión particular, un mundo singular, que permita envolver al espectador en un referente alterno y totalmente artístico. Con ello, la autora no escatima en calificar de “excelente filme” a lo hecho por el también realizador de *Ciudadano Kane*: “Su *Proceso* —nos referimos al de Welles, no al de Kafka— es un excelente film. Escenarios, música, actuación, fotografía, todo posee calidad y vigor, con excepción del Josef K. (Perkins); marioneta que no siempre responde al llamado de los dedos nerviosos del amo Welles”. Pese a la valoración positiva de la cinta, Varela no ciega su aspecto crítico en cuanto a detalles que no resultaron adecuados en la trama argumental de *El proceso*; empero, el tono de la realización mengua estas imperfecciones, por ello Varela concluye: “No criticamos, pues, que el casi genial, ambicioso y tantas veces fracasado Orson Welles la haya tocado “de oído”. De allí que la angustia kafkiana, voluntariamente asordina para que el absurdo y el vacío dialoguen en la intimidad de la

conciencia humana, adquiera en la versión de Welles tonos delirantes y algunas veces hasta ensordecedores” (1964a: 12).

c) *La pantera rosa* (1963), de Blake Edwards: “Humor fácil, escenario burgués, buenos actores en papeles mediocres y bellas mujeres que son infames actrices” (Varela 1964a: 12).

Encontramos en la crítica de “Cosme” nuevamente el “escenario”, es decir, el ambiente que no es adecuado en los personajes, pese a los actores de calidad que tiene el filme; además se halla otro de los pilares de su apreciación, la actitud farsante de los personajes femeninos en el filme; esto último tiene relación con la influencia obtenida en su estadía en París y el feminismo de Simone de Beauvoir, en el que la mujer tiene que ser consciente de su posición en el mundo, con ello, se puede entender su crítica severa.

d) *La corrupción* (1960), de Jean-Luc Godard: “Es considerable el avance de concepción y técnica cinematográficas que pueden apreciarse en esta última obra de Godard. De *Horas de Angustia* a *La Corrupción* media la distancia que va de la obra joven, osada, voluntariamente “nueva”, a la expresión que se articula como un verdadero lenguaje estético” (Varela 1964b: 15).

Uno de los aspectos que se aprecian de la crítica de “Cosme” es el conocimiento que tenía de los movimientos artísticos del momento, por ejemplo, la *Nouvelle Vague*, a la cual pertenecía Godard; esto le permite decir que en esta nueva forma de realizar cine se desprende un “lenguaje estético” propio, voluntario, elemento que Varela aprecia en otros directores de cine como Wells,

Kurosawa y Fellini: “Su teoría sobre los valores del silencio y la palabra, en cierta escena del film, sería la clave de los dos tipos de vida de un mismo ser que ha querido mostrarnos paralelamente; en virtud de la cual la prostitución y la pureza no se excluirían; vendrían a ser aspectos del mismo individuo que se debate en el engranaje de la acción y del pensamiento” (1964: 15). Con una narrativa singular, el director de cine puede trasuntar por valores filosóficos, como el existencialismo que interpela constantemente la posición del ser humano y el compromiso del arte que conlleva; esto último desarrollado por Varela en su poesía gracias a la influencia de Jean-Paul Sartre. Entonces, comprobamos nuevamente que la crítica de cine que elabora la autora se encuentra muy relacionado a su concepción artística y su bagaje cultural desplegado.

e) *Aventurero del Pacífico* (1963), de John Ford: “El valor de la obra de Ford residió siempre en el vigor directo que imprimía a escenas y personajes. No íbamos a ver sus películas para deleitarnos con sutilezas plásticas ni literarias; nos bastaba el esplendor brutal que arrancaba a ciertas zonas elementales de la experiencia humana, del ejercicio de la “aventura” despojada de cualquier otra interpretación que velara los gestos directos, profundos y prácticos irracionales de sus criaturas esencialmente naturales” (Varela 1964c:14).

Hay dos aspectos que se pueden colegir de lo escrito por “Cosme”: la huella del realizador y el aspecto literario. En el caso del primero, es un componente que, como ya hemos visto, se resalta a cada instante por parte de la autora, debido a esa idea del existencialismo en que el ser humano debe trascender su realidad; gracias a ello, una película podía alcanzar ribete de obra de arte, y en este caso específico,

no lo consigue porque no logra conjugarse con el segundo aspecto, lo literario. La misma autora diserta que en la producción de Ford no se iba a encontrar literatura ni un lenguaje plástico, ya que todo su valor recaía en el estilo del realizador solamente. Debido a ello, se comprende su juicio negativo de esta cinta: “En *Aventurero del Pacífico* apenas podemos reconocer su presencia. Dulzona, ingenua y vulgar en la aventura —si se puede llamar así— de una colonia de excombatientes en una idílica Polinesia. Viejos y nuevos actores se mueven desarticuladamente en un empalagoso fondo de mar azul, verdes palmeras y música *para la siesta*” (Varela 1964c: 14). Esta película, al parecer, pese a ciertas virtudes, recae un ambiente desnaturalizado, exótico, que predispone a los actores a no articularse a la trama argumental de manera firme. Así, esta producción bordea los límites de lo que la autora denomina filmes para “pasar el rato” o “para la siesta”.

Con la columna anterior, Varela deja de publicar sus juicios críticos acerca de la cinematografía contemporánea. Felizmente, aunque después de varios meses, el 9 de julio de 1964 en la edición N° 82 de la revista *Oiga* y con las iniciales B. V. Z., reaparece la autora con “La Butaca del jueves” en la cual analiza *El año pasado en Marienbad* (1961), de Alain Resnais:

Por fin hemos visto *Marienbad* en Lima. (...) No podemos dejar de reconocer ni de aplaudir la labor del Instituto de Arte Contemporáneo y de la Sociedad Entre-Nous, que han iniciado su Cine-Club con *El Año Pasado en Marienbad*, película que ninguna organización de índole comercial se hubiera atrevido a traer a Lima, por la sencilla, meridiana razón, de que se trata de un film para “élites” y, en consecuencia, sin interés desde el punto de vista económico. (Varela 1964d: 13)

La poeta aborda reiteradamente su desazón en cuanto al ambiente cultural paupérrimo, en el cual las distribuidoras no apuestan por este cine de autor, ya que no es rentable, de “índole comercial”, puesto que la mencionada película, así como otras, son catalogadas para consumo de “élite”; esto se debe a que no existe un público expectante de estas realizaciones, sino solo de cintas para “pasar el rato” y “para la siesta”. No obstante, Varela aplaude el esfuerzo cultural que hacen las entidades particulares que intentan traer dichas películas; de este modo, generan un espectador acorde a dichos lineamientos, y los educa para que puedan apreciar una obra de arte muy distante de las que se presentan en las salas de cine comunes. Entonces, si se familiariza al público con estas películas, el resultado será que haya más de estas cintas en el firmamento cinematográfico peruano: “*El Año Pasado en Marienbad*, León de Oro en Venecia, dirigida por Alain Resnais, argumento de Alain Robbe-Grillet; pertenece a ese género de cine difícil con el cual, desgraciadamente, no estamos familiarizados, y no solamente porque se trata de películas que no llegan corrientemente a nuestras carteleras, sino porque son los primeros grandes ensayos de un nuevo lenguaje cinematográfico; y —creemos nosotros— las primeras obras maestras de este género” (Varela 1964d:13).

De lo último se puede colegir otro aspecto que hace hincapié Varela en toda su crítica, el “lenguaje” del cine. Para Varela es muy importante este componente, puesto que ya lo hemos mencionado, se logra construir un referente singular, propio del realizador, en el que el espectador puede involucrarse y desprenderse de los hechos circundantes que Varela califica, en otros escritos ya expuestos, como tedioso y aburrido. Por ello, generar una narración particular es sustancial, ya que nos traslada a realidades deslumbrantes e incognoscibles:

“Inútil tratar de “contar” *El Año Pasado en Marienbad*: no se trata de cine narrativo. Ni los propios autores están de acuerdo con lo que sucede exactamente en el film; la mejor crítica se detiene en un umbral infranqueable: se trata de la exploración del más misterioso de los universos” (Varela 1964d: 13).

En consecuencia, al crearse una lógica propia, se puede establecer las estructura cinematográfica; en otras palabras, lo que ha expuesto Varela en varios de sus artículos es que no existe el cine si es que antes no se ha articulado un lengua cinematográfica y una narrativa singular, puesto que estas crean una cadena significacional donde el público pueda sentirse inserto en ella y vivir esa otra realidad ofrecida en el écran:

Quedamos librados a las infinitas posibilidades de la imaginación, dueña de infinitos destino, de todos los tiempos imaginables. Deseos convertidos en imágenes, deseos contradictorios que la cámara persigue, que cambian de color; que se convierten en sus opuestos súbitamente; como si en verdad se tratara de una sola imagen, de una sola frase repetida por toda una eternidad, que habrá de perseguir también eternamente, aun a sabiendas de que jamás se logrará darle alcance. (Varela 1964d: 13)

Esta es la última columna en la que tenemos la referencia exacta de que quien escribe es Blanca Varela, “Cosme”. Luego se publicaron otros textos en la misma “Butaca del jueves”, pero sin firma, que analizan películas de diversa índole, como *Tom Jones* (Tony Richardson), *El gatopardo* (Luchino Visconti), *El demonio nos gobierna* (Ingmar Bergman), *La guerra y la paz* (King Vidor), entre otras. No obstante, no las hemos tomado en cuenta en esta investigación, puesto que no hay una referencia exacta de que sea Varela quien escribe estos textos; además, por el estilo usado, tampoco se relacionan con las columnas anteriores,

pues no hay esa prosa beligerante ni la crítica subjetiva; tampoco los tópicos al cine de autor, la indicación al talento necesario de cualquier realizador, la búsqueda del lenguaje propio, el horizonte de construir obras de arte y no cintas para “pasar el rato”, y la interpelación al medio local cinematográfico por no proyectar cine distinto al netamente comercial; todo lo contrario, lo que encontramos en estas columnas anónimas solo son reseñas descriptivas sin mayor crítica y bastante sosas.

A partir del 12 de marzo de 1965, en la edición N° 115, la revista *Oiga* cambia de formato; con ello, la sección “Butaca del jueves” desaparece y es reemplazada por la columna “Crítica”, sin firma, en 1965. Al año siguiente, comienzan a escribir Francisco Bendezú con iniciales “F. B.”, y Pedro Flecha con “P. F.”, así como otros que no se han podido corroborar su autoría, A. V. y P. L.

3. 3.- *Epílogo: la perspectiva cinematográfica de Blanca Varela*

Para finalizar, podemos señalar algunas características de la crítica cinematográfica realizada por Blanca Varela:

a) Como punto principal, el reconocimiento del cine de autor. Al valorarse la obra de autores como Federrico Fellini, Orson Welles, Alain Resnais y Jean-Luc Godard, Varela da a conocer aquellos aspectos que les dan una impronta, un sello personal o, como dice Isaac León Frías, un estilo visual ostensible. Veamos con algunas citas lo afirmado:

*Federico Fellini: “«Es más que mi autobiografía [*Ocho y medio*]» ha dicho el propio Fellini. «Es mi testamento». En todo caso es su mundo, el mundo de un

nuevo género de artista, del hacedor de cine, quien como el pintor que se retrata a sí mismo o el escritor que relata su propia historia no encuentra mejor espejo del universo que su propio, íntimo y desgarrado ser” (Varela 1963e: 9).

*Orson Welles: “Admiramos en Welles su talento de director y actor; su elefantiasis expresiva, su obsesión por la obra maestra” (Varela 1964a: 12).

*Alain Resnais: “Ni los propios autores están de acuerdo con lo que sucede exactamente en el film; la mejor crítica se detiene en un umbral infranqueable: se trata de la exploración del más misterioso de los universos” (Varela 1964d: 13).

Bajo esta perspectiva, la autora rechaza la falta de originalidad, de talento y de sensibilidad artística de realizadores que siguen los parámetros de los estudios norteamericanos (Richard Rush y Martín Ritt).

b) Ricardo Bedoya al referirse a la revista *Hablemos de cine*, señaló una característica de dicha publicación que, a la luz de los textos de “Cosme”, pueden aplicarse a su concepción de la crítica cinematográfica: “Los autores de las películas no eran los que las escribían sino los que las realizaban; en consecuencia, la sustancia de un film no se hallaba en su “tema” sino en las imágenes, su tratamiento, en su disposición formal y estructural” (*La República* 2015).

c) Varela concibe a las películas como expresiones artísticas, obras de arte, por ello cuestiona cuando el talante, aspecto que posibilita la realización una gran película, no se logra efectuar una producción de calidad; así, esto puede apreciarse cuando analiza *Il Sorpasso*: “Risi [el autor], con su absurdo final, ha querido

sorprender al público con un golpe de talento que le quedó grande. Las moralejas sobran en este género de obras menores” (Varela 1963c: 12). Por ello, no tiene reparos en cuestionar duramente a películas que no ofrecían el talante necesario, como en los casos de *Cuatro confesiones* (Martin Ritt), *Amor y deseo* (Richard Rush) y el *Aventurero del Pacífico* (John Ford).

d) En su crítica también existe el reconocimiento por parte de ella de ciertos géneros denominados menores conjugados en estas películas, por ejemplo, el western y la comedia:

**El indomable*: “La calidad de los “western” (que la tienen) no está exactamente en el número de disparos que se hacen ni en la cantidad de muertos que caen. No le reprochamos, pues, al señor Ritt que las gentes mueran de muerte natural en su film, sino que todos sus personajes estén muertos desde que comienza la *acción*” (Varela 1963d: 12).

**Il Sorpasso*: “Los primeros treinta minutos de *Il Sorpasso* son de un acierto innegable. Dentro de la línea de la *comedia* italiana de calidad y con recursos de gran cine” (Varela 1963c: 12. La segunda cursiva es nuestra)

e) Al mismo tiempo, hay en sus notas alusiones a la calidad actoral y a la descripción de la fotografía aunque no en un grado mayor; dichas menciones se encontraban en el lenguaje técnico usado por la crítica cinematográfica hasta inicios de la década del sesenta antes de la aparición de la revista *Hablemos de cine*.

f) Se debe indicar, además, que el cinema está presente —aunque en forma implícita— en algunos poemas de Blanca Varela, verbigracia, la cuarta sección de “Nadie sabe mis cosas”, de *Valses y otras confesiones*, y “Monsieur Monod no sabe cantar”, de *Canto Villano*:

4

(noche y descontento)

pitada cruel canción de ciego

la noche comienza a respirar

todo se aleja

todo se pierde

cárcel cine amarilla luna de farmacia

a las ocho a las nueve a las diez

convertido en un fantasma cruel besas a mil mujeres

acaricias sus senos para los otros

me das asco

y es esta náusea lo mejor de mi vida (Varela 2001: 102)

Monsieur Monod no sabe cantar.

querido mío

a pesar de eso

todo sigue igual

el cosquilleo filosófico después de la ducha

el café frío el cigarrillo amargo el Cieno Verde

en el Montecarlo

sigue apta para todos la vida perdurable

intacta la estupidez de las nubes
intacta la obscenidad de los geranios
intacta la vergüenza del ajo
los gorrioncitos cagándose divinamente en pleno cielo
de abril (Varela 2001: 151)

De todo lo expuesto, podemos afirmar que la crítica cinematográfica en Blanca Varela constituyen, sin ninguna duda a través de sus escritos, importantes antecedentes de la exégesis de cine en nuestro país, cuyo punto de quiebre se efectuó el 15 de febrero de 1965, con la aparición de la emblemática revista *Hablemos de cine*.

CONCLUSIONES

1.- El periodismo es el oficio que se encarga de recoger, procesar y transmitir la información obtenida de la realidad; esta consigna conlleva el anhelo de la búsqueda de la verdad, pues esta no se encuentra al alcance del periodista, sino que se debe reconstruirla para la comprensión de los hechos sucedidos.

2.- Desde las antiguas civilizaciones, el periodismo se ha manifestado a través de otras disciplinas, como la Historia. Esta ciencia social se encargaba de registrar, detallar y narrar los hechos acontecidos en un tiempo pretérito. Con la llegada de la modernidad, la imprenta y las publicaciones periódicas, en Alemania, luego Inglaterra y Francia, las publicaciones periódicas y regulares aparecen para el consumo de los lectores ávidos de información; con ello, el periodismo sienta sus bases en la sociedad.

3.- En el caso peruano, el periodismo tiene sus raíces en la época colonial, exactamente con publicaciones como la *Gaceta de Lima* y el *Diario de Lima*, este último fundado por Jaime Bausate y Mesa en 1791. Luego, aparecerá el *Mercurio Peruano*, y otras publicaciones que gestarán la afirmación por la Patria y las ideas emancipadoras. Ya en la instalada República del Perú, se publicará el *Diario Oficial El Peruano* que se convertirá en el vocero oficial del Estado. Asimismo, aparecerán otros periódicos que ejercerán la supervisión y la crítica social en relación al gobierno y las costumbres imperantes.

4.- A finales del siglo XIX, empieza a gestarse el periodismo informativo con diferentes periódicos como *La Bella Limeña*, *El Correo del Perú* y *El Perú Ilustrado* que abordaban tópicos sobre el rol de la mujer, la educación femenina, la idea de la nación peruana, entre otros temas. Las columnas de opinión tienen sus inicios aquí, además de llegar a su fin el periodismo personalizado que solo transmitía la ideología o la posición partidista de una persona o un grupo de poder.

5.- Con la llegada de la prensa de masas, en la que se primaba la transmisión de información, las noticias de eventos culturales y la lectura interpretativa de la realidad de acuerdo a los intereses de grupos dominantes. En el caso peruano, pese a arribar a las máquinas a principios del siglo XX para expandir el tiraje de los periódicos y llegar a todos los rincones del país, recién se hará efectiva dicha práctica en los años 30. En estos años hay personas especializadas dedicadas al oficio del periodismo, así como los intelectuales dentro de las páginas de los diarios con sus escritos.

6.- *El Comercio* y *La Prensa* son los dos periódicos trascendentales de la historia del Perú, ya que expandieron la transmisión de la información de manera masiva; también influyeron en la población con sus artículos, y tuvieron un rol activo en la política peruana en las elecciones presidenciales o cuestionando algunas medidas

tomadas por los gobiernos de turno, pese a los hechos trágicos sucedidos en ambos casos.

7.- Con la prensa de masas, el artículo periodístico o de opinión sienta sus bases en los medios de información. Este género se define como un texto variado en amplitud y profundidad que puede tratar distintos temas; también se caracteriza por el lenguaje utilizado, ya que el articulista impone su propio estilo; por otro lado, los temas no revisten un tratamiento especializado ni implica abstraerse hacia ideas filosóficas, sino lo que se busca es explicar cualquier asunto de la manera más pragmática y próxima al público consumidor.

8.- Del artículo periodístico se desprende la crítica periodística encargada de diferentes tópicos relacionados a las bellas artes. Desde sus inicios, la crítica surgió con el objetivo de realizar un juicio valorativo sobre los aspectos positivos o negativos de un espectáculo, objeto o persona, que antes ha visto, leído o tratado. No obstante, se colige que la crítica es tomada por el lector como una apreciación de censura, donde se reviste lo negativo del objeto estudiado. Lo que se busca es explorar, detallar y ofrecer un juicio de valor para que el consumidor se encuentre avisado ante lo que puede comprar; por ello, el crítico debe mantener una ética social, ya que su palabra tiene mucho valor y es tomada en cuenta por el público.

9.- El comentario se puede definir como el texto complementario en relación al artículo de opinión, pues este es su base esencial de aquel. Un comentario tiene su sustento en lo que se ha escrito anteriormente, por lo que la respuesta sea positiva o negativa del comentarista debe encontrarse en el mismo estilo acorde con el articulista; esta característica es necesaria para que haya una retroalimentación y un debate entre los interlocutores que intervienen en dichos comentarios.

10.- En cuanto a la biografía crítica de Blanca Varela, la poeta creció en un ambiente de criollismo, además de tener una ascendencia de escritores, compositores y poetas por ambas ramas familiares. Por otro lado, ella se encuentra en un periodo, los años 30 y 40, en medio de la búsqueda del proyecto nacional moderno en el que se busca formar la nación peruana; por lo tanto, existe una convulsión social y artística en la ciudad de Lima.

11.- En la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cuando Blanca Varela ingresa a estudiar Letras y Educación, conoce un ambiente artístico que suscita una serie de cambios culturales, pues se intenta modernizar la literatura peruana, así como la identidad nacional. También, gracias a Sebastián Salazar Bondy, conocerá la Peña Pancho Fierro que era dirigida por las hermanas Bustamante y José María Arguedas, quien le descubrirá el Perú Profundo, el otro rostro del país que se hallaba de espaldas a la ciudad limeña. Por tal motivo, Varela comienza a apreciar el folclore del país y las costumbres de los pueblos, así como el paisaje de

las provincias, elemento que se observará en sus diferentes poemas, aunque desde una perspectiva particular.

12.- Con su estancia en París, Varela se inserta en medio de la cultura europea devastada por las guerras mundiales, donde solo quedaba el aprecio y la fe en la palabra, pues las ideologías de la modernidad habían sido derrocadas por las armas. Con la influencia de los ecos surrealistas y el existencialismo de Jean-Paul Sartre y el feminismo de Simone de Beauvoir, la poeta adquiere una mirada de interpelación hacia ella misma en su posición de mujer y ser latinoamericana. La preocupación por el sujeto, la crítica a la cotidianidad, así como la desesperación por el devenir de la existencia, se convierten en temas que trasuntan sus diferentes libros.

13.- A su retorno al Perú, Blanca Varela imbuida ya con la cultura europea y su acercamiento al cine experimental con una participación en un cortometraje *Esta pared no es medianera*, de Fernando de Szyszlo, empieza a colaborar en la revista *Oiga* con artículos de opinión sobre el cine de aquella época. Con ello, hay una faceta desconocida que hasta el momento no se ha estudiado en torno a la autor de *El falso teclado*.

14.- Con la publicación de *Ese puerto existe* y *Luz de día*, la poeta demuestra una voz particular, en el que hay una lucha contra la cotidianidad y la distorsión de la

realidad, y un hermetismo minimalista, en varios poemas, que la colocan como la autora que cincela y encierra el significado de la palabras.

15.- A partir de los años 60 hacia adelante, la poeta publica seis libros restantes y varias antologías que demuestran el reconocimiento crítico y editorial de su obra, así como la serie de premios que obtiene a partir del año 2000 a nivel internacional antes de su muerte.

16.- El análisis de su obra arroja una escritura particular que se influye del surrealismo y el existencialismo, pues hay una constante crítica en las acciones del sujeto, el amor naturalizado y desencantado, la muerte como significado constante de la vida, y la preocupación por el sujeto y su entorno, así también del lenguaje en sus últimos poemas. De este modo, su lírica se arroga un particularismo y un halo críptico de sus versos.

17.- La labor periodística de crítica cinematográfica de Blanca Varela se desarrollará a su retorno de Europa. Radicando en Perú, empezará a publicar en la revista *Oiga*, con diferentes columnas sobre el séptimo arte. No obstante, la autora ya tenía experiencia en estas publicaciones periódicas, pues a finales de los 40 había colaborado en el Comité Editor, así como con algunas publicaciones, en la revista del poeta Emilio Adolfo Westphalen, *Las Moradas*.

18.- Luego de su participación en la revista *Oiga*, gracias a las amistades que logró forjar, ingresaría a escribir en el periódico *La Prensa* durante el primer gobierno de Fernando Belaunde Terry (1963-1968). Asimismo, por testimonio del poeta Rodolfo Hinostroza, también trabaja para una institución del Estado.

19.- A partir del año 1967, Blanca Varela empieza su labor de redacción en *Amaru. Revista de Artes y Ciencias*, de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI), y bajo la dirección editorial del autor de *Abolición a la muerte*. Aquí también publicaría algunos artículos de crítica en los cinco números de las 14 publicaciones que tuvo la revista desde 1967 hasta 1971.

20.- Luego de trabajar en la mencionada publicación de la UNI, la autora iniciaría su trabajo en el comité editorial y la sección cultural de la revista *Caretas*, según testimonio de Fernando de Szyszlo. Incluso, sus cambios (como las hojas anaranjadas para la sección literaria) hasta ahora han quedado como huella perenne de su presencia y labor en dicha entidad. Después de ello, ya no participaría en el periodismo, pues se encargaría de la dirección del Fondo de Cultura Económica en Perú y, también, a su poesía.

21.- Ya en los años 60, Blanca Varela principia a colaborar en la revista *Oiga*. Aquí realiza periódicamente crítica de cine en columnas tituladas “La Butaca del jueves”, “Cine: Opinión y chisme” y “La mejor película del año”, con el seudónimo de “Cosme” y “B. V. Z”.

22.- En estas columnas de opinión, la autora realiza una exégesis de varias películas en boga, sobre todo, de Italia, Francia, Inglaterra, y en menor medida, de EEUU. A partir de ello, Varela toma una posición y una voz enunciativa en la que crítica de manera severa el ambiente cultural cinematográfico por preferir solamente películas para “pasar el rato” o “hacer la siesta”.

23.- En cuanto a la crítica de las filmes, Varela no utiliza un lenguaje técnico o especializado, sino que usa sus propias concepciones artísticas y poéticas para emitir juicios valorativos. De ello, afirma la finalidad del cine que consiste en mostrar arte; la generación de un lenguaje singular por parte del realizador; la originalidad y la conciencia artística de este para construir un mundo en la que el espectador se inserte; y el talento del director de cine que debe conjugarse con la sensibilidad para que se produzcan grandes obras de arte.

24.- También en estas columnas, la autora rechaza enfáticamente a realizadores que solo hacen un “plagio” al realizar *remake*, pues no interpretan una trama argumental dada a su propia realidad. Asimismo, al producirse películas critica duramente a los autores de cine que no logran crear un ambiente adecuado, puesto que se observa la desnaturalización adecuada de los personajes, y el exotismo de las mujeres; esto solo solo provoca cintas superficiales sin trascendencia en las cuales no se percibe la huella del director.

25.- En estos escritos se aprecia un estilo particular de Blanca Varela, donde la prosa beligerante y confrontacional, así como la crítica subjetiva y severa, son componentes básicos de su prosa que genera una escritura sugerente y de análisis social para el espectador.

26.- En sus columnas de opinión, se puede observar ciertos tópicos para realizar análisis de cine como es la cuestión actoral, las imágenes y la narrativa argumental, elementos que eran usuales en una crítica aún no especializada; no obstante, sus escritos, como el de otros, serán la piedra de toque y la caja de resonancia para un proyecto que cambiaría la perspectiva crítica cinematográfica, especializada y no *amateur*, hasta la actualidad: *Hablemos de cine*.

APÉNDICES

APÉNDICE A: “Butaca del jueves” de la revista *Oiga* (1962). Edición 0.

BUTACA DEL JUEVES

por COSME

"CUATRO CONFESIONES" (Ritt)

HA vuelto a cartelera de estreno este film de Ritt con el que se ha perpetrado el más absurdo pastiche de "Rashomon".

Para quienes han visto la bella película de Kurosawa, que fuera una de las primeras en mostrar a occidente la concepción y valores del cine japonés, ver "Cuatro Confesiones" resulta hasta penoso, aunque se ponga la mejor voluntad en encontrarle méritos.

La historia es por demás conocida; las cuatro versiones de un crimen prueban, o pretenden probar, lo relativo de la verdad o su casi inexistencia.

El transplante que hace Ritt de esa historia al ambiente norteamericano; con su cura de pueblo, su asesino mexicano y el tahur de "saloon" (Edward G. Robinson) resulta de una puerilidad y falta de imaginación abrumadoras.

El reparto no era malo. Paul Newman, quien ha logrado algunas buenas creaciones interpretativas; la sensible Claire Bloom y el modoso Laurence Harvey, prometían algo más de lo que han dado. El bandido mexicano de Newman es una caricatura deplorable; la Bloom jamás llega a emocionarse ni a convencernos y Harvey es un témpano de hielo.

Aparte de ello, la fotografía es una burda copia de la obra original. No faltan los juegos de luz y sombra entre el follaje, ni los violentos cortes que van de la imagen de tipo romántico tradicional al primer plano contrastado y violento.

Creemos que aunque la historia no hubiera sido original se hubiera podido lograr una versión más acertada, si el director hubiera tenido la sensibilidad y el talento suficientes como para no plagiar sino recrear la situación dentro de un lenguaje y ambiente propios del escenario y personajes que había escogido.

CINE: OPINIÓN Y CHISME

Por COSME

OCHO Y MEDIO (Fellini)— El cine que pretende algo más que hacernos pasar el rato, no resulta buen negocio en Lima. En ciertas ocasiones, cuando la crítica internacional, los premios de los festivales y la magia cabalgática, convencen a los distribuidores a traer una película de auténtica resonancia artística, la realidad se encarga de esfumar todas sus esperanzas de ganar dinero mostrando buen cine. "Ocho y Medio" es un caso patente. Su duración en nuestras salas fue meteórica. Lo mismo sucedió con "La Noche" y "La Aventura" (Antonioni); las películas de Bergman que pudieron pasar la censura sólo tuvieron público en cine-clubes. Últimamente "Dos Hermanos, Dos Destinos" y "Electra" confirmaron la regla.

El caso de "Ocho y Medio" por ser reciente, merece comentario especial. Se trata sin duda de una de las películas más importantes que se han hecho en estos tiempos en que el cine (que desde sus orígenes pretendió adquirir la categoría de arte) trata de encontrar su lenguaje propio jugando con el tiempo y la imagen fuera de los cánones usuales. Se ha pretendido emparentar "Ocho y Medio" con "El Año Pasado en Marienbad", obra de Alain Resnais ("Hiroshima, Mon Amour") que seguramente jamás veremos en nuestras salas.

Si bien Fellini como Resnais, y con ellos muchos otros comprometidos en la misma aventura creadora después de haber hurgado, con todo derecho, en los arsenales de recursos de la literatura, la plástica, la ciencia y hasta la publicidad, han comenzado a brindarnos verdaderos hallazgos de estilo y concepción cinematográficos; ambos lo hacen por muy diferentes caminos. Fellini, seguramente por razones de temperamento y formación jamás abandona la realidad. Resnais, por el contrario, hace toda su cosecha y su juego estéticos con elementos premeditadamente herméticos, y con un desdén de "no comunicación" manifiesto.

En "Ocho y Medio" los sueños del director Fellini-Mastroianni se intercalan con escenas reales y así se corta definitivamente el lazo entre estos dos planos. Lo que si trata de exponer Fellini, y lo hace con poesía e ironía maestras, es la ambigüedad de esa realidad que no puede abandonar sino a través de parciales evasiones, en donde son el desdén reprimido y la fantasía que todo hombre posee en mayor o menor grado, quienes ordenan un crudelísimo juego entre "lo que es" y "lo que debería ser."

Este afán de Fellini lleva al espectador a una especie de confusión, a no saber cuál es el límite, ya que el sueño fotografiado en ciertas ocasiones con mayor realismo que la propia realidad parece adquirir proporciones de mayor peso y una dimensión de fatalidad tan válida como la que reconocemos en lo que cotidianamente vivimos.

"Ocho y Medio" es una obra tan compleja y rica, que pretender comentarla en forma global equivale a mutilarla. Es más que mi autobiografía, ha dicho, el propio Fellini. "Es mi testamento". En todo caso es su mundo, el mundo de un nuevo género de artista, del hacedor de cine, quien como el pintor que se retrata a sí mismo o el escritor que relata su propia historia no encuentra mejor espejo del universo que su propio, íntimo y desgarrado ser.

UNA MAESTRA FRANCESA.— El humor británico no es exactamente de gran calidad en esta película. Que una guapa joven francesa llegue a un internado de jovencitos ingleses, como maestra de idiomas; que su presencia en bikini y en "shorts" produzca un verdadero tumulto entre profesores y alumnos, nos hace mucho menos gracia que cualquier pormenor del caso Profumo. Cuando los ingleses pretenden tomarse el pelo a sí mismos se ponen francamente tristes, y el asunto resulta mucho más grave cuando en ese campo de medio, con anteojos largavista, nos ofrecen sólo parcialmente desnuda a la físicamente prometedor actriz Agnes Laurout. En resumen, con "Una Maestra Francesa" sus autores han querido divertirse —ya que se trata de una comedia—, asegurándonos que la comida inglesa es mala, que a todos los hombres les gustan las mujeres, que una de las cosas que no puede permitirse un "gentleman" es el incesto y que el veterano actor James Robertson Justice es verdaderamente muy simpático y nada tonto.

APÉNDICE C: "Cine: Opinión y chisme" de revista *Oiga* (1963). Edición 48.

CINE: OPINION Y CHISME

Por COSME

LA DAMA DEL PERRITO (Iosif Jeifits)

CUANDO el cine y la literatura tienen una aproximación natural, cuando no se hace cine "literario", ni literatura cinematográfica, el resultado puede ser algo tan honesto, hermoso y conmovedor como "La Dama del Perrito".

La historia de Chejov, en manos del director Jeifits, ha sido tratada con tal respeto y comprensión que no hemos sentido en ningún momento la sensación de que una nueva técnica (el cine) violaba la integridad de un libro, con el propósito de extraer la anécdota que puede transformarse fácilmente en escena cinematográfica, cosa que se acostumbra hacer constantemente y que ha producido aberraciones como "La Guerra y la Paz", entre otras.

"La Dama del Perrito" conserva de principio a fin esa atmósfera de tedio, sátira y ternura, que son elementos esenciales de la secreta fórmula con que su autor, Chejov, hizo sus precipitados de vida. Islas, fragmentos, microcosmos — como quiera llamarseles — que repiten en humanísima dimensión la vaguedad de los grandes gestos vitales, el diálogo incansable y aparentemente inútil de la materia con el espíritu.

El tedio decantado por Chejov, y bellamente llevado a la pantalla por Jeifits, no es tedio siglo veinte de Antonioni, que ha tenido admirables expresiones como "La Noche" y rebuscados fracasos como "Eclipse". No es el tedio hecho abstracción, sino el vivo, real, tiempo vacío, interminable, donde el hombre se interroga a sabiendas de que la respuesta será siempre un enigma, una nueva pregunta, un nuevo plazo. Es el tedio de la historia humana.

El hombre come, bebe, ama, sueña; se repite con pequeñas interrupciones que equivalen a caídas e iluminaciones. Nos hace reír o llorar por momentos, pero por lo general son la indiferencia, la monotonía, las que hacen de la vida una trama de una solidez abrumadora y sin objeto.

La aventura amorosa de Ana (Iya Savina) y Gurov (Alexie Batalov), paradójicamente; dentro de su trivialidad burguesa, sigue pasado tiene toda la trascendencia poética que lógicamente se desprende de una auténtica obra de arte.

La actuación de los actores es magnífica; la música buena y adecuada; la fotografía gris, romántica, perfecta para el ambiente de todo el film.

LAWRENCE DE ARABIA (David Lean)

CON mucho dinero y mucho tiempo disponible, el director Lean y el productor Sam Spiegel ("El Puente sobre el Río Kwai") han hecho un excelente "western" sobre el desierto.

Al centro de grandes cabalgatas de camellos, el héroe, Lawrence de Arabia, personaje histórico, fanático de guerrillas y admirable escritor, es un engendro deleznable irrecognocible para quienes alguna vez tuvieron la oportunidad de leer "Los Siete Fihares de la Sabiduría" o su voluminosa, árida y reveladora correspondencia.

Lean es un buen director y un hombre inteligente, pero no tiene genio. Por falta de vuelo o por asegurarse el éxito de taquilla, ha escamoteado el personaje, y Peter O'Toole — quien seguramente es un buen actor — ha sido dirigido a ratos como un Gary Cooper de los años mozos y en otros momentos como una Bette Davis que blanquea los ojos y se retuerce de histeria.

Indudablemente, Lawrence de Arabia fue un individuo con un misterioso y congénito don para la aventura; intelectual y hombre de acción nos hace pensar en un héroe a la Malraux; pero su compleja psicología (homosexual, bastardo, masoquista, hipersensible) y el enigma de conducta de un ser de tal voltaje espiritual; han constituido un bocado demasiado grande para las doradas fauces del technicolor millonario y, por muchas que sean las horas de proyección que se le hayan dedicado, el resultado es un film de acción, interesante, bien fotografiado y dirigido, pero absolutamente errado.

La crítica francesa se ha mostrado severa y ha dicho que los camellos tuvieron la mejor parte en esta película. Otros atribuyen al desierto el papel principal. Se debe hacer justicia a la belleza de ciertas fotografías, a la generosidad del reparto, al despliegue de técnica.

CINE: OPINION Y CHISME

Por COSME

Los primeros treinta minutos de "Il Sorpasso" son de un acierto innegable. Dentro de la línea de la comedia italiana de calidad y con recursos de gran cine. Desde las primeras imágenes en que el personaje principal, Bruno (Vittorio Gassman), recorre en su pequeño coche de sport una Roma vacía, que humea de calor, donde no es posible conseguir un teléfono ni un cigarrillo, el espectador entra de lleno en una atmósfera de gran humor y con ciertos atisbos de absurda poesía. Pero este humor y esta involuntaria poesía que se desprende de las imágenes y de los contrastes psicológicos de la trama, poco a poco se va agriando hasta convertirse en una farsa nerviosa, en donde el incorregible "sorpassista" súbitamente encuentra su lugar dentro de una sociedad burguesa y deja de ser el divertido, y hasta admirable, farsante, para convertirse en un cobarde fracasado, incapaz de asumir ni su edad ni sus circunstancias.

Gassman es un actor de una versatilidad admirable, pero a nuestro entender sobre actúa su papel. No es Bruno, el pícaro apasionado de la velocidad en todo orden de cosas, sino Gassman dándonos una lección de teatro. Mejor está Trintignant, en el papel del joven estudiante, tímido, temeroso, envuelto en el torbellino de esas veinticuatro horas de aventura absurda que lo conducirán a un término fatal.

Risi, con su absurdo final, ha querido sorprender al público con un golpe de talento que le quedó grande. Las moralejas sobran en este género de obras menores.

APÉNDICE E: "Cine: Opinión y chisme" de revista *Oiga* (1963). Edición 52.

CINE: OPINION Y CHISME

Por COSME

CUALQUIERA PUEDE GANAR (VERNEUIL)

DIRIGIDO por Carné, Renoir o Verneuil, Gabin es siempre Gabin, un actor cuya personalidad llena la pantalla y que es grato ver aunque sea en un film de segunda clase.

Recio, vital, sólido, igual, encarna al viejo gangster francés, Monsieur Charles, con la misma espontaneidad y soltura que tenía el joven soldado de "La Gran Ilusión", o aquel otro gangster que comía "fois-grass" bebía champaña en "Grisbi".

Frente a él, el director de "Cualquiera Puede Ganar" ha puesto al "fotogénico" y andrógino Alain Delon. No nos explicamos cómo este joven "yé-yé" parisiense logró conmovernos y convencernos en esa excelente película que es "Rocco y sus Hermanos". Mejor dicho, hoy sabemos que la acertada actuación de Delon era fruto del talento de director de Visconti.

La película que comentamos es aceptable y entretenida. Tiene una magnífica secuencia: aquella en que Delon con agilidad digna de sus años y perseguido por una cámara de notable sensibilidad hace todo el recorrido a través de tejados y tuberías hasta la bóveda del casino de Cannes, donde se produce el atraco que es toda la razón de ser del film.

En cuanto a ambientación la película comenzó prometiéndonos demasiado, con muy buenas tomas, tipo documental, del nuevo, modernísimo y monstruoso París de los suburbios. Y luego toda la historia fue violentamente transplantada a un Cannes burgués, cursi, mezcla de la pacotilla del siglo diecinueve con la insoportable adaptación que hacen a menudo los franceses del "whisky and soda" norteamericanos, más falsas "vedettes" suecas de larguísimas piernas, todas cortadas dentro del vulgarísimo molde Bardot.

En conclusión: buena fotografía y suspenso en la escena del asalto. El Gabin de siempre, carnal y definitivo, y un Alain Delon tediosamente bello, deleznable y ambiguo.

APÉNDICE F: "La mejor película del año" en *Oiga* (1963). Edición 55.

LA MEJOR PELICULA DEL AÑO

OCHO Y MEDIO DE FELLINI

CON una meteórica aparición en nuestras carteleras cinematográficas pasó la mejor película que hemos visto este año: "Ocho y Medio" de Fellini. Seguramente ahora que ha sido propuesta para el abominable Oscar la actitud de crítica y público van a cambiar. Es lamentable que para aceptar totalmente una obra de arte se necesite casi siempre un galardón de serie, el equivalente del "santificado espiritual" que la convertirá en un recomendable producto de consumo.

No nos extrañaría que si Fellini recibiera la estatuilla de marfil (¿cómo confiar en quienes premian a Elizabeth Taylor como a una gran actriz?) nuestras salas repusieran ese film que pasó prácticamente inadvertido entre nosotros, y que quienes lo encontraron tedioso y complicado lo aplaudan sin restricciones.

CONTROVERSIAS DE LA CRITICA

Mientras James Price, en el número de noviembre del "London Magazine", califica la obra de Fellini como "una búsqueda del éxtasis" y le dedica un largo estudio analítico, y Dwight Mac Donald, el excelente crítico de "Squire", desde que se estrenó "Ocho y Medio" jamás ha dejado de mencionarla en su columna como una referencia ejemplar de lo que el cine ha ofrecido de mejor hasta el momento; el comentarista Jean-Louis Bory de la revista "Arts" (seguramente panegirista de Hitchcock, y si no lo es, merece serlo) la tilda de "freudismo simplón y surrealismo pasado de moda."

El mejor film del año es, no cabe duda, una obra discutida y, como lo dijimos en una breve nota anterior a raíz del estreno en Lima, es tal su complejidad y riqueza que la frase del propio Fellini a propósito de su película no nos parece en absoluto jactanciosa: "Me recuerdo, me reinvento. ¿Por qué no podría ser una buena película?"

No encontramos en sus palabras sino la obsesiva interrogación que habita en toda conciencia creadora.

Oscilando constantemente entre el sueño, la imaginación delirante, los recuerdos, las reminiscencias y la realidad, esta película no puede contarse.

No tiene historia y "La Dolce Vita" comparada con "Ocho y Medio" es de un classicismo raciniano.

LA HISTORIA DE LA NO HISTORIA

La primera secuencia del film más misterioso y más importante del año es muda: un río de automóviles inmovilizados en un túnel, parachoques contra parachoques hasta el infinito. En un coche un hombre está encerrado, envuelto en humo. Se está asfixiando. Trata de salir pero las puertas están bloqueadas. El hombre primero se irrita y luego enloquece. Alrededor de él los otros conductores, paralizados, no lo ven, no lo escuchan.

De pronto llega el sonido: golpes de puño contra la carrocería, uñas que rascan los vidrios, la respiración jadeante de una bestia atrapada en una trampa. El pánico y la desesperanza se apoderan del hombre: va a morir asfixiado, solo, bajo millares de ojos de una sociedad petrificada.

Este comienzo en forma de pesadilla es el símbolo inicial de "Ocho y Medio". El hombre encerrado que busca una salida es Guido Anselmi, cuarenta y tres años, un director de cine famoso (Marcello Mastroianni), incapaz de liberarse de los lazos que lo aprisionan: mujer, amante, trabajo. Prisionero también de su fama y de los encuentros superficiales y devoradores que ella misma le procura. No puede evadirse sino por la mentira, el sueño o la imaginación.

Sin embargo, sabe que sin esta agitación, que es su vida misma, va a conocer la angustia. Está amarrado al vacío. Su mujer, harta, quiere dejarlo. Su amante es estúpida y su gloria de director está amenazada porque se ha tornado súbitamente estéril y confuso.

Aprovechando una cura en una estación termal hace el recuerdo de su existencia, recuento hecho de recuentos de personajes reales o muertos, de recuerdos de infancia o de sueños fantásticos.



Fellini es el tema de Fellini en la película del año, "Ocho y Medio", que Lima dejó pasar sin pena ni gloria, pero que candidata al "Oscar" de 1963.

Toda la obra transcurre en tres planos que se relacionan íntimamente:

La realización de una película que Guido debe rodar y para la cual ha reunido actores que son los dobles de los personajes que hechizan sus visiones.

La búsqueda de un hilo conductor para unir todos sus sueños y divagaciones.

Por último, su aventura personal en busca de la serenidad y de una verdad humana en medio de los surtidores, fuentes y baños sulfurosos de una ciudad de aguas irreal.

FIESTA PARA DOS

Fellini ha explicado que "Ocho y Medio" es algo entre una sesión de psicoanálisis y un examen de conciencia desordenado: un film melancólico, un tanto fúnebre, un poco burlesco y un algo cómico.

Sus personajes insólitos desfilan, hablan y desaparecen, personajes de un ballet diabólico e incoherente. Al centro del ballet, Guido, mítómano y mistificador, asaltado por los actores que ha convocado y que le mendigan precisiones sobre sus papeles; acosado por el productor quien lo conmina a comenzar la película, desgarrado entre la ternura que siente por su mujer y por la imposibilidad de serle fiel.

Vacila entre encuentro y encuentro: un cardenal, un mago y una muchacha luminosa, un rostro puro que jamás podrá amar (Claudia Cardinale).

Su desesperación, su angustia, aumentan. En un último sueño premonitorio se suicida. Después rechaza esta solución y el final de la película es absolutamente optimista. Guido conoce la serenidad: renuncia a su film, pero hará otro. Parte con Lucía, su mujer (Anouk Aimée), diciéndole: "La vida es una fiesta, vivámosla juntos."

COSME



El gran director italiano no sólo maneja la cámara sino que también enseña actuación. Aquí muestra a Sandra Milo cómo caminar sobre la nieve.

BUTACA DEL JUEVES

"AMOR Y DESEO"
(Richard Rush)

¿Qué le gusta al público? Para la mediocre mentalidad de los productores de "Amor y Deseo" y del director Richard Rush la receta era perfecta: ninfomanía, incesto, un ambiente exótico (¡pobre ciudad de México!, ¡infeliz Acapulco!), un nauseabundo delirio de color y una madura y rica vedette, vestida por París y desvestida por el primer "bruto" que se animara.

Con este malísimo film nos han destruido un mito. El mito se llamaba Merle Oberon, una de las más finas y bellas actrices del cine de ayer.

De Curd Jurgens no nos sorprende nada. Bien dirigido impresionaba por su generosa prestancia y la rigidez sin matices de sus personajes. En "Amor y Deseo" es un obeso pelele que encarna a un potentado colonial, horrorosamente enamorado de su media hermana.

Recordamos también algunas actuaciones anteriores de Steve Cochran, el tercero de este absurdo triángulo. Siempre fue un "malo" y ¿qué podía importarnos que un malo fuera tan torpe e inexpressivo? Pero don Richard Rush lo convierte en redentor, amante y noble profesional, encargado de rescatar de las garras del sexo a la marchita Merle Oberon.

La paciencia se agota a medida que la Oberon llora sin lágrimas, tratando de no arrugarse frente a la cámara, y nos hace un verdadero desfile de modas y joyas para "vestir" su descabellada circunstancia.

En el reparto figuran algunas estrellas del cine azteca, todas ellas han sido reducidas a la categoría de oscuras comparsas. Protestamos: ya que la señora Oberon pagó ese film (estamos seguros, pues atraviesa el mismo drama de Joan Crawford, otra que no se resigna a dejarnos un buen recuerdo) y vive en México, bien pudo cederle unos cinco minutos más de fotografía a sus colegas mexicanos y permitirnos apreciar por lo menos la frescura y belleza de una Elsa Cárdenas, para darnos un respiro generoso en este largo engendro, falsamente psicológico, falsamente literario, falsamente cine.

Y pensar que existen películas como "Marienbad" o "Viridiana" que no se traen a Lima, porque se supone que no gustarían a nuestro público.

Por COSME

BUTACA DEL JUEVES

EL PROCESO (Orson Welles)

Sería mentir decir que Orson Welles nos ha ofrecido una versión fiel y respetuosa de la obra de Kafka. Tampoco la esperaríamos ni criticamos que haya improvisado sobre el tema kafkiano, pues lo ha hecho con talento y pasión, dotes que siempre lo han caracterizado.

Su "Proceso" — nos referimos al de Welles, no al de Kafka — es un excelente espectáculo, música, actuación, fotografía, todo posee calidad y vigor, con excepción del José K. (Perkins); marioneta que no siempre responde al llamado de los dedos nerviosos del amo Welles.

No criticamos, pues, que el casi genial, ambicioso y tantas veces fracasado Orson Welles la haya tocado "de oído". De allí que la angustia kafkiana voluntariamente asordada, para que el absurdo y el vacío dialoguen en la intimidad de la conciencia humana, adquiera en la versión de Welles tonos delirantes y algunas veces hasta ensordecedores.

Admiramos en Welles su talento de director y actor, su efantasía expresiva, su obsesión por la obra maestra.

Sus cámaras han trabajado cargadas de luces y sombras, de silbidos y silencios; ha hecho transitar distorsionadas imágenes por estructuras a la Piranesi; ha blanqueado el terror hasta tratar de presentárnoslo convertido en una máquina inabible.

Ha tenido el increíble anecdotario de Kafka con claros recuerdos nostálgicos. Welles "enfant terrible" se pasa de vivo y quiere llevarnos de las narices a través de un laberinto de sueño y realidad en el que él mismo a veces se extravía.

Romy y Schneider — quien como Anthony Perkins no es santo de nuestra devoción — nos sedujo. Ya Visconti en su flojísimo sketch de "Boccaccio '70" nos la había mostrado bajo una nueva luz de inteligente perversidad. Con la dirección de Welles ha hecho gala de una lujosa sexualidad sutilmente dosificada con la comprensión de su personaje.

Inmejorables en sus papeles Madeleine Robinson Akim Tamiroff y el propio Orson Welles.

LA PANTERA ROSA (Edwards)

Humor fácil, escenario burgués, buenos actores en papeles mediocres y bellas mujeres que son infames actrices.

"La Pantera Rosa", es una película que hace reír al público que quiere pasar un rato agradable, que quiere vivir durante 90 minutos en el dorado y deleznable mundo del "set" internacional de los lujosos hoteles y de las intrigas frívolas.

Si Edwards quiso hacer una sátira social con su comedia, le salió mal el plan. No hizo sino "drogar" a su público con los modelos de ese bello témpano que se llama Capucine y Herzó la pantallita con una Claudia Cardinale, rica en kilos y escasa en talento.

David Niven, tan británico y fino como siempre nos dio la impresión de asfixiarse dentro de su deshuesado personaje.

BUTACA DEL JUEVES

AVENTURERO DEL PACIFICO

John Wayne
Elizabeth Allen
Lee Marvin
Dorothy Lamour

Director:
John Ford

¿Qué le ha sucedido a John Ford? Hay personas que van al cine guiándose por el título de la película, otras por los actores que trabajan en ella y no faltan quienes las escogen confiadas en la calidad del director que las ha realizado.

Dentro de esta tercera posición caímos en la trampa de "Aventurero del Pacífico". El valor de la obra de Ford reside siempre en el vigor directo que imprime a escenas y personajes. No íbamos a ver sus películas para deleitarnos con sutilezas plásticas ni literarias; nos bastaba el esplendor brutal que arrancaba a ciertas zonas esenciales de la experiencia humana. El ejercicio de la "aventura" despojada de cualquier otra interpretación que velara los gestos directos profundos y prácticos irracionales de sus criaturas esencialmente naturales.

En "Aventurero del Pacífico" apenas podemos reconocer su presencia. Dulzóna, ingenua y vulgar — si se puede llamar así — de una colonia de excombatientes en un idioma febril. Viejos y nuevos actores se mueven desarticuladamente en un empalagoso fondo de mar azul, verdes palmeras, y música "para la fiesta".

El tema central es la constante "pateadura" que deberá propinarse John Wayne y Lee Marvin; lo cual es "fordiana" de concebir la amistad. Pero escuchar a Wayne hablar de Mozart, aunque sólo lo mencionara, nos hizo enrojecer de pudor en la oscuridad de la sala. Fue divertido el desembarco de la elegante señorita de Boston (Elizabeth Allen) en aguas del Pacífico; pero encontramos abominables todas las escenas románticas que tuvo que soportar más tarde en brazos de Wayne, quien ya está un tanto voluminoso y marchito para esos trotes. Lee Marvin, quien es un actor dentro del género típicamente norteamericano que ha tenido excelentes actuaciones en otras películas, no ha sido explotado en todas sus posibilidades — que no son muchas, pero valiosas — en esta película.

Tristísima la presencia de Dorothy Lamour, algo así como un fantasma que rondaba en ese paisaje tropical en el que anteriormente había reinado con todo su glamour.

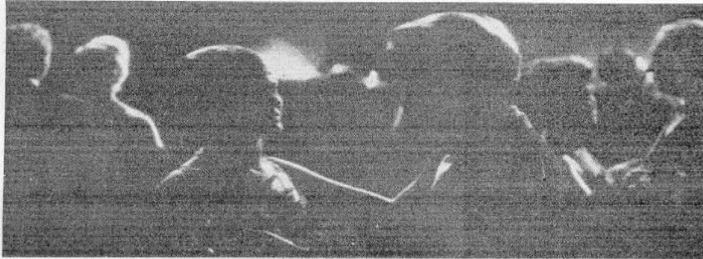
Ni hablar de Dalio. El bello material humano que podía haber explotado Ford del mundo nativo en que localizó su historietita sentimentalona, no tuvo sino el carácter de telón de fondo, animado algunas veces con evoluciones de "music-hall".

Por COSME

LA BUTACA DEL JUEVES

Por B. V. Z.

EL AÑO PASADO EN MARIENBAD



Entre las sombras y entre otras parejas bailan los personales equis y zeta. Podemos ser nosotros, puede ser cualquiera. No importa quiénes son, ni qué los lleva a estar juntos. Nos hallamos frente a un nuevo lenguaje cinematográfico que ha sorprendido a Lima igual que a otras ciudades del mundo.

POR fin hemos visto Marienbad en Lima. Ha sido necesario que un grupo de gentes que creen en la necesidad del arte, del alimento espiritual —aun en las adversas circunstancias para la cultura en que se vive en un país como el nuestro— unieran sus esfuerzos. No podemos dejar de reconocer ni de aplaudir la labor del Instituto de Arte Contemporáneo y de la Sociedad Entre Nosos, que han iniciado su Cine-Club con "El Año Pasado en Marienbad", película que ninguna organización de índole comercial se hubiera atrevido a traer a Lima, por la sencilla, mercediana razón, de que se trata de un film para "elites" y, en consecuencia, sin interés desde el punto de vista económico.

UN GRAN ENSAYO PARA UN NUEVO LENGUAJE

"El Año Pasado en Marienbad", León de Oro de Venecia, dirigida por Alain Resnais, argumento de Alain Robbe-Grillet; pertenece a ese género de cine difícil con el cual, desgraciadamente, no estamos suficientemente familiarizados, y no solamente porque se trate de películas que no llegan corrientemente a nuestras carteleras, sino porque son los primeros grandes ensayos de un nuevo lenguaje cinematográfico; y —creemos nosotros— las primeras obras maestras de este género.

NO HAY NOMBRES NI HAY HISTORIA

Inútil tratar de "contar" "El Año Pasado en Marienbad"; no se trata de cine narrativo. Ni los propios autores están de acuerdo con lo que sucede exactamente en el film; la mejor crítica se detiene en un umbral infranqueable; se trata de la exploración del más misterioso de los universos. Haciendo un esfuerzo vamos hacia los datos concre-

tos que nos proporciona el autor, Robbe-Grillet. Los personajes ni siquiera tienen nombres; el hombre se llama X, la mujer A, el marido (o quien tal vez lo sea) se llama M. Se trata de un triángulo amoroso y de la historia de una persuasión. ¿Y luego? El propio Robbe-Grillet ha contado cómo concibió esta historia en imágenes, imágenes que Resnais vió de la misma manera al realizar la película. Coincidieron ambos en ubicar esas imágenes en un plano de ambigüedad irreal —que ellos mismos han calificado de subconciente— en la que todos podemos ser autores; en que cada uno de los espectadores puede dar a lo que ve el sentido que quiera. A la postre "El Año Pasado en Marienbad" se convierte en la más bella y endemoniada trampa. ¿Cuál es la verdad? ¿Se trata de un sueño? El sueño tiene siempre una semilla de realidad; en este caso es la mujer, quien justamente sólo adquiere existencia a través de la imaginación de los dos hombres, porque el gran "truco", el gran acierto poético de Marienbad nos parece que consiste en haber intercambiado los planos tradicionalmente naturales de tiempo y espacio reales.

Lo que sucede deja de interesarnos, lo que nos llega a obseder es cómo suceden las cosas. Que realmente X y A se hallan conocido "el año pasado" y que ese nuevo encuentro sea una cita amorosa, poco importa. Que todo sea una invención de X seducir a A, es otra solución que tampoco decide nada. Quedamos librados a las infinitas posibilidades de la imaginación, dueña de infinitos destinos, de todos los tiempos imaginables. Deseos convertidos en imágenes, deseos contradictorios que la cámara persigue, que cambian de color; que se convierten en sus opuestos súbitamente; como si en verdad se tratara de una sola imagen, de una sola frase repetida por toda una eternidad, que habrá que perseguir también eternamente, aun a sabiendas de que jamás se logrará darle alcance.



El hombre sin nombre.



APÉNDICE K: Entrevista a Benjamín Blass.

Benjamín Blass Rivarola es comunicador social y gestor cultural, además de lector y admirador de la obra de Blanca Varela.

1.- ¿Qué trabajos periodísticos conoce de Varela y en qué medios?

Hasta donde conocemos, el trabajo periodístico de Blanca Varela se inició en los primeros años de la década del sesenta. Esto se puede corroborar en una entrevista concedida a la poeta Rosina Valcárcel, “Blanca Varela: Esto es lo que me ha tocado vivir”, publicada en la revista *La casa de cartón* N° 19, y reproducida en el libro *Nadie sabe mis cosas*:

Después, cuando regresé a Lima, después de mucho tiempo, escribí para la revista *Oiga* cuando era un tabloide; trabajaba con Sebastián Salazar Bondy y con Paco Moncloa. Había una serie de personas que todavía andan por allí, aunque algunos ya han muerto, haciendo periodismo. Yo hacía muchas cosas en *Oiga*, hasta he hecho editoriales, con eso te cuento todo, pero no era mi función.

Pero sí hacía crítica de cine y firmaba con un seudónimo de hombre: “Cosme”. Firmaba “Cosme” no sé por qué, seguramente porque había vuelto de Italia y me gustaba Cosme de Médicis. “Cosme” a veces me parecía un nombre bien indio, bien cholo, bien peruano y al mismo tiempo un nombre italiano, me encantaba, me gustaba; además porque no era mi asunto el cine pero sí he mirado el cine con mucha atención y me encanta. Bergman siempre me ha gustado, en fin todo el cine nuevo. Me gusta mucho el cine *underground* americano también.

(Dreyfus y Silva Santisteban 1997: 448)

La primera colaboración de Blanca Varela en la revista *Oiga* se efectuó en la edición N° 0 (edición de prueba), de octubre de 1962, en la columna “Butaca del jueves”, en la que analizó la película *Cuatro confesiones*, de Martin Ritt.

La columna “Butaca del jueves” fue reemplazada por la sección “Cámara lenta”, firmada por Ian Rojus. Este espacio apareció entre la edición N° 01 (28 de noviembre de 1962) y la N° 38 (29 de setiembre de 1963).

En el número 47 de *Oiga*, del 31 de octubre de 1963, se publicó la columna “Cine: opinión y chisme”, suscrita por “Cosme”.

La columna “Cine: opinión y chisme” apareció casi periódicamente en la revista *Oiga* hasta la edición N° 54, del 19 de diciembre de 1963. En casi todos los comentarios se consigna el seudónimo de “Cosme”.

En la edición N° 55 de *Oiga*, del 26 de diciembre de 1963, “Cosme” publicó el artículo “La mejor película del año: *Ocho y medio* de Fellini”.

El 9 de julio de 1964, en la edición N° 82, y con las iniciales B.V.Z., se publicó la columna “La Butaca del jueves”, con el análisis de la película “El año pasado en Marienbad”, de Alain Resnais.

Posteriormente, en la década de los setenta, Blanca Varela fue editora cultural de la revista *Caretas*. La mejor fuente de información al respecto de Isaac León Frías.

2.- ¿Cuál de sus trabajos periodísticos destacarías y por qué?

Definitivamente, se trata de su trabajo como comentarista de cine en la revista *Oiga*. Aunque no se ha hecho un análisis pormenorizado de la crítica cinematográfica en Blanca Varela, podemos afirmar, sin ninguna duda, que sus escritos constituyen importantes antecedentes de la crítica de cine en nuestro país,

cuyo punto de quiebre se efectuó el 15 de febrero de 1965, con la aparición de la emblemática revista *Hablemos de cine*.

3.- ¿Qué es lo que atrajo su atención para investigar el trabajo de Varela?

Principalmente, la ausencia absoluta de estudios sobre la labor periodística de Varela. Los trabajos críticos han estado —y están— referidos exclusivamente a su obra poética.

4.- ¿Por qué cree que Varela dedicó parte de su vida al periodismo?

A nuestro juicio, y siguiendo el planteamiento de Mario Vargas Llosa, Blanca Varela consideró al periodismo como una especie de “trabajo alimenticio” tomando en cuenta “que vivir y trabajar en el Perú era incompatible con una obra literaria seria, profunda», sobre todo porque la autora podría estar consciente de «la pobreza del mundo cultural, de las grandes dificultades que uno tenía para materializar su vocación en una sociedad donde no había editores, donde los escritores debían financiar sus libros si querían publicarlos, donde casi no había lectores” (Hildebrandt 2008: 345).

5.- ¿Considera que la literatura influyó en el trabajo periodístico de la poeta?

Blanca Varela escribió sus primeros poemas antes de dedicarse al periodismo. Es más, su primer libro, *Ese puerto existe*, con prólogo de Octavio Paz, fue publicado en México, en 1959, varios años antes de su trabajo periodístico en la revista *Oiga*. Por otro lado, en ese poemario no hay un marco referencial histórico o social —aspecto insoslayable en el periodismo—. Así lo afirma Ricardo González Vigil cuando dice que “el primer volumen publicado por Blanca Varela —con varios años de retraso con respecto a su composición— constituyó ya un logro

fuera de lo común, presentado consagratóricamente nada menos que por Octavio Paz (amigo de Varela): explora lo onírico y subconsciente (con claras huellas surrealistas y existencialistas debidamente asimiladas sin descuidar la impronta de lo sensorial y cotidiano, en una línea corpórea o “material” que siempre hallaremos en su obra” (González Vigil 1999: 595).

6.- ¿Cómo calificaría el trabajo periodístico desempeñado por la autora?

Serio, riguroso, honesto, con un gran despliegue informativo y un manejo impecable del idioma.

7.- ¿De qué forma influyó el trabajo en prensa de Varela en el periodismo nacional?

El trabajo periodístico de Blanca Varela no ha sido valorado [a causa] del absoluto desconocimiento de sus escritos por parte de la crítica especializada y, por qué no decirlo, por sus propios colegas. Por tanto, no se ha convertido en referente profesional [de estudio].

8.- ¿Cuál cree que es el mayor aporte de Varela al periodismo peruano?

La crítica cinematográfica, a fines de los años cincuenta e inicios de los sesenta, fue asumida por Armando Robles Godoy (que publicó en *La Prensa*, entre 1962 y 1963), Percy Gibson (*El Comercio*), Alfonso Delboy (*7 Días del Perú y del mundo*), y Alfonso La Torre (Alat) en *La Crónica*. Sin embargo, como ha señalado Isaac León Frías en el prólogo al libro *Imagen por imagen* de Desiderio Blanco, hubo:

más ruido que nueces. Sería incorrecto afirmar que en esos años se constituye una práctica crítica propiamente dicha, si exceptuamos los textos de La Torre en los que sí

puede vislumbrarse la vertebración de un ejercicio analítico-interpretativo. Por lo demás, prima el contraste generalista que mezcla las referencias anecdóticas con las consideraciones sociológicas del tema y por ahí alguna alusión a la belleza fotográfica y a la calidad de las tomas, identificando casi siempre con los colores ígneos de ciertos atardeceres o con alguna deformación del lente. Hubo, hay que reconocerlo, aproximaciones valiosas al lenguaje expresivo en algunos de los —relativamente pocos— textos de Emilio Herman [*El Comercio*]. Hubo, también un rescate de la materia expresiva que sobredimensionó unos elementos en desmedro de otros, en el límite de un formalismo galopante, en los textos de Robles. Pero, en general, lo que predomina es una mezcla de comentario contenidista, apreciaciones moralistas y agudo desconocimiento del lenguaje fílmico. (Blanco 1987)

Es en ese contexto, en el que nuestra autora desarrolla su trabajo como comentarista de cine y, de acuerdo a los aspectos que damos a conocer en la siguientes preguntas, Blanca Varela podría decirse que fue precursora de los críticos de cine que crearon *Hablemos de cine*.

9.- ¿Cuál es su valoración sobre las críticas de cine en la revista *Oiga* escritas por Varela?

Como un punto principal, el reconocimiento del cine de autor. Ella valora la obra de autores como Fellini, Welles, Resnais o Godard, por ejemplo, Varela da a conocer aquellos aspectos que tienen un sello personal.

También Varela concibe a las películas como expresiones artísticas. Por tanto, no hay una lectura moralista de los filmes.

10.- ¿Qué criterio de crítica cinematográfica usa para calificar como referente a Varela?

Hasta la década del 50, la crítica peruana sobre cine era de tipo impresionista; en otras palabras, aquella en la que se puede llegar directamente a la apreciación a través de los sentidos. En estas, el espectador, poseedor de recuerdos, memorias y sensaciones, proyecta en sus juicios previos estos elementos. Eso implicaba que la crítica no tenía un soporte teórico.

11.- ¿Qué consideras que Varela implementa a la crítica cinematográfica, según tu análisis?

En el caso de Blanca Varela, hay que recordar que formó su cultura cinematográfica en la Cinemateca Francesa, a la que asistía prácticamente a diario –según su propio testimonio–. En esos años estaba en su apogeo el libro *¿Qué es el cinema?*, de André Bazin, que revolucionó la crítica cinematográfica. Bazin creía en el “cine de autor”, que implicaba lo siguiente: cada película debía representar la visión personal del director (real autor del film). Con esta premisa, y con la seguridad de que Blanca Varela tuvo una gran cultura de cine y que leyó a Bazin, es que planteo la hipótesis de que nuestra autora fue una precursora de los postulados de los creadores de la revista *Hablemos de cine*. Dichos fundadores de la revista, en 1965, fueron Issac León Frías, Federico de Cárdenas, Juan Bullita y Carlos Rodríguez Larraín, estudiantes de la Universidad Católica.

12.- ¿Qué pueden aprender, en su labor, los periodistas sobre Varela?

Luego de analizar los comentarios sobre cine podemos afirmar que el trabajo periodístico de Varela tiene los siguientes valores a ser imitados:

- a) El rigor periodístico.
- b) Conocimiento profundo del tema.

- c) Adecuado manejo del idioma.
- d) Honestidad y agudeza en sus juicios.
- e) Ética periodística.

APÉNDICE L: Entrevista a Fernando de Szyszlo.

El artista plástico, Fernando de Szyszlo es un activo intelectual y una de las figuras peruanas más relevantes de la cultura peruana desde la segunda mitad del siglo XX. Fue esposo de Blanca Varela y como compañero y testigo del trabajo de la poeta, nos cuenta algunos detalles de su labor literaria y periodística.

1.- ¿En qué medios colaboró Blanca Varela?

Ella escribía en *La Prensa* durante años, durante el primer gobierno de Belaúnde. Formaba parte de dirección de la revista *Las Moradas*, publicada en los años 47 y 48, después escribía regularmente en la revista *Amaru*.

2.- ¿Cómo considera la poesía de Varela?

La calidad de su poesía, una poeta con tanto talento, con tan originalidad porque era una poesía muy distinta. En este país siempre hemos tenido buenos poetas. Pero el arte ahora se ha banalizado, si el amor y el sexo se ha banalizado, cómo no se banaliza el arte.

3.- ¿Por qué dedicó parte de su vida al periodismo?

Para ganar dinero, porque no lo tenía, era una persona que no tenía mayores medios económicos.

4.- ¿En qué sección redactaba para estos medios?

En *La Prensa* hacía notas sociales, en el 63 o 64. En *Amaru* y en *Las Moradas* hacía críticas a libros, trataba temas literarios.

5.- ¿Cómo llega Varela a participar de estos medios?

En *Las Moradas* y en *Amaru* había un amigo de nosotros, el poeta Emilio Gonzalo, era un poeta. Por medio de él [participa].

Paco (Francisco) Igartua, Doris Gibson, Enrique Sileri, ya han muerto. Violeta Correa fue quien la llevó a *La Prensa*. Llega a *Oiga* porque nosotros éramos íntimos amigos de Paco Igartua. Sebastián Salazar Bondy escribía ahí, incluso yo también escribí sobre arte; también en *Amaru* [escribí].

6.- ¿Cree que la literatura influyó en su trabajo periodístico?

Seguramente. Porque en su trabajo de crítica, por supuesto, se necesitaba de mucha cultura, mucha lectura para hacer notas sobre libros. Ella escribía sobre libros de Octavio Paz, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre otros.

7.- ¿Cuál es su opinión sobre el trabajo periodístico de Varela?

Es más que periodismo, es crítica literaria. Nunca se dedicó al periodismo de información. Hacía crítica de arte, crítica de literatura. Ella era poeta, todo lo hacía por su oficio, por ganarse la vida.

Hizo unas notas buenas, recuerdo uno sobre Arguedas que salió en *La Prensa*, pero ella hacía más literatura.

8.- Entre los años 62 y 64 Varela escribía críticas cinematográficas para la revista *Oiga*, ¿cómo nace su afición por el cine?

Siempre fuimos muy apasionados al cine. En París íbamos muy frecuentemente al cine. En París éramos muy jóvenes, aprendimos de pintura, literatura, política.

9.- ¿Sabe por qué ella firmaba bajo el seudónimo de Cosme en *Oiga*?

Sí, firmaba con este seudónimo [“Cosme”], me acuerdo ahora, sí era ella.

10.- ¿Conoce su trabajo como editora cultural en la revista *Caretas*?

Claro, también hizo crítica en *Caretas*. Esas páginas que hasta ahora se publican en color anaranjado fueron un aporte de ella, en la parte literaria de *Caretas*.

11.- ¿Qué cree que le falta a la prensa peruana?

Creo que faltan revistas culturales. En otras partes del mundo, en los periódicos se escriben sobre muy buena literatura, como en *The New York Time*, *El País*, pero aquí es floja.

Lo que se necesita son consumidores, gente que lea, que se interese en la literatura; lamentablemente no hay muchos en el país. Si hay lectores, existen revistas.

En la televisión solo se ocupa de política y de fútbol, pero para la cultura no hay sitio.

BIBLIOGRAFÍA

PRIMARIA

VARELA, Blanca (1962). “Butaca del jueves”. En revista *Oiga*. Edición 0. Lima, s/n octubre, p. 22.

_____ (1963a). “Cine: Opinión y chisme”. En revista *Oiga*. Edición 47. Lima, 31 de octubre de 1963, p. 13.

_____ (1963b). “Cine: Opinión u chisme”. En revista *Oiga*. Edición 48. Lima, 7 de noviembre, p. 13.

_____ (1963c). “Cine: Opinión y chisme”. En revista *Oiga*. Edición 49. Lima, 14 de noviembre, p. 12.

_____ (1963d). “Cine: Opinión y chisme”. En Revista *Oiga*. Edición 51. Lima, 28 de noviembre, p. 12.

_____ (1963e). “Cine: Opinión y chisme”. En revista *Oiga*. Edición 52. Lima, 12 de diciembre, p. 11.

_____ (1963f). “La mejor película del año”. En revista *Oiga*. Edición 55. Lima, 22 de diciembre, p. 9.

_____ (1964a). “Butaca del jueves”. En revista *Oiga*. Edición 59. Lima, 30 de enero, p. 12.

_____ (1964b). “Butaca del jueves”. En revista *Oiga*. Edición 60. Lima, 6 de febrero, p. 15.

_____ (1964b). “Butaca del jueves”. En revista *Oiga*. Edición 65. Lima, 5 de marzo, p. 14.

_____ (1964c). “Butaca del jueves”. En revista *Oiga*. Edición 82. Lima, 9 de julio, p. 13.

_____ (1967). “Dos antologías de poesía norteamericana”. En *Amaru. Revista de Artes y Ciencias* 2. Lima, abril

<http://www.eduni.uni.edu.pe/Amaru2.pdf>. Consulta 01.12.16.

_____ (1967). “Las colinas de Jossip Broaski”. En: *Amaru. Revista de Artes y Ciencias* 3. Lima, julio-setiembre

<http://www.eduni.uni.edu.pe/Amaru3.pdf>. Consulta: 01.12.16.

_____ (1968). “Celebrar a la mujer”. En *Amaru. Revista de Artes y Ciencias* 5. Lima, enero-marzo

<http://www.eduni.uni.edu.pe/Amaru5.pdf>. Consulta 01.12.16.

_____ (1969). “La aparición de lo invisible”. En *Amaru. Revista de Artes y Ciencias* 10. Lima, junio

<https://es.scribd.com/document/145299704/Revista-Amaru-N%C2%BA-10>.

Consulta: 01.12.16.

_____ (1970). “El fuego y todos sus riesgos”. En *Amaru. Revista de Artes y Ciencias* 13. Lima, octubre

<https://es.scribd.com/document/145299710/Revista-Amaru-N%C2%BA-13>.

Consulta: 01.12.16.

_____ (1994). *Canto Villano. Poesía reunida 1949-1994*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (2001a). *Donde todo termina abre las alas*. Barcelona: Galaxia de Gutenberg.

_____ (2001b). “Blanca Varela: Empecé a escribir por pura rebeldía”. En *ABC*. España, 30 de setiembre, p. 43.

_____ (2002). “El día”. “La ciudad”. En *Las Moradas*. Edición facsímil. Lima: Universidad de San Martín de Porres.

_____ (2005). *Libro de barro y otros poemas*. Lima: INC.

_____ (2014). *Puerto Supe*. Lima: Casa de cuervos.

_____ (2016a). *Poesía reunida 1949-2000*. Lima: Casa de cuervos – Sur Librería Anticuaria.

_____ (2016b). *Antes de escribir estas líneas*. Lima: Casa de la Literatura Peruana.

SECUNDARIA

AMARU. REVISTA DE ARTES Y CIENCIAS. “Revista *Amaru*”. En: *Scribd*
<https://es.scribd.com/collections/4313764/Revista-Amaru>. Consulta: 01.12.16.

_____. “Revista *Amaru*”. En: *EDUNI*
http://www.eduni.uni.edu.pe/ediciones_especiales.html. Consulta 01.12.16.

ABUÍN, ALBERTO (2014). “Paul Newman y el western (III): *Cuatro confesiones de Martin Ritt*”. En *Blog de cine*
<http://www.blogdecine.com/criticas/paul-newman-y-el-western-iii-cuatro-confesiones-de-martin-ritt>. Consulta 24.11.16.

ASOCIACIÓN NACIONAL DE PERIODISTAS DEL PERÚ (1993). *Introducción al periodismo*. Lima: La Gaceta.

ÁNGELEZ VÁSQUEZ, M. (2008). “Blanca Varela”. En *Centro Virtual Cervantes*. España, 13 de febrero

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_08/13022008_01.asp.

Consulta 02.12.16.

BEDOYA, Ricardo (1992). *100 años de cine: una historia crítica*. Lima: Universidad de Lima.

BEIGEL, Fernanda (2006). *La epopeya de una generación y una revista. Las redes editoriales de José Carlos Mariátegui en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

BLANCO, Desiderio (2005). *Imagen por imagen: teoría y crítica cinematográfica*. Lima: Universidad de Lima.

BLASS RIVAROLA, Benjamín (2016). “Entrevista a Benjamín Blass Rivarola”. Entrevista realizada por Lourdes Córdova. Lima, 10 de noviembre.

CAMPOS URBANO, Víctor (2003). *Teoría y género del periodismo*. Lima: Fondo Editorial Universidad Jaime Bausate y mesa.

CANFIELD, MARTHA (2016). “Un recuerdo de Blanca Varela, por Martha Canfield. [Bonus track] 1 poema”. En *Vallejo & Co*. Lima, 16 de agosto

<http://www.vallejoandcompany.com/un-recuerdo-de-blanca-varela-por-martha-canfield-bonus-track-1-poema/>. Consulta: 02.12.16.

CÁRDENAS MORENO, Mónica. “Semanario *La Bella Limeña* (1872): ¿espacio de libertad o encierro para la mujer peruana del siglo XIX?”. En *Academia*

http://www.academia.edu/4319177/Semanario_La_Bella_Lime%C3%B1a_1872_espacio_de_libertad_o_de_encierro_para_la_mujer_peruana_del_siglo_XIX.

Consulta: 24.11.16.

CARPIO, Kelly y YLLIA, María Eugenia (2006). “Alicia y Celia Bustamante, la Peña Pancho Fierro y el Arte Popular”. En *Illapa* 3, Lima 30 de marzo, pp. 45-60.

CASA DE LA LITERATURA PERUANA (2016). *Presentimiento de la luz. Vida y obra de Blanca Varela*. Exposición en la Casa de la Literatura Peruana, Lima 20 de agosto.

CASTAÑÓN, Adolfo (2001). “Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio”. En Blanca Varela, *Donde todo termina abre las alas*, pp. 5-22.

CORREO (2010). “Prensa Escrita en la Historia del Perú”. En

<http://diariocorreo.pe/opinion/prensa-escrita-en-la-historia-del-peru-357800/>.

Consulta: 24.11.16.

DE SZYSZLO, Fernando (2016). “Entrevista a Fernando de Szyszlo”. Entrevista realizada por Lourdes Córdova. Lima, 01 de diciembre.

DENEGRI, Francesca (1996). *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Flora Tristán-IEP.

DERRAMA MAGISTERIAL (2013). “¿Y quién fue Jaime Bausate y Mesa?”. En

<http://blog.derrama.org.pe/y-quien-fue-jaime-bausate-y-mesa/>. Consulta 22.11.16.

DREYFUS, Mariela y SILVA-SANTISTEBAN, Rocío (1997). *Nadie sabe mis cosas*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República.

EAGLETON, Terry (2009). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.

EL CULTURAL (2007). “Blanca Varela obtiene el premio ‘Reina Sofía’ de poesía iberoamericana”. En

<http://www.notimerica.com/sociedad/noticia-iberoamerica-antologia-cueste-noche-blanca-varela-premio-reina-sofia-poesia-iberoamericana-20071115172214.html>. Consulta: 19.11.2016.

EUROPA PRESS (2007). “La antología *Aunque cueste la noche*, de Blanca Varela, Premio Reina Sofía de poesía iberoamericana”. En

<http://www.notimerica.com/sociedad/noticia-iberoamerica-antologia-cueste-noche-blanca-varela-premio-reina-sofia-poesia-iberoamericana-20071115172214.html>. Consulta: 19.11.2016.

FLAVIO JOSEFO (2002). *Antigüedades judías*. Madrid: Akal.

GARGUREVICH, Juan (1991). *Historia de la prensa peruana 1594-1990*. Lima: La voz ediciones.

_____ (2000). *La prensa sensacionalista en el Perú*. Lima: PUCP.

_____ (2011). “¿Quién fue Jaime Bausate y Mesa?”. En *Periodismo, Periodistas, Periódicos. Esto hay que contarlo*. En <https://tiojuan.wordpress.com/2011/10/01/%C2%BFquien-fue-jaime-bausate-y-mesa/>. Consulta: 22.11.16.

GONZÁLEZ REYNA, Susana (2014). *Géneros periodísticos 1. Periodismo de opinión y discurso*. México: Trillas.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1999). *Poesía peruana. Siglo XX. Tomo I*. Lima: Petroperú.

_____ (1999). *Poesía peruana. Siglo XX. Tomo II*. Lima: Petroperú.

HABLEMOS DE PERIODISMO EN EL PERÚ (2011). “Aportes de la *Gaceta de Lima* y *Diario de Lima*”. En http://hablemosdeperiodismoenelperu.blogspot.pe/2011/12/blog-post_563.html. Consulta 24.11.16

HILDEBRANDT, César (2008). “Entrevista a Mario Vargas Llosa por César Hildebrandt”. En *Cambio de palabras*. Lima: Tierra Nueva.

HINOSTROZA, Rodolfo (2010). “Blanca Varela: Pura y dura”. En *Caretas*. Lima 8 de julio.

IGARTUA ROVIRA, Francisco (1948). “Editorial”. En *Oiga!*. Lima, 8 de noviembre.

JAIME BAUSATE Y MESA (2002). *Redacción periodística 3*. Lima: Fondo Editorial Jaime Bausate y Mesa.

JASAUI CHERO, Álvaro (2016). “Queremos tanto a Blanca”. En *El Comercio*. Lima, 7 de agosto

<http://elcomercio.pe/eldominical/actualidad/queremos-tanto-blanca-noticia-1921949>. Consulta 02.12.16.

LA REPUBLICA (2007). “Entregan Premio Reina Sofía a Blanca Varela en España”. En *La República*. Lima, 15 de noviembre

<http://larepublica.pe/15-11-2007/entregan-premio-reina-sofia-blanca-varela-en-espana>. Consulta: 19.11.2016.

_____ (2015). “Los cinéfilos”. En *La República*. Lima, 16 de agosto

<http://larepublica.pe/impres/ocio-y-cultura/398786-los-cinefilos>. Consulta 01.12.16

LERNER FEBRES, Salomón (2012). “El papel del periodismo”. En *La República*, Lima domingo 4 de marzo.

MONTALBETTI, Mario (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

MORO, César (2002). *Prestigio del amor*. Lima: PUCP.

OQUENDO, Abelardo. “Inquisiciones. Amaru, la UNI”. En *La República*. Lima, 12 de octubre de 2008.

<http://larepublica.pe/12-10-2008/inquisiciones-amaru-la-uni>. Consulta: 02.12.16.

OVIEDO, José Miguel (1987). “Blanca Varela o la persistencia de la memoria”. En: *Historia de la Literatura Hispanoamericana. De Borges al presente*, 253 p.

PAOLI, Roberto (1994). “Una visión lúcida y desencantada”. En: Blanca Varela. *Canto Villano 1949-1994*, 21 p.

PAZ, Octavio (1959). “Prólogo”. En: Blanca Varela. *Ese puerto existe y otros poemas*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

PORTALES, Rodrigo. “Blanca Varela, crítica de cine”. En *Cinencuentro. Viendo cine desde Perú*

<http://www.cinencuentro.com/2009/03/16/blanca-varela-critica-de-cine-periodista/>. Consulta 02.12.16

RPP (2011). “Blanca Varela a dos años de su muerte”. En

<http://rpp.pe/cultura/literatura/blanca-varela-a-dos-anos-de-su-muerte-noticia-344806>. Consulta: 20.11.2016.

____ (2016). “El Diario de Lima: así fue el primer periódico del Perú y Latinoamérica”. En

<http://rpp.pe/peru/historia/el-diario-de-lima-asi-fue-el-primer-periodico-del-peru-y-latinoamerica-noticia-999057>. Consulta: 22.11.2016.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle (2003). “La imagen en El Perú Ilustrado (Lima, 1887-1892)”. En *Bulletin de l’Institute Francais d’Études Andines*

<https://bifea.revues.org/6431>. Consulta 24.11.16.

TRAZEGNIES, Fernando (2012). “El pasado y el presente. ¿Para qué sirve la historia?”. En *El Comercio*, Lima 12 de marzo.

TROME (2016). “Blanca Varela: Los 90 años de la grande de la poesía peruana”. En *Trome*. Lima, 14 de agosto

<http://archivo.trome.pe/columnas/blanca-varela-90-anos-grande-poesia-peruana-2098619>. Consulta: 01.12.16.

TRUJILLO, Dante (2016). “Flores del criollismo”. En

<http://elcomercio.pe/luces/musica/flores-criollismo-noticia-1939123>. Consulta: 19.11.2016.

VALLEJO, César (2003). *Obra poética*. Lima: Peisa.

VARGAS LLOSA, Mario (1993). *El pez en el agua*. España: Seix Barral.

_____ (2010). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Lima: Alfaguara.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (2009). “La republica de papel. Balance, problemática y proyecciones delos estudios sobre la prensa del siglo XIX”. En *La República de papel. Política e imaginación social en la prensa peruana del siglo*

XIX. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Ciencias y Humanidades, pp. 11-42.

VIVALDI, Gonzalo Martín (1998). *Géneros periodísticos. Reportaje. Crónica. Artículo*. Madrid: Editorial Paraninfo.