Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Año II, número 4
Marzo, 2007

PUENTE

Ingeniería. Sociedad. Cultura

EN ESTE NÚMERO

Héctor Gallegos, decano del Colegio de Ingenieros del Perú, obtuvo los premios de ingeniería civil Sayhuite en 1977, Santiago Antúnez de Mayolo en 1988 y el premio Cosapi a la Innovación en 1991. El año 1998 publicó *La Ingeniería* y posteriormente *Ética. La Ingeniería.*

Arturo Rocha Felices, consultor de proyectos hidráulicos. Es ingeniero civil (UNI), diplomado en Ingeniería Hidráulica (Delft, Holanda) y doctor en Ingeniería (Hannover, Alemania). Ha sido presidente de la División Latinoamericana de la Asociación Internacional de Investigaciones Hidráulicas y vicepresidente del Comité Peruano de Grandes Presas. Es Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Ingeniería y Miembro Titular de la Academia Peruana de Ingeniería. Es autor de más de ochenta publicaciones sobre temas hidráulicos, incluyendo ocho libros, entre los que están: *Recursos Hidráulicos, Introducción a la Hidráulica Fluvial y Agua para Lima en el siglo XXI.*

Pablo Macera Dall'Orso, doctor en historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, docente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ha realizado investigaciones en las áreas de Historia Económica, Historia del Arte y en la actualidad sobre Amazonía Peruana. Ha ejercido la docencia y realizado investigaciones en diversos países (Francia, Alemania, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos). En 1968 funda el Seminario de Historia Rural Andina, Centro de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos dedicado a las disciplinas de Historia, Arqueología, Arte y Antropología. Entre sus publicaciones se encuentran: *Cuentos Pintados del Perú* (1998–2002); *Tres etapas en el desarrollo de la conciencia nacional* (1995); *La pintura Mural Andina: siglos XVI al XIX* (1993); *Los precios del Perú, siglo XVI–XIX. Fuentes* (1992); *Las furias y las penas* (1983). Asimismo, ha incentivado exposiciones referidas a artistas provenientes de la selva y de la sierra como Félix Chumacero, Enrique Casanto, Lastenia Canayo, Rember Yahuarcani.

José Miguel Cabrera estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y ejerce el periodismo desde 1993. Ha Trabajado en los diarios *El Mundo* y *Perú 21* y en diversas publicaciones de la Empresa Editora *El Comercio* como *El libro de oro de Alianza Lima* y *La historia de la publicidad en el Perú*, entre otras. Actualmente escribe en la revista *Gourmet Latino.*

Sara Beatriz Guardia, escritora y periodista. Investigadora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Martín de Porres, y Directora del Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL. Es autora de: *José Carlos Mariátegui. Una visión de género (2006); Mujeres Peruanas. El otro lado de la Historia* (2002. Cuarta Edición); *Voces y cantos de las mujeres (1999); El amor como acto cotidiano (1994).* Sus libros, *Una fiesta del sabor. El Perú y sus comidas (2000)* fue premiado en Francia por Gourmand World Cookbook Awards Mejor Libro de América Latina en todas las categorías, y *La flor morada de los Andes (2004)* fue premiado en Suecia por Gourmand World Cookbook Awards Mejor Libro del Mundo (América Latina). Tres Estrellas, Obra Maestra. Ha editado y compilado: *Historia de las Mujeres en América Latina, 2002; Escritura de la historia de las mujeres en América Latina. El retorno de las diosas, 2005; Mujeres que escriben en América Latina, 2007.*

Antonio Enrique Muñoz Monge, escritor y periodista. Ha publicado los libros de relatos *Abrigo esta esperanza* (1991), *El patio de la otra casa* (1992), *Nos estamos quedando solos* (1998) y *La casa de Mercedes* (2000). Ha merecido distinciones literarias en la ANEA y la revista *Caretas.* En 1991 publica el libro *Folclore peruano: danzas y canto* y en 1998 *Calendario, tiempo de fiestas.* Fue fundador y director de las revistas *Coliseo, Festival y Canto Vivo.* Actualmente escribe en *El Comercio* y dirige la revista *Festival* sobre folclore andino. Está en prensa su primera novela *Que nadie nos espere.*

Miguel Gutiérrez Correa, narrador y ensayista. Entre 1966 y 1980 formó parte del grupo Narración. Ha publicado las novelas: *El viejo saurio se retira* (1969) *Hombres de caminos* (1988), *La violencia del tiempo* (1991), *La destrucción del reino* (1992), *Babel el paraíso* (1993), *Poderes secretos* (1995) y *El mundo sin Xóchitl* (2001). Y También los ensayos *La generación del 50: Un mundo dividido* (1988), *Celebración de la novela* (1996), *Los andes en la novela peruana actual* (1999), *La novela en dos textos* (2002), entre otros. Escribe en varias publicaciones culturales.

Rogelio Llanos, ingeniero químico, también ejerce la crítica de cine. Ha colaborado en *Cambio*, en el suplemento dominical de *El Correo* (en los años ochenta) , y en revistas especializadas como *La gran Ilusión* , *Cine Club, El Refugio* y *Butaca.*

Jorge Bernuy, egresado de Bellas Artes. Realizó estudios especializados en Francia y España: en el Institute Pedagogique de Paris; en el Musée de Louvre, en la Ecole Practique des Hautes Etudes, Paris; y Comunicación a Distancia en la Universidad Complutense de Madrid. Ejerce la crítica de arte en los más importantes diarios y revistas de Lima y el Perú. Ha sido profesor principal de pintura, en la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1995 y 1997. También es experto tasador de obras de arte y ha realizado importantes curadurías, entre ellas la retrospectiva del maestro Carlos Quizpez-Asín en la galería de arte de la Casa Inca Garcilaso de la Vega en agosto de este año.

Guillermo Niño de Guzmán, escritor y periodista, obtuvo en 1988 el premio José María Arguedas, certamen literario organizado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Como periodista ha cumplido misiones de corresponsal en la guerra de Bosnia, en la ciudad de Sarajevo, en 1994, y en el frente del río Cenepa durante el conflicto armado entre Perú y Ecuador en 1995. Actualmente colabora en varias publicaciones.

Donación
06-11-13
00001837

PUENTE

Ingeniería. Sociedad. Cultura

Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Director
Carlos Herrera Descalzi

Editor
Lorenzo Osores

Consejo editorial
Luis Bustamante Pérez Rosas
Luis Jaime Cisneros Vizquerra
Adolfo Córdova Valdivia
Fernando de Szyszlo Valdelomar
Juan Lira Villanueva
María Rostworowsky de Diez Canseco

Diseño y diagramación
Taller Cuatro

Revisión de textos
Elba Luján

Fotografía
Soledad Cisneros
Javier Silva Meinel

Portada
Hiram Bingham

Impresión
Forma e Imagen

Subscripciones:
Colegio de Ingenieros del Perú
Av. Arequipa 4947, Miraflores.
Tel. 445-6540

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú:
2006-3189

2 RIESGO
Héctor Gallegos

8 "EL NIÑO": ¿UN DESASTRE O UN FENÓMENO?
Arturo Rocha Felices

16 TUPAC AMARU-SAN ISIDRO-PENTECOSTÉS
Pablo Macera

24 MAESTRA VIDA
José Miguel Cabrera

30 PERSEGUIDAS, LOCAS, EXILADAS
Sara Beatriz Guardia

36 POR LOS CAMINOS DEL CARNAVAL
Antonio Muñoz Monge

42 CARLO EMILIO GADDA
Miguel Gutiérrez

48 MADEINUSA
Rogelio Llanos

56 EL CONSTRUCTIVISMO DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA
Jorge Bernuy

64 HIRAM BINGHAM
Guillermo Niño de Guzmán

72 TECNOLOQUÍAS
Luis Freire Sarria

73 LA PÁGINA DE CARLÍN

RIESGO

Héctor Gallegos

CUANDO ADÁN –"ACONSEJADO" POR EVA– ACEPTÓ EL PELIGRO, ADVERTIDO POR DIOS, DE COMER EL FRUTO PROHIBIDO DEL BIEN Y DEL MAL ERA UN SER ABSOLUTAMENTE VULNERABLE ANTE LOS DESIGNIOS DE UN CREADOR OMNIPOTENTE. EL PRESAGIADO RIESGO DE PERDER EL PARAÍSO SE CUMPLIÓ. NO PUEDO DEJAR DE PENSAR QUE SI ADÁN HUBIERA TENIDO UN SEGURO ADECUADO PARA CUBRIR EL RIESGO, HOY, TODOS, VIVIRÍAMOS EN EL PARAÍSO.

Como consecuencia la humanidad ha tenido que vivir sometida a toda clase de peligros naturales como inundaciones, sismos, erupciones, epidemias, vientos, deslizamientos de tierra, tsunamis, y también a otros que podríamos denominar artificiales, como aventuras, incendios, reyertas, guerras, terrorismo, robos, pérdidas de embarques, desaparición de bienes, etcétera. Nuestra humana vulnerabilidad nos impone inexorablemente el padecimiento del riesgo, que muchas veces puede llevarnos a quedar mutilados, o a perder nuestro patrimonio, nuestra familia y hasta la vida.

Desde que tengo memoria, Ranrahirca, pueblo del Callejón de Huaylas, ha sido destruido por lo menos tres veces por enormes deslizamientos nacidos en las alturas del Huascarán. A pesar de la gran cantidad de muertos, de la ruina total de la propiedad, y de tener que abandonar la zona por tiempo prolongado, los pobladores siempre han regresado. Incluso hoy, después del aluvión que destruyó Yungay durante el terremoto de 1970, Ranrahirca está completamente poblado. ¿Qué nos conduce a actuar de ese modo, aparentemente tan irresponsable? En este caso, tal vez sea la secular pobreza, impulsada por necesidades que serían insuperables de otro modo. Reducir la vulnerabilidad y, como consecuencia, el riesgo, cuesta… en muchos casos, un precio inalcanzable para un sujeto o para una población. Lo mismo se puede decir de los antiguos barrios de Lima, construidos

con adobe y deteriorados por el tiempo, el agua o sismos previos. Muchos lo han advertido: ante el peligro de un sismo severo, la vulnerabilidad es tan alta que el riesgo de destrucción masiva es casi seguro, y sin embargo nadie se mueve.

Ascender el Everest es una peligrosa y, quizás por ello, atractiva aventura. Lograr la cima es alcanzar la gloria, pero fracasar en muchos casos supone quedar malherido, mutilado, o morir. En su preparación, los alpinistas buscan toda clase de protección: guías competentes, equipos de primera, abrigo y alimentación adecuada. Pero como no hay vulnerabilidad cero, el riesgo siempre acecha y los que alcanzan la gloria son muy pocos.

Habitar una ciudad como Los Ángeles, en el estado norteamericano de California, parece irracional. Está sentada directamente sobre la falla de San Andrés (una de las más peligrosas del mundo), sujeta a incendios forestales de intensidad sobrecogedora y sufre de periódicos deslizamientos que arrastran todo a su paso. Además depende para su agua y su energía de Estados vecinos. Una mujer neoyorquina que se había mudado de Manhattan a Los Ángeles buscando paz, tranquilidad y buen clima, declaró ante los medios, después de una sucesión de sismos, incendios y deslizamientos: "Me voy de nuevo a Manhattan, prefiero que me asalten todos los días a estar en este permanente estado de zozobra".

Hace pocos días (escribo al principio de diciembre de 2006) un bus-camión rodó 400 metros en una quebrada andina cercana a Puno. Murieron 45 personas. El alcalde explicó que había cumplido con el "riesgo cero" vehicular exigido por el Ministerio de Transportes y Comunicaciones del Perú, incluso dijo que tenía un informe, sin duda irresponsable, acerca de la seguridad de ese tipo de vehículo avalado por un prestigioso colegio profesional. ¿Sabían los pasajeros del peligro? ¿Sabían que viajaban en un tipo de vehículo ya identificado como de elevada vulnerabi-

INCLUSO HOY, DESPUÉS DEL ALUVIÓN QUE DESTRUYÓ YUNGAY DURANTE EL TERREMOTO DE 1970, RANRAHIRCA ESTÁ COMPLETAMENTE POBLADO. ¿QUÉ NOS CONDUCE A ACTUAR DE ESE MODO, APARENTEMENTE TAN IRRESPONSABLE? EN ESTE CASO, TAL VEZ SEA LA SECULAR POBREZA, IMPULSADA POR NECESIDADES QUE SERÍAN INSUPERABLES DE OTRO MODO. REDUCIR LA VULNERABILIDAD Y, COMO CONSECUENCIA, EL RIESGO, CUESTA... EN MUCHOS CASOS, UN PRECIO INALCANZABLE PARA UN SUJETO O PARA UNA POBLACIÓN.

lidad y legalmente prohibido? ¿No es acaso elemental que entes oficiales o autorizados para emitir juicios técnicos actúen con responsabilidad y no creen confusión entre las autoridades y los usuarios?

Probabilidad, aleatoriedad y estadística

El inseparable trío "peligro x vulnerabilidad = riesgo" dio origen primero al concepto, luego a la creación de las bases matemáticas y finalmente a la realidad del "seguro".

Desde un inicio el "concepto" manejado por matemáticos muy competentes estableció que el trío -la ecuación que los une si se quiere-, no era determinante, sino aleatoria. Es decir sus tres variables estaban condicionadas por la probabilidad de su ocurrencia (el peligro) y de su competencia (la vulnerabilidad); el riesgo no puede, por su origen, ser determinístico, es aleatorio.

En la época del renacimiento, allá por el siglo XVI, apareció el versátil milanés Cardano. Médico, matemático, escritor, intelectualmente muy curioso, enfermo crónico de diarrea y palpitaciones, mujeriego al extremo y, de acuerdo a su propia descripción, sarcástico, diligente, triste, obsceno, tramposo y traidor. Su profesión "timbero" era su actividad básica diaria. Escribió dos libros notables: Ars Magna, acerca de las matemáticas, y su valiosa mescolanza Liber de Ludo Alae, acerca de la timba con dados. En este último aproxima, por primera vez, cierto que desordenadamente, la probabilidad, la aleatoriedad y la estadística.

En esa misma época Shakespeare presentó en el teatro londinense la antisemita obra El mercader de Venecia. Antonio, un hombre generoso, entrega dinero provisto por el prestamista judío Shylock, a un amigo querido. Para respaldar el préstamo otorga a Shylock derecho sobre sus bienes que debían llegar pronto a Venecia en embarcaciones del Este. De fracasar estas llegadas, Shylock le cobraría una libra de carne de su cuerpo. Las embarcaciones se hunden. No hay con qué pagar. Shylock decide realizar su cobranza cortando el cuerpo de Antonio, pero ante los jueces, que autorizan el corte, ciertas maniobras

legales logran impedirlo. Antonio sobrevive y Shylock es condenado a la ruina. Si Antonio y Shylock hubieran estado asegurados, Shakespeare no habría tenido argumento.

Los temas matemáticos involucrados en el análisis del riesgo –estadística, aleatoriedad y probabilidad– son tratados por grandes mentes del renacimiento: Galileo, Pascal quien se aparta radicalmente de la geometría a la que considera "tema menor propio de artesanos", para abrazar el estudio de la probabilidad, Fermat, Leibnitz, Gauss y el armador de todo el esquema matemático: el notable suizo Daniel Bernoulli.

Hasta aquí el tema de la ciencia matemática. Esquivar los números me es poco menos que imposible; sin embargo, el lector no tiene por qué sufrirlos.

Los seguros

Desde la caída de Roma hasta la revolución industrial, los grandes cerebros europeos teorizaban y vivían en el mundo de la abstracción. Los ingleses se interesaban sobre todo en el mundo pragmático, buscando efectos prácticos, apoyados solo lo indispensable en lo teórico y científico. Al igual que los romanos los ingleses eran esencialmente ingenieros y comerciantes.

El inglés John Graunt que no era matemático, científico, ni profesor universitario, sino un exitoso comerciante inició el muestreo como base de la estadística. Lo hizo para auspiciar sus propios negocios conociendo rápidamente, por ejemplo, la composición por edad y sexo de su mercado de compradores.

Por esa época, estamos hablando ya de mediados del siglo XVII, Canopius, un estudiante cretense de la universidad de Oxford preparó por primera vez en Inglaterra una taza de café. El éxito fue tan inmediato que se abrieron cientos de *coffee houses* en Londres.

En una de ellas, cerca de los muelles, nació Lloyd's de Londres, que fue por más de dos siglos la más importante y famosa aseguradora. Nació allí porque Graunt conoció a Halley (el del cometa) que, sobre una base más científica, pero igualmente utilitaria, estudiaba el muestreo, la normalidad y el riesgo. Se conocieron en el *cofee house* del señor Lloyd. Ambos publicaron sus trabajos y fue el signo de los tiempos –la innovación en los negocios y las finanzas–, el motor que dio inicio a Lloyd's de Londres y a varias empresas aseguradoras.

Los seguros son negocios que logran repartir el riesgo entre muchos, cuantos más, mejor. Ello permite poner

el costo al alcance de aquellos que comparten peligros iguales. Para ello dependen totalmente del proceso de muestreo, de promedios, de independencia de observación y de la noción de lo normal, desarrollada por Halley. Aplicados al floreciente comercio holandés e inglés que implicaba cada día el arribo de numerosos barcos cargados de azúcar, especias, café, té, algodón, porcelana y otras cosas de lujo, se demostró que la riqueza podía ser creada por uno mismo, y que las anheladas herencias no eran el único camino.

LOS SEGUROS SON NEGOCIOS QUE LOGRAN REPARTIR EL RIESGO ENTRE MUCHOS, CUANTOS MÁS, MEJOR. ELLO PERMITE PONER EL COSTO AL ALCANCE DE AQUELLOS QUE COMPARTEN PELIGROS IGUALES.

La información de lo que ocurría en áreas remotas del mundo se volvió crucial, y Edward Lloyd lo logró por los medios más sofisticados de comunicación de la época. Él creó la "lista de Lloyd", que informaba tanto de las llegadas y salidas de naves, como del estado del mar gracias a la información de sus corresponsales. Su éxito fue creciente. No había entonces sino *brokers* que buscaban personas –*the names*– dispuestas a "timbear" su patrimonio asegurando un embarque. Luego, hacia fines del siglo XVIII, el grupo de The Names se consolida: aporta

sumas fijas, comparte los riesgos, pero no deja de asegurar. Muchos asumen casi el íntegro del riesgo limitado solamente por restricciones legales.

Otras compañías aseguradoras más pequeñas y con capital propio aseguraban por robos en casas y caminos, muerte por beber gin en exceso, muerte por caballos y también por la certeza de la castidad femenina.

Peligro, vulnerabilidad y riesgo

Hoy la ingeniería, en sus múltiples manifestaciones, ha incorporado el concepto de riesgo. No solo para asegurar obras, sino procesos y diseños. La ecuación probabilística que une peligro, vulnerabilidad y riesgo es hoy instrumento medular del ejercicio profesional del ingeniero. El problema fundamental es que el propietario entienda que él debe precisar el riesgo. Cuando dicha función corresponde al Estado, éste lo hace poco y mal.

La estructura de preferencias de una sociedad con relación al riesgo condiciona la habilidad de esa sociedad para producir individuos innovadores. La invención y la innovación, cruciales para lograr el progreso tecnológico (que algunos economistas consideran la palanca fundamental de la riqueza), envuelven siempre la voluntad de aceptar riesgos tanto individuales cuanto empresariales o sociales. Cambiar un método confiable de producción implica siempre algo de azar. En el pasado, cuando no existían redes sociales de protección, el fracaso en una aventura tecnológica –sobre todo en la agricultura- podía conducir a verdaderas catástrofes.

Los sociólogos y los economistas creen que la gran mayoría de los individuos tiene aversión al riesgo. Pero poco se sabe acerca de lo que determina el grado de aversión. Lo que sí se reconoce como indudable es que el desarrollo tecnológico demanda una masa crítica de individuos arriesgados, cultos e ingeniosos dispuestos y capaces de cambiar su entorno físico. Esta masa crítica es imposible de lograr: 1) en sociedades mal nutridas, ignorantes, supersticiosas o extremadamente tradicionales, 2) en sociedades en las que el reconocimiento del logro económico o el prestigio son causa de envidia, y 3) en sociedades que protegen desmedidamente el *status quo* o intereses arraigados.

Por ello para que una sociedad sea capaz de asumir riesgos, y por tanto sea creativa e innovadora, es imprescindible que sea diversa, tolerante y generosa. ¿Lo somos?•

"EL NIÑO": ¿UN DESASTRE O UN FENÓMENO?

Arturo Rocha Felices
Fotos de Beatrice Velarde

EL MUNDO EN EL QUE VIVIMOS ESTÁ LLENO DE AMENAZAS, ES DECIR, DE EVENTOS CUYA OCURRENCIA PODRÍA CAUSARNOS DAÑO. SU ORIGEN ESTÁ EN FENÓMENOS NATURALES, EN ACCIONES HUMANAS, O EN UNA SUMA DE AMBAS POSIBILIDADES. WILCHES-CHAUX AL TRATAR DE LA VULNERABILIDAD GLOBAL ANOTA QUE PARA UNA COMUNIDAD DETERMINADA, UNA AMENAZA ES "LA PROBABILIDAD DE QUE OCURRA UN RIESGO FRENTE AL CUAL ESA COMUNIDAD PARTICULAR ES VULNERABLE". ESTA DEFINICIÓN PODRÍA APLICARSE A UNA ESTRUCTURA EN PARTICULAR, A UNA REGIÓN GEOGRÁFICA O A UNA ACTIVIDAD ESPECÍFICA. LAS AMENAZAS ORIGINADAS POR FENÓMENOS NATURALES SON INDEPENDIENTES DE LA VOLUNTAD HUMANA; EN CAMBIO, LAS QUE PROVIENEN DE LAS ACCIONES HUMANAS SUCEDEN PORQUE ALGO ESCAPÓ A NUESTRO CONTROL.

En los últimos años ha surgido un notable interés por investigar el Fenómeno de El Niño (FEN), especialmente a partir del catastrófico y sorpresivo Meganiño 1982-83, que algunos autores llaman "La madre de todos los Niños", y que fue la primera vez que la amenaza constituida por el FEN vino con su nombre. De entonces acá ha aumentado la probabilidad de que se presente nuevamente un Meganiño, con características desastrosas en la costa norperuana, como ocurrió en 1997-98, lo que hace indispensable intensificar su estudio y prepararnos debidamente.

El presente artículo busca distinguir entre el Fenómeno de El Niño y un desastre, con miras a llamar la atención hacia la necesidad de desarrollar una cultura de la prevención, y está concebido desde el punto de vista del ingeniero proyectista, lo que le da un sesgo que el autor no puede ni desea ocultar y que se expresa en que el FEN no es un desastre natural; es un fenómeno natural que puede convertir en desastrosa la realidad que se vive, especialmente entre los pobladores de menores recursos económicos. Reconocer este hecho es fundamental para la gran tarea de la prevención. Al respecto

son muy importantes los trabajos de Andrew Maskrey y otros, en el libro *Los desastres no son naturales*, así como los de Piers Blaikie y otros, en el libro *Vulnerabilidad. El entorno social, político y económico de los desastres*, a quienes el autor debe mucho para la preparación de este artículo.

Los fenómenos naturales

Un fenómeno físico es toda apariencia o manifestación del mundo material como el calor del sol, los diluvios, los huracanes, las mareas, los sismos y todo aquello, benéfico o perjudicial, que es expresión del dinamismo del mundo en que vivimos. Los fenómenos naturales son lo que existe y caracteriza al mundo natural y a la dinámica que le es propia y no son, estrictamente hablando, buenos o malos. Tales calificaciones pueden darse a nuestra habilidad para defendernos. La ingeniería contribuye a crear las condiciones para que los seres humanos vivamos mejor en este mundo tan imprevisible y agresivo expuesto a múltiples amenazas. Los fenómenos naturales determinísticos son los que cada vez que aparecen tienen manifestaciones similares, como las estaciones, las mareas o las fases lunares. En cambio, los fenómenos naturales extraordinarios no son cíclicos, su magnitud suele ser muy variable, son esporádicos, y se les estudia estadísticamente, pues su aparición, según nuestro grado actual de conocimiento, está ligada al azar, como ocurre con el Fenómeno de El Niño y los sismos. Precisamente, la palabra fenómeno en segunda acepción significa algo extraordinario y sorprendente. Por cierto que la clasificación antes mencionada es circunstancial y más o menos arbitraria, pues se aplica de un modo particular en cada lugar y momento específico.

Un fenómeno natural extraordinario no tiene que producir necesariamente un desastre, pues éste se debe a la vulnerabilidad existente manifestada como deterioro ambiental, falta de previsión en el planeamiento, diseño o construcción de las infraestructuras, al desconocimiento de la naturaleza, a la irresponsabilidad, a la falta de educación y de organización o

LOS DESASTRES PARECEN RECORDARNOS QUE VIVIMOS EN UN LUGAR VULNERABLE Y QUE SEGUIMOS COMETIENDO LOS MISMOS ERRORES, OCUPANDO LOS MISMOS LUGARES PELIGROSOS Y DESCUIDANDO LAS MEDIDAS DE PROTECCIÓN. DE ESTE MODO SE CONFIRMAN LAS PALABRAS DE HEGEL: "LA HISTORIA NOS ENSEÑA QUE NO APRENDEMOS NADA DE ELLA".

a la pobreza, pero nada de esto implica que se trate necesariamente de un desastre natural. Si de pronto un mes de marzo nevase en Piura, eso sí que sería un desastre natural, pero que en Piura cada cierto número de años haya lluvias torrenciales no tiene por qué ser un desastre, salvo que no estemos preparados. Es, pues, necesario precisar qué es un desastre.

Los desastres

Un desastre es una desgracia grande, un suceso infeliz y lamentable, como podría serlo una guerra, un mal gobierno, una inundación o un terremoto. Romero y Maskrey en su trabajo acerca de *Cómo entender los desastres naturales* recuerdan que un desastre es un "evento identificable en el tiempo y en el espacio, en el cual una comunidad ve afectado su comportamiento normal, con pérdidas de vidas y daños de magnitud en sus propiedades y servicios, que impiden el cumplimiento de las actividades esenciales y normales de la sociedad". Sin embargo, un desastre no sólo significa la pérdida de lo que se tiene, sino que para los países y regiones más pobres implica la dificultad de recuperar lo perdido y de seguir progresando, pues su capacidad de recuperación es casi nula y el desastre se presenta con gran facilidad.

El origen de los desastres siempre ha intrigado al hombre y ha habido diversas respuestas en cada época, circunstancia o lugar. Durante miles de años la humanidad creyó que las inundaciones, las sequías, los terremotos y otras expresiones de la Naturaleza constituían un castigo divino. Desde épocas muy remotas se creyó que todo lo inusual, todo lo que se apartaba de la norma conocida, todo lo que ahora llamaríamos fenómeno natural extraordinario, era expresión de una fuerza superior. Hoy día consideramos que la ocurrencia de la avenida milenaria en un río es tan sólo un asunto probabilístico, proveniente de una severa combinación de factores meteorológicos e hidrológicos. El desastre no es la avenida misma; el desastre es no habernos preparado para ella. Los desastres se presentan cuando ocurre un determinado fenómeno natural en un lugar y momento en el que existe alta vulnerabilidad y tienen, por cierto, enormes implicancias sociales y económicas. Así por ejemplo, la presa de Poechos fue diseñada hace 35 años para soportar una avenida con un periodo de retorno de 10 000 años, calculada con la información disponible hasta ese momento y bajo determinadas condiciones de volumen útil y de posibilidad de descarga de sus aliviaderos. Pero, el riesgo de falla siempre existe porque es consustancial a las obras de ingeniería; no hay protección infinita ni riesgo nulo, de acá que el arte de la ingeniería consista en manejar adecuadamente los riesgos y los costos. El riesgo, dice Héctor Gallegos, "es un concepto medular de la ingeniería." Bastaría con recordar que se ha dicho que esperando un tiempo suficientemente largo, en cualquier río puede presentarse cualquier avenida.

Un fenómeno natural no origina necesariamente un desastre, pues puede presentarse en un lugar inhabi-

tado, sin grandes infraestructuras y que no esté asociado a algún aspecto del desarrollo, o puede ocurrir en un lugar muy bien protegido y, por lo tanto, tampoco ocasionaría daños. Sin embargo, hay fenómenos naturales que constituyen amenazas, es decir que potencialmente son algo peligroso. Nuestra tarea es defendernos. La falta de información básica, los errores en la ubicación de un centro poblado, la falta de defensas fluviales, la precariedad de las viviendas, el estrechamiento de un río para construir un puente, el mal diseño de las infraestructuras, la pobreza general y la falta de planeamiento, todo ello puede ser causa de un desastre.

Al ocurrir un desastre pareciera que recién nos enteramos de que vivimos en un lugar que es vulnerable y se empieza a recordar hechos similares del pasado, pero no se piensa que hemos seguido cometiendo los mismos errores, ocupando los mismos lugares peligrosos y descuidando las medidas de protección. Podría recordarse acá unas palabras de Hegel: la historia nos enseña que no aprendemos nada de ella. Cuando ocurre un fenómeno natural extraordinario y, a causa de una inadecuada o ausente prevención, se produce un desastre, surge la creencia equivocada de que lo sucedido nunca más se repetirá o que no hay nada que pueda hacerse para impedirlo. Cuando ocurrió el Meganiño de 1982-83 prácticamente no existía en la memoria especializada un recuerdo útil, para fines de planeamiento y diseño, de las famosas

lluvias de 1925 y 1926. La memoria colectiva es muy frágil. Es común que cada vez que se presenta un fuerte aguacero o, eventualmente un Meganiño, se diga "nunca ha llovido como ahora". Quizá de alguna manera subyace en la conciencia colectiva la idea de que los desastres son un castigo inevitable. Este fatalismo resulta muy negativo para la prevención; de acá la necesidad de examinar el punto siguiente.

Los desastres como un castigo divino

Los desastres han existido desde la antigüedad y eran vistos como el castigo de una voluntad superior debido a actos humanos. *Dysaster* tiene su origen en la partícula *dys* que significa dificultad o anomalía e indica contrariedad, y en la palabra griega *astro*, entendida como cuerpo celeste. Un desastre era, pues, el resultado de una contrariedad con los astros. Un cometa o un eclipse eran el presagio de un desastre.

Desde muy antiguo se creía que los cometas tenían "influencias nefastas sobre la Tierra", pues la aparición en la bóveda celeste de "una bola arrastrando una larga cola en llamas debía ser, como es fácil imaginar, una imagen aterradora para los habitantes de nuestro planeta". Homero los describía como "estrellas rojas que sacuden sus cabellos en llamas y arrojan enfermedades, pestilencia y guerras". El gran cometa del año 837, que después se supo era el Halley, produjo pánico en Luis el Piadoso, rey de Francia y "pasó muchas noches dedicado a la oración y entregó grandes cantidades de dinero a los monasterios". Bertrand Russell en su libro *Religión y Ciencia* dice que "...desde la antigüedad se consideró a los cometas como heraldos del desastre...", y recuerda que el Papa Calixto III relacionó la conquista de Constantinopla por los turcos en 1453 con la aparición de un cometa. Lutero decía que "El pagano piensa que los cometas pueden venir de causas naturales, pero Dios no crea uno solo que no sea anuncio de una calamidad segura".

UN DESASTRE ERA, PUES, EL RESULTADO DE UNA CONTRARIEDAD CON LOS ASTROS. UN COMETA O UN ECLIPSE ERAN EL PRESAGIO DE UN DESASTRE.
DESDE MUY ANTIGUO SE CREÍA QUE LOS COMETAS TENÍAN "INFLUENCIAS NEFASTAS SOBRE LA TIERRA", PUES LA APARICIÓN EN LA BÓVEDA CELESTE DE "UNA BOLA ARRASTRANDO UNA LARGA COLA EN LLAMAS DEBÍA SER, COMO ES FÁCIL IMAGINAR, UNA IMAGEN ATERRADORA PARA LOS HABITANTES DE NUESTRO PLANETA".

En 1577 se vio un cometa, al que llamaron "Portento de fuego en el aire", que causó gran revuelo entre los intelectuales, y que posteriormente se consideró que había sido un anuncio del Meganiño de 1578, que tantos daños causó en la costa norperuana. La inundación y destrucción de Zaña en 1720 se produjo porque había sido ubicada en un lugar peligroso, no por los pecados de sus habitantes como se dijo en esa época. En diciembre de 1992, cuando la zona central del Perú sufrió una fuerte sequía, el arzobispo de Huancayo dispuso que "...ante la persistente falta de lluvias..." "...en todas las parroquias de la arquidiócesis se realicen misas y procesiones, los tres últimos días del año, para pedir que llueva". Luego de los hechos mencionados cabe la siguiente pregunta: ¿si los desastres no son la

expresión de una voluntad superior, entonces qué los origina?

Los desastres como un castigo de la Naturaleza

En la actualidad está casi totalmente superada, por lo menos en los círculos más informados, la idea de considerar que los desastres son una manifestación divina o demoníaca. Sin embargo, contra lo que podría pensarse, no hemos avanzado mucho. Ahora se considera que los fenómenos naturales que causan inundaciones, sequías, destrucción y muerte, no son expresión de una divinidad, sino de la ira y el rigor de la Naturaleza. Ahora se habla, por influencia de la lengua inglesa, de desastres naturales. En nuestra época no es extraño que se crea que una ciudad construida a las orillas de un río sin defensas ni encauzamiento, que es inundada por las aguas provenientes del desborde fluvial ha sufrido un desastre natural, consecuencia de la "furia del río" o del "del rigor de la Naturaleza". Últimamente se dice que la destrucción se debió al Fenómeno de El Niño. Estas explicaciones no permiten avanzar mucho en el establecimiento de las causas de lo ocurrido.

Ciertamente, no sería correcto decir que la destrucción por la lluvia de las casas de quincha y cartones, ubicadas en una hondonada sin drenaje natural, sea una expresión de la ira de la naturaleza y que lo ocurrido constituya un desastre natural. Es un desastre, pero de pobreza, de ignorancia y de irresponsabilidad. El particular manejo, muy generalizado, de la expresión desastres naturales puede llevar a olvidar el meollo del asunto y a considerar que el FEN es necesariamente un desastre, lo que no es cierto. No le echemos la culpa al FEN de las desgracias que ocurren, sino más bien reconozcamos nuestros "pecados técnicos" y hagamos un firme propósito de enmienda.

El Fenómeno de El Niño y la experiencia vivida

El Fenómeno de El Niño (FEN) es un fenómeno natural extraordinario que representa una modificación transitoria, eventualmente fuerte, y algunas veces

desastrosa, del clima predominante en una parte importante del planeta. Es como si de pronto las regiones afectadas y sus habitantes se hubiesen trasladado a otro lugar de la Tierra. Eso es lo que ocurre durante un Meganiño en la costa norperuana. Esta variación climática, producto de una complejidad oceanográfica y atmosférica, constituye una amenaza seria para los grupos humanos y para sus propiedades e instalaciones.

Cada Niño está asociado a una magnitud, a una probabilidad de ocurrencia y a una intensidad. La magnitud se refiere a sus características intrínsecas, como el aumento de la temperatura del mar o la disminución de los valores del Índice de Oscilación Sur, independientemente del efecto que causen. Cuando la magnitud es muy grande se trata de un Meganiño. La probabilidad de ocurrencia está asociada a la magnitud de cada Niño. El FEN se presenta muy frecuentemente en la costa norperuana, pero con magnitud pequeña o mediana; en cambio, los Meganiños son mucho más espaciados y, según las investigaciones del autor, en los últimos cinco siglos habrían ocurrido diez de ellos con un intervalo medio de 47 años, aunque no todos hayan seguido el patrón general de lo que internacionalmente se entiende como Fenómeno de El Niño. Los Meganiños ocurren con intervalos variables, el más corto de los cuales sería de ocho años (entre 1720 y 1728). La intensidad es descriptiva de los daños que causa el evento. Cada Meganiño causó grandes daños y en su oportunidad fue considerado como un evento aislado, extraordinario, inusitado y de muy poca probabilidad de repetición. De las lluvias de 1983 se dijo que su periodo de retorno sería de 400 a 500 años; sin embargo, a los 15 años se repitieron con características similares.

Un desastre causa un gran impacto en la población y en las autoridades, pero, una vez que ha pasado, existe la tendencia a olvidarlo, y, lo que es más grave, a no reconocer las causas que lo originaron. Casi siempre se le trata como una emergencia, como algo extraordinario y transitorio, que no había ocurrido nunca, y que, por lo tanto, lo más probable es que no vuelva a repetirse. Grave error por el que hemos tenido y tendremos que pagar un precio muy alto.

El FEN debe aceptarse como una expresión de la Naturaleza, con la que tenemos que convivir y, en consecuencia, debemos planificar adecuadamente la ocupación territorial, la construcción de las infraestructuras y las acciones de emergencia, cuyo nombre no implica improvisación. Todo esto constituye un reto más para las políticas de desarrollo y para la ingeniería. La costa peruana es una zona hiperárida, es un inmenso desierto, en la cual los Meganiños constituyen una amenaza real que se expresa como un riesgo con características particulares para cada aspecto de la Naturaleza y de la ocupación territorial. El mayor o menor impacto que produzca un Meganiño es una expresión de la diferencia entre la planificación y la improvisación; en consecuencia, la obtención de información básica resulta ser fundamental para mitigar sus efectos a través de una planificación adecuada.

Nuestro conocimiento del FEN ha aumentado muchísimo en los últimos años; se trabaja mucho en el pronóstico a corto plazo, que es de menor interés para el ingeniero proyectista a quien le interesa conocer la probabilidad de ocurrencia de eventos de determinada magnitud para contrarrestar sus efectos negativos mediante la obtención de nuevos y mejores criterios de planificación, diseño, construcción, operación y mantenimiento de las infraestructuras. Es sabido que un desastre se produce cuando coinciden en un lugar y en un momento determinado el riesgo y la vulnerabilidad. Se ve, pues, que los desastres llegan, no como consecuencia de un castigo divino o de la furia de la naturaleza, sino como consecuencia de un fenómeno natural y de nuestra falta de previsión para afrontarlo y de capacidad para superarlo. Por lo tanto, la gran tarea que tenemos es disminuir los riesgos mediante el desarrollo de una Cultura de la Prevención.•

TUPAC AMARU SAN ISIDRO PENTECOSTÉS

Pablo Macera

DURANTE LOS ÚLTIMOS TREINTA AÑOS HE VACILADO MUCHAS VECES EN ESCRIBIR ESTE ARTÍCULO SOBRE TUPAC AMARU–SAN ISIDRO–PENTECOSTÉS. LO FUNDAMENTAL FUE DESCUBIERTO EN 1975 POR MÍ DURANTE UN VIAJE AL CUSCO ACOMPAÑADO POR WILFREDO LOAYZA UNO DE LOS GRANDES FOTÓGRAFOS ANDINOS EN LA LÍNEA DE CHAMBI, GUILLÉN, NISHAMA. AHORA MISMO TODAVÍA DUDO EN ESCRIBIRLO AUNQUE SIENTO QUE DE NO HACERLO PUEDO ESTAR COMETIENDO UN ERROR PERJUDICIAL PARA LOS ACTUALES GESTORES DE LA CULTURA ANDINA POPULAR.

Por otro lado los conocimientos que ahora transmito tenían ya antecedentes parciales fragmentados y que eran anteriores a mi descubrimiento del Cusco 1975; me refiero a dos afirmaciones aisladas de José María Arguedas: 1º El toro es el Amaru; 2º Tupac Amaru es San Isidro. Nada más dijo Arguedas. Pero eran antecedentes que yo desconocía en 1975, lo cual no tiene importancia ya que, una vez más, hay que admirar el conocimiento íntimo que Arguedas tenía de lo andino.

Además, las investigaciones sobre la cultura popular andina han venido acercándose a los temas que ahora presento. A ese respecto hay que mencionar los estudios de K. Seibold, 1992, sobre los estilos y la cosmología de Choquecancha (Cusco). De acuerdo a los resúmenes que conozco por Internet parecería que Seibold se refiere no al tema de San Isidro sino a la representación en algunos textiles cusqueños de la tortura de Tupac Amaru jalado por cuatro caballos. Estos mismos textiles incorporan a veces algún otro tema tupamarista: el sombrero (no sé si es mencionado por Seibold). ¿Incorporado desde un afiche de Sinamos 1971? O al revés. Pueden haber ocurrido diversos préstamos en ida y vuelta Sinamos–Tejidos populares. El prejuicio político contra el régimen de Juan Velasco Alvarado

San Isidro Lampiño - José Gabriel Tupac Amaru.

impide hasta ahora conocer esas propuestas estético–ideológicas.

Empecemos por describir nuestras experiencias tales como fueron ocurriendo: En mi viaje de 1975 visité el estudio fotográfico de Nishama en Cusco y encontré una fotografía donde aparecían varias acémilas llevando bultos encima de los cuales flameaba una bandera peruana. Esa fotografía según Nishama representaba las celebraciones en honor a San Isidro en las provincias altas al sur del Cusco. ¿Qué relación podría haber entre San Isidro Labrador y las acémilas de carga?

Pregunté entonces en qué fecha celebraban las fiestas de San Isidro. Nishama me respondió que se iniciaban el 17–18 de mayo. De pronto, de inmediato, casi eléctricamente, advertí la conexión: 17–18 de mayo no solo era la fiesta de San Isidro, coincidía además con el día en que fue ejecutado Tupac Amaru (18 de mayo de 1781). Recordé asimismo la semejanza, la identidad, entre la acémila con bandera fotografiada por Nishama y una acuarela de Angrand dibujada en 1837 donde aparece una mula de arriero cargando petacas y con una bandera peruana encima del equipaje. Hubo una conexión múltiple inmediata que me dejó aturdido sin atreverme a comentarla ni a Nishama o Wilfredo Loayza: San Isidro era celebrado en esas festividades andinas no por sí mismo sino en representación de Tupac Amaru debido a las similitudes de fechas que acabo de mencionar. La presencia de las acémilas con banderas era un modo de jugar casi sobre el abismo y con ostentación. Porque constituía una figura claramente asociada a las actividades económicas de Tupac Amaru dueño y gestor de una próspera empresa de arrieraje en el sur andino. Pero eso no fue todo. Ese mismo día en la noche recorrí la Plaza Mayor del Cusco. En uno de sus portales encontré una manta (*lliclla*) donde aparecían las figuras que por primera vez con mérito absoluto han sido estudiadas y publicadas por K. Seibold. Advertí de inmediato que además de los "caballos" que intervienen en la ejecución de Tupac Amaru aparecían las figuras de otros "caballos" con una bandera encima del lomo que (según mi interpretación) nada tenían que ver con la ejecución en sí misma y que más bien coincidían con la interpretación arriba reseñada: Los

Arriero de la sierra peruana. Acuarela de Leonce Angrand, 1837.

Representación de acémilas de arrieraje con su bandera de identidad. Tejido popular (*Lliclla*) - Cusco. Siglo XX.

caballos con bandera de esos tejidos evocaban a las acémilas de transporte propiedad de Tupac Amaru.

No deja de asombrar la audacia y la provocación simbólica. Quienes decidieron establecer esas relaciones San Isidro/Tupac Amaru nada ocultaron. Su mejor defensa, su mejor disfraz, era no ocultar sino exhibir casi con ostentación los símbolos, los hechos. Lo cual no es un procedimiento ingenuo, "popular", sino muy sofisticado; que no podemos adjudicar a las tejedoras andinas que reprodujeron los primeros modelos básicos. Tan sofisticados. En los días siguientes revelé estos descubrimientos por separado a mi compadre Rubén Córdova y al padre Jorge Lira. Ambos me aconsejaron que no los diera todavía a conocer. El padre Lira admiraba a Tupac Amaru pero era muy cuidadoso porque su propia familia (Ladrón de Guevara) descendiente del Inca Paullo fue contraria a las gestiones de Tupac Amaru para ser Marqués de Oropesa. Me comprometí con el padre Lira en redactar una ayuda memoria. Así lo hice y desde Lima la envié al Cusco por intermedio de Rubén Córdova junto con todos los materiales reunidos por mí (tejidos y fotografías). El padre Lira me respondió reiterando la necesidad de esperar. En ningún momento me proporcionó información adicional sobre los temas Tupac Amaru. Tampoco yo lo solicité. Poco antes de su muerte en 1984 me invitó a ir al Cusco (lo que no pude hacer). Añadió que todos mis materiales se los había encomendado a mi compadre Rubén Córdova (quien todavía los guarda). Creo haber cumplido mi compromiso de silencio. Las circunstancias de hoy son diferentes a las de 1975. Ya no tengo la misma expectativa acerca de los movimientos religiosos de resistencia indígena. Quizás esos movimientos están siendo invadidos por propuestas religiosas modernas que cuentan con abundantes recursos económicos. Creo que en esas orientaciones tengo poco que hacer.

Volvemos a San Isidro–Tupac Amaru. ¿Por qué Tupac Amaru es San Isidro? Convergen aquí varias situaciones que entretejen una complicada postulación reli-

NO DEJA DE ASOMBRAR LA AUDACIA Y LA PROVOCACIÓN SIMBÓLICA. QUIENES DECIDIERON ESTABLECER ESAS RELACIONES SAN ISIDRO/TUPAC AMARU NADA OCULTARON. SU MEJOR DEFENSA, SU MEJOR DISFRAZ, ERA NO OCULTAR SINO EXHIBIR CASI CON OSTENTACIÓN LOS SÍMBOLOS, LOS HECHOS. LO CUAL NO ES UN PROCEDIMIENTO INGENUO, "POPULAR", SINO MUY SOFISTICADO; QUE NO PODEMOS ADJUDICAR A LAS TEJEDORAS ANDINAS QUE REPRODUJERON LOS PRIMEROS MODELOS BÁSICOS. TAN SOFISTICADOS.

giosa, histórica y política. Empecemos por lo pronto con la separación que se establece en la zona alto andina entre la agricultura bajo el patronazgo de San Isidro y las ganaderías bajo el tutelaje compartido de San Marcos (vacunos), Santiago (auquénidos) Santa Inés (caprinos) San Antonio (mulas).

San Isidro fue canonizado en 1622 al mismo tiempo que otros santos españoles (Santa Teresa, San Ignacio, San Francisco Javier). La vida de San Isidro fue la de los trabajadores del campo en la época medieval europea (siglo XII). Su percepción popular por los pueblos andinos puede haber estado facilitada por el hecho que a San Isidro se le atribuía poder sobre los vientos, lluvias y sequías. Atributos que son también asignados al Amaru. Aunque no, en principio, al personaje histórico Tupac Amaru. Si bien es posible que luego se le acumularan esos roles.

Pero no bastaba obviamente esta relación San Isidro–Amaru para conectarla además con José Gabriel Tupac Amaru. La causa de esa conexión es mucho más directa y sencilla. Tupac Amaru es San Isidro porque murió casi el mismo día (18 de mayo) en que se inician las festividades de San Isidro (17 de mayo). Es posible que desde las primeras experiencias coloniales en el siglo XVI haya existido y quizás todavía exista una elite secreta que además de preservar tradiciones andinas fundamentales haya tenido también por misión adaptar esas tradiciones, modernizarlas y hacer que de este modo adquieran vitalidad y sigan vigentes pero ocultas. Así podría haber ocurrido con el vínculo Atahualpa/San Juan Bautista o Huayna Capac–Colibríes (Resurrección)–Taitacha temblores. Y no es improbable que una operación semejante haya sido elaborada respecto al primer Tupac Amaru ajusticiado en el siglo XVI por Francisco de Toledo. ¿Cuál es la ubicación secreta del primer Tupac Amaru en el santoral católico? En todos esos casos cada uno de esos personajes religiosos católicos es un disfraz para conmemorar

San Isidro con barba. Pintura sobre yeso. Mediados del siglo XIX.

Los protectores del trabajo campesino. Primitivo cusqueño; comienzo del siglo XIX. Incluye al San Isidro lampiño – José Gabriel Tupac Amaru.

sin peligro al correspondiente héroe andino. Así, al celebrar las festividades de San Juan rendimos homenaje al inca Atahualpa y al recordar las fiestas de San Isidro lo hacemos con José Gabriel Tupac Amaru.[1]

Hay que advertir que no todos los sanisidros están asociados a Tupac Amaru. Debemos excluir los sanisidros con barba. Estos son los sanisidros españoles y su celebración no pasa de ser convencional. Los sanisidros que recuerdan y evocan a Tupac Amaru son los sanisidros lampiños. En la colección de Elvira Luza existía uno ("primitivo") de gran tamaño que tenía esas características. Ignoramos donde está y no tenemos fotografía de ese San Isidro. Hemos ubicado además varios ejemplos de sanisidros lampiños. Forman parte de obras plásticas mayores muy complejas en las cuales diversos personajes sagrados son asignados a campos de influencia vinculados a la agricultura y ganadería andinas. Todos ellos parecen pertenecer a varios autores de la escuela que tuvo sus comienzos cuando Tadeo Escalante inventó los murales portátiles. No es improbable que el propio Escalante haya pintado estas obras. Así podríamos entender la semejanza que existe entre los sanisidros lampiños y el retrato de Tupac Amaru después del triunfo de Sangarara atribuido por mí a Tadeo Escalante. En todos esos casos el elemento definitorio fue la casaca roja de los sanisidros lampiños idénticas a la del Retrato de Sangarara ya mencionado. Por otro lado este color rojo implica las ideas de sangre y de fuego y está vinculado a los días que recuerdan el sacrificio de Jesucristo y en general a cualquier martirio incluyendo el de Tupac Amaru.

(1) He vacilado en redactar esta nota hasta que he tenido la convicción de que es un deber hacerlo. Es posible que algunas otras personas hayan compartido experiencias y creencias similares a la que describo: en algún momento durante varios días a mi regreso de Lima desde el Cusco 1975, recordaba obsesivamente el suplicio de Tupac Amaru. De qué modo primero cortaron la lengua a su hijo y lo arrojaron de la escalera de la horca. Luego no pudieron aplicarle garrote a su mujer porque tenía el cuello muy delgado y tuvieron que matarla con patadas en el estómago. Estos monstruosos sufrimientos morales concluyeron en el suplicio final físico de Tupac Amaru. No puedo precisar ni el momento ni el lugar en los cuales de pronto entendí que todos estos sufrimientos de Tupac Amaru lo habían llevado a un estado de santidad antes de morir. No estaríamos así solo ante un héroe político y militar. Estaríamos también además ante la santidad alcanzada por el martirio.

Muerte y suplicio de Tupac Amaru

(Relato de un testigo presencial)

"El viernes 18 de Mayo de 1781, después de haber cercado la plaza salieron los prisioneros... uno tras otro venían con sus grillos y esposas, metidos en unos zurrones, de estos en que se trae yerba del Paraguay, y arrastrados a la cola de un caballo... a Francisco Tupac Amaru, tío del insurgente, y a su hijo Hipólito, se les cortó la lengua antes de arrojarlos de la escalera de la horca; y a la india Condemaita se le dio garrote en un tabladillo, que estaba dispuesto con torno de fierro que a este fin se había hecho, y que jamás habíamos visto por acá, habiendo el Indio (Tupac Amaru) y su mujer visto con sus ojos ejecutar estos suplicios hasta en su hijo Hipólito, que fue el último que subió a la horca.

José Gabriel Tupac Amaru después de la victoria de Sangarara según Tadeo Escalante (principios del siglo XIX).

Luego subió la india Micaela al tablado, donde asimismo a presencia del marido, se le cortó la lengua y se le dio garrote, en que padeció infinito porque, teniendo el pescuezo muy delicado no podía el torno ahogarla, y fue menester que los verdugos, echándole lazos al pescuezo, tirando de una y otra parte, y dándole patadas en el estómago y pechos, la acabasen de matar.

Cerró la función el rebelde José Gabriel, a quien se le sacó a media plaza; allí le cortó la lengua el verdugo y despojado de los grillos y esposas, lo pusieron en el suelo; atáronle a las manos y pies cuatro lazos, y asidos estos a la cincha de cuatro caballos, tiraban cuatro mestizos a cuatro distintas partes: espectáculo que jamás se había visto en esta ciudad. No sé si porque los caballos no fuesen muy fuertes o el Indio en realidad fuese de fierro, no pudieron absolutamente dividirlo, después de un largo rato lo tuvieron tironeando, de modo que lo tenían en el aire, en un estado que parecía una araña. Tanto que el Visitador, ... despachó de la Compañía (desde donde dirigía la ejecución) una orden, mandando le cortase el verdugo la cabeza, como se ejecutó.

Después se condujo el cuerpo debajo de la horca, donde se le sacaron los brazos y los pies. Esto mismo se ejecutó con la mujer, y a los demás se les sacaron las cabezas para dirigirlas a diversos pueblos. Los cuerpos del Indio y su mujer se llevaron a Picchu, donde estaba formada una hoguera en la que fueron arrojados y reducidos a cenizas, las que se arrojaron al aire y al riachuelo que por allí corre ...

Este día concurrió un crecido número de gente, pero nadie gritó, ni levantó una voz: muchos hicieron reparo, y yo entre ellos, de que entre tanto concurso no se veían indios".

Pero hay algo más. Existen cálculos retrospectivos del calendario católico gracias a las investigaciones de Hatto Von Hatzfeld adaptadas al Perú por los Misioneros de los Sagrados Corazones. El 18 de mayo de 1781 correspondió a la quinta semana de pascua en el ciclo que se inicia con la Resurrección de Jesucristo y termina en Pentecostés. Este es uno de los tiempos fuertes de la liturgia católica. Al respecto un dato adicional: Boleslao Lewin informó que José Gabriel Tupac Amaru tenía un culto privado, secreto y confidencial dedicado al Espíritu Santo.

Recordemos que el Pentecostés cristiano tiene su raíz en las festividades judías vinculadas a ciertas cosechas agrícolas y a la dedicación de las primicias a Dios. Hasta qué punto, nos preguntamos el martirio de Tupac Amaru convocó por primera vez en el Perú los vínculos San Isidro–Pentecostés–Amaru. Podría ser que algunas de esas relaciones preexistieran a Tupac Amaru mismo. En otras palabras el Amaru, sus significaciones y cultos podrían haberse hospedado en el Pentecostés desde fechas muy tempranas. A ese primer núcleo se le habría añadido a San Isidro desde la fecha de su canonización a principio del siglo XVII. Sobre este terreno abonado la figura de Tupac Amaru habría tenido un poder de síntesis y convocatoria maximizado por su heroísmo. El Amaru no es cosa del pasado ni un simple personaje histórico. Revitalizado por la muerte de Tupac Amaru desplegó intensamente su presencia: los amarus tejas presentes en el Contisuyo durante los primeros cincuenta años del siglo XIX. Las *illas* que disfrazan al Amaru cuando combinan elementos de murciélagos y toros. Las petacas con la evidente figura del Amaru viajando con los arrieros de la sierra sur. Todavía más: el Amaru habrá de estar presente en el siglo XX con la plástica y narrativa de Carmelón Berrocal o con la escultura en madera del Amaru ejecutada en la sierra central hacia 1950. Toda esta reanimación exacerbada por el sacrificio de Tupac Amaru puede tener vínculos con expresiones pentecostales populares en el Perú que a veces parecerían estar relacionadas con la esperanza de un Pachacutec.•

El Amaru trabajado en piedra siglo XVIII.

El Amaru según Carmelón Berrocal; finales del siglo XX.

El Amaru. Escultura en madera. Jauja; mediados del siglo XX.

Este artículo ha sido posible gracias a consultas de Internet organizadas por mi esposa Sara Castro García. Entre otras referencias las siguientes:

Sobre Seibold, Katharine E., 1992. http://www.smith.edu/vistas_web/gallery/detail/Tupac.htm
Seibold, Katharine E. 1992. "Textiles and cosmology in Choquecancha, Cuzco, Peru." In *Andean Cosmologies through Time: Persistence and Emergence.* R. Dover, K. Seibold and J. McDowell, eds. Pp. 166-201. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Sobre San Isidro Labrador
http://www.cccuba.org/guardarraya/200405/isidro.htm

Sobre Pentecostés:
http://www.aciprensa.com/fiestas/pentecostes/
http://www.pctii.org/wcc/leon94S.html
Autora: Maritza Leon, Venezuela
http://www.enciclopediacatolica.com/p/pentecostes.htm
Autor: F.G. Holweck, trascrito por Stuart French, hijo, traducido por Giovanni E. Reyes

MAESTRA VIDA

José Miguel Cabrera
Fotos de Soledad Cisneros

FILÓLOGO, ESCRITOR Y PROFESOR UNIVERSITARIO, LUIS JAIME CISNEROS RECUERDA SUS PRIMEROS AÑOS DE INFANCIA EN BUENOS AIRES, LOS AMIGOS DE JUVENTUD Y LA LECCIÓN QUE LE DIO SU VOCACIÓN INICIAL POR LA MEDICINA. UN SINGULAR RETRATO DE LA EXISTENCIA DE ESTE BRILLANTE INTELECTUAL QUE, A LOS 86 AÑOS, SIGUE DANDO CÁTEDRA SOBRE EL LENGUAJE, LA LITERATURA Y LA VIDA.

Nací en la calle del Sol, hoy Garcilaso de la Vega, y mi primer recuerdo está asociado al sonido de los animales del zoológico que quedaba muy cerca de casa, en especial el rugido del león que coincidía con mis llantos cuando era apenas una criatura.

A partir de nuestro viaje a Argentina comienza a integrarse aquello que se llama memoria. Mi primer recuerdo es del puerto de Buenos Aires, donde oí una serie de sonidos que me aterrorizaron: "araca piantá que te mando la cana, che". Una sucesión de sonidos rarísimos que me hicieron agarrarme de las faldas de mi tía, porque eso significaba un mundo distinto al mundo en el que había crecido.

Barrio porteño

La primera casa donde vivimos era un conventillo, allí confluían muchas familias. Quedaba en la calle Paraguay, a tres cuadras de la Plaza San Martín donde solíamos salir a jugar.

Al lado de la casa había un colegio de maronitas, donde empecé a estudiar la primaria. Mis compañeros y amigos eran hijos de árabes libaneses, así que empecé a vincularme con el árabe aprendiendo palabritas, sobre todo lisuras y nombres de alimentos.

Mi primer gran amigo fue Roberto Asef, un muchachito que me llamaba la atención porque era extremadamente alto, delgado y casi calvo, con una frente enorme. A los trece años se murió de una meningitis -era la primera vez en mi vida que oía esa palabra-, y me dejó en herencia una gran amistad con sus siete hermanos menores.

Mi casa era estrecha y conocí varias perspectivas de lo que el destierro significa. Desde vivir en una sola habitación en ese vecindario compuesto por gente que había luchado en la guerra civil española, hasta vivir en un departamento y luego en una casa más grande. Toda esa etapa supuso amistades, barrios y modos de ser distintos, lo cual contribuyó no solo a formar mi carácter sino a apreciar lo que significa la vida como programa.

Grandes descubrimientos

En el colegio aprendí muchas cosas importantes que me marcaron para siempre, como aprender a cantar.

Luis Jaime Cisneros de niño.

Su importancia la vine a descubrir veintitantos años después, cuando regresé a Lima. En 1947 asistí a una ceremonia en la que entonamos el himno nacional, toda la gente me miraba con curiosidad porque yo cantaba muy alto. Y es que en el colegio aprendí a celebrar con cantos el día de la primavera, de la juventud, de la bandera y de los enamorados... desde criaturas nos enseñaron a expresar cantado nuestros estados de ánimo.

El colegio sirvió también para convertirme en payasito, porque con motivo de una poesía que tuve que recitar una vez, me convertí en el muñeco elegido para declamar poemas y leer los discursos de todas las celebraciones.

Allí descubrí también mi afición por el ajedrez, un juego que entrenábamos en la casa, costumbre que he transmitido a mis hijos y ahora a mis nietos.

Fue en la secundaria que descubrí que mis grandes campos de conocimiento eran la química, la anatomía y el lenguaje. Y todo eso hacía que, por supuesto, la literatura no fuese ajena a esta curiosidad.

Alimentado por casa, siempre me gustó todo lo vinculado con el lenguaje, pues todos los días nos leían fragmentos del Quijote o de las Tradiciones de Palma. El canto favorecía el interés por lo musical y en casa aprendí a tocar el violín, un aprendizaje que fue torturante porque tuve un profesor muy entusiasta que cuando me equivocaba con el arco me pegaba en la mano, y como yo era porfiado, me volvía a equivocar, hasta que me di cuenta lo doloroso que era.

Alma mater

Mi universidad fue medio complicada porque la afición por las ciencias me había hecho pensar que era un claro indicio de mi vocación por la medicina. Pero era evidente que yo estaba interesado por cuestiones de lenguaje y vivía intrigado con un libro que mi padre, que era periodista y profesor, leía con frecuencia: la Gramática de Bello. A él le fascinaba, y yo me sentía obligado a leerlo a hurtadillas como si fuera un libro prohibido.

En 1939 ingresé a la Universidad de Buenos Aires, a la Facultad de Filosofía y Letras y también a la de Medicina. Los primeros meses fueron agobiantes porque estaba entre libros, gente viva y por otro lado cadáveres. Eso me fue tonificando y desde el punto de vista sentimental no tuve ningún reparo frente a los muertos, hasta que un día me tocó trabajar con el cadáver del zapatero de mi barrio. Fui a ver al jefe de práctica y recuerdo las duras palabras que tuve que escuchar. Qué cosa era eso de correrme, ese era mi trabajo, tenía que aprender ahí, porque después iba a ser responsable de muchas muertes.

Lecciones de vida

Por un lado, Letras me ofrecía la cara amable de la literatura, todo lo que podía encender el ánimo y la belleza, en tanto que medicina me brindaba como contraste inevitable la pena y el dolor. Una y otra, por el tipo de exigencia a la que me sometían, ofrecían una lección permanente de lo que significaba la prudencia, la reflexión y sobre todo la necesidad de

decir oportunamente solo lo que había que decir. Eso que ahora lo resumo tan fácilmente cuesta mucho trabajo cuando uno tiene apenas dieciocho años.
En ese sentido, tengo que reconocer que mis años en medicina contribuyeron a eso que se ha dado en llamar mi éxito profesional. A mi asesor Nicolás Romano, un hombre extraordinario, le tocó domar mi soberbia, mi orgullo y una serie de otros defectos curiosos. Yo era un muchacho que no podía soportar a la gente inculta. Un analfabeto era una persona que me ponía nervioso y me empujaba a un silencio a veces agresivo. Además, tenía el prurito de corregir a la gente que hablaba mal. Desde la perspectiva del hospital esto constituía algo insoportable. El profesor Romano no perdía ocasión de decirme con fuerza, pero con cariño: "Cisneros, usted no tiene remedio, es muy engreído y soberbio, cree que los enfermos deben leer lo que usted lee allá en la calle Viamonte (donde funcionaba la facultad de Filosofía y Letras). A usted le molesta la gente sucia y esa es la gente que va a encontrar en los hospitales y de la que tiene que aprender. Usted tiene un defecto: comienza a interrogar al enfermo y lo interrumpe para corregirlo en sus expresiones. A usted le debe importar un pepino cómo habla el enfermo, lo que necesita es saber escucharlo".

Fuera de carrera

Dejé la medicina en sexto año, cuando cursaba mi segundo año de internado. El primero me tocó en el Pabellón de Niños y a la segunda semana le pedí a mi asesor que me cambiara porque no podía aguantar a las criaturas.
El semestre siguiente me tocó en Obstetricia y Ginecología y al tercer parto fui nuevamente a ver a mi asesor porque prefería aguantar a los niños que a las parturientas, eran imposibles.
En quinto año, en emergencia, tuve mi primer muerto: un chiquillo de once años con un balazo en la frente. El segundo caso fue en época de carnavales. A las

dos de la mañana llegó la policía con una pareja de amantes completamente borrachos, ella venía con el útero perforado por un fierro introducido en la vagina, murió de una peritonitis. Así me acostumbré a ver que la gente vivía y también moría.

La universidad me trajo también amigos, entre los que destaco a uno muy curioso porque era una persona de la que nunca pensé ser amigo. Mi hermana Carola llevaba cursos de ballet y de cocina y tenía una amiga que visitaba la casa con frecuencia y que hablaba mucho de su hermano, decía era un talento. Un día mi madre me avisó que el fin de semana debíamos asistir a la ceremonia de fin de curso de mi hermana. Momentos antes de ir al teatro me dijo que había invitado al hermano de esa chica, llamado Oscar. Cuando llegó me hice un mal juicio de él y no le dirigí la palabra durante todo el espectáculo.

LOS PRIMEROS MESES FUERON AGOBIANTES PORQUE ESTABA ENTRE LIBROS, GENTE VIVA Y POR OTRO LADO CADÁVERES. ESO ME FUE TONIFICANDO Y DESDE EL PUNTO DE VISTA SENTIMENTAL NO TUVE NINGÚN REPARO FRENTE A LOS MUERTOS, HASTA QUE UN DÍA ME TOCÓ TRABAJAR CON EL CADÁVER DEL ZAPATERO DE MI BARRIO.

Dos días después me llamó por teléfono para invitarme al cine y yo lo mandé a rodar. Y así dos o tres veces más, hasta que un día tuvo la insolencia de preguntarme si yo sabía francés porque tenía entradas para un espectáculo. Me indigné y acepté de inmediato. Al final de la función, fuimos a tomar una cerveza y descubrí que leía las mismas cosas que yo, marcaba las mismas citas, y de pintura y música moderna sabía mucho más que yo, que nada posterior a Gerschwin conocía y que no podía comprender a Picasso. Esa noche lo acompañé a su casa, él me acompañó a la mía, lo volví a acompañar a la suya y a las tres de la mañana nos despedimos. Al día siguiente lo llamé y nos acostumbramos a ir al teatro, a conciertos, exposiciones.

Oscar nunca me habló de su padre, nunca lo mencionó, luego supe que era bodeguero. No se atrevía a decírmelo ni a llevarme a su casa porque pensaba que yo era muy orgulloso. Un día su padre se puso mal y lo llevó al hospital, lo operaron de una peritonitis y a las dos de la mañana descubrimos que tenía neumonía. Llamé a Oscar para que viniera porque su padre se moría, y se murió. Ese día comprendí el abismo que había entre ellos, la cultura por acá, y las aceitunas, el pan y el queso por allá.

El retorno

Cuando volví al Perú en 1947 observé que los libros utilizados en los primeros ciclos de estudios eran inservibles, por usar un calificativo. Entonces en San Marcos y en La Católica me hice fama de ser un profesor muy rígido y exigente. Le escribí a Amado Alonso pidiéndole consejo y me dijo que siguiera por ese camino. Descubrí que los chicos no leían, pero felizmente al tercer año de enseñanza todo empezó a caminar. Sin embargo, ese nivel de exigencia ha ido desapareciendo en los últimos tiempos y hemos tenido que ir modificando las cosas porque con los chicos que salen hoy de la secundaria no se puede hacer lo que hacíamos con los que ingresaban en el año 80. Simplemente no aguantan. Antes llegaban a la universidad con dieciocho años, mientras que ahora desde cuarto de secundaria pueden ingresar sin siquiera haber aprobado el quinto año.

A los dieciséis años no están preparados intelectualmente.

En 1948 los jóvenes leían a Ortega y Gasset y la Agonía del Cristianismo de Unamuno por recomendación de sus propios profesores de secundaria. Hoy los maestros no leen, solo queman llantas y hacen revueltas. Mientras tanto los chicos se han acostumbrado a consultar en Internet, que para ellos es la sabiduría. Basta con apretar una tecla y lo que buscan entra y se va, pero no se queda en la cabeza. Hay información pero no conocimiento verdadero. Hace varios años que para los exámenes finales doy tres temas con dos semanas de anticipación y los dejo entrar a la prueba con todos los materiales de consulta. Muchas veces les doy la libertad de que elijan el tema a tratar, pero en vez de tener un 20% de aplazados como antes, hoy tengo 45%.

Me ha ocurrido que en los cursos de preparación para profesores, que organiza el Ministerio, he dado como lectura un libro y algunos me han preguntado qué capítulo o capítulos del mismo deben consultar. Cómo me va a asombrar que en la universidad a los chicos les cueste leer un libro en todo el año.
A fin de cuentas, la universidad busca que tú pruebes que eres capaz de emplear lo que has aprendido, no me interesa que simplemente me digas lo que has aprendido.

De profesión abuelo

He dedicado buena parte de mi vida a la enseñanza y estoy convencido de que no sabría hacer otra cosa. Hay que estar metido en esto para saber cuántas cosas descubres cada día... reflexiones de un chico que te obliga a un aprendizaje constante que te enriquece. Por otro lado, ser abuelo me ha ayudado a conocer una dimensión para la cual no estaba preparado, pero para la cual estaba, tal como fui descubriendo, capacitado. Y vuelvo a relacionarlo con todo lo anterior: si no hubiera sabido escuchar y tener paciencia todo hubiese sido mucho más difícil en mi vida. Lo veo

con colegas míos que no se explican cómo es que puedo estar jugando en la arena con los nietos, o cómo puedo estar perdiendo el tiempo jugando a la pelota.

Todos mis nietos tienen afición por la lectura. Con el pequeño Luis Jaime vamos cada quince días a la librería El Virrey para jugar con la gata Tilsa y para que elija un libro de mariposas y animales. Ahora que está más grande hemos empezado a comprar libros que ilustran escenas y él me pone a prueba a cada rato. Yo le armo un cuento donde hay un osito que va con su lapiz por el bosque, se encuentra con un mono y le dice "a mí no me asustas, te voy a dibujar una corona". Pero un día me dice léeme, yo le cuento algo diferente y replica: abuelo, te falta más. Entonces he empezado a anotar cómo se lo relato para poder repetir el cuento sin temor a equivocarme.•

Clorinda Matto de Turner.

PERSEGUIDAS, LOCAS, EXILADAS

Escritura femenina del siglo XIX

Sara Beatriz Guardia
Fotos del Archivo Courret

UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS MÁS NOTABLES DE LA ESCRITURA FEMENINA DEL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XIX EN EL PERÚ, ES LA FORMA DIRECTA DE INTERPELAR LOS DISCURSOS HEGEMÓNICOS, CRITICAR Y REINTERPRETAR LA TRADICIONAL CULTURA PERUANA. VOCES QUE EMERGEN DEL SILENCIO PARA DIBUJAR NUEVOS MAPAS DISCURSIVOS EN LA RECONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA Y LA FICCIÓN, LO QUE TAMBIÉN SIGNIFICA UN LENGUAJE PROPIO, UN ESPACIO DE LIBERACIÓN, DE RECONOCIMIENTO DE SÍ MISMAS Y DE REDEFINICIÓN.

Escritura que al cuestionar la marginalidad y la represión se convierte en praxis de ruptura y transformación que amenaza el orden establecido, originando una violenta reacción de la sociedad tradicional, excluyente y patriarcal, en un período signado por crisis políticas y la conciencia crítica de ideólogos y políticos respecto a la realidad social e histórica del país. La hora cero del Perú, como calificó Basadre esos años marcados por la Guerra del Pacífico. Es en este contexto que aparecen dos escritoras: Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera. Ambas sufrieron persecución y fueron calumniadas y criticadas con encono y ferocidad. Una murió exilada en Buenos Aires y la otra en el Manicomio del Cercado de Lima.

En nombre del desvalido y excluido por el poder

Clorinda Matto de Turner (1852 -1909) nació en el Cusco y su infancia transcurrió en la hacienda familiar donde aprendió a hablar el quechua y supo del sufrimiento de los indígenas, hecho que tuvo una notable influencia en su vida. Escribió novelas, poesía, una obra de teatro, y numerosos artículos en favor de la educación de la mujer. Viuda en 1881, desempeñó

en Arequipa el cargo de jefa de redacción del diario *La Bolsa* y escribió su primer ensayo: "Literatura según el Reglamento de Instrucción Pública. Para uso del Bello Sexo". En 1886 se trasladó a vivir a Lima, donde dirigió durante tres años, *El Perú Ilustrado*, una de las revistas literarias más importantes del país.
En su primera novela, *Aves sin nido* (1889), precursora de la novela indigenista en el Perú, denuncia el maltrato y opresión que sufrían los indios, y la corrupción e incompetencia de jueces, gobernadores y curas. Constituye un lúcido y conmovedor texto contra la injusticia social y el abuso de poder sobre los indios, en el que Matto de Turner asume la voz del desvalido y del saqueado por el poder.

Fernando y Lucía Marín, una joven pareja, llegan a un pueblo imaginario de la región andina por razones de trabajo. Pronto se enfrentan al maltrato y explotación que sufren los indios, agobiados por los impuestos que deben pagar pues de lo contrario pueden perder sus humildes bienes y hasta sus propios hijos, y a las vejaciones sexuales por parte de los curas de turno que padecen las mujeres obligadas a trabajar en las casas parroquiales. Ante esta situación, la pareja asume la defensa de una familia indígena, los Yupanqui, víctima del abuso de las autoridades del pueblo. Los Marín se ganan el odio de los poderosos que intentan asesinarlos, pero los que mueren son los padres de Margarita y Rosalía Yupanqui, quienes posteriormente son adoptadas por Fernando y Lucía. Sin embargo, los sufrimientos no terminan allí, Margarita, enamorada de Manuel, nunca podrá casarse con él pues éste es su hermano. El cura Pascual había abusado sexualmente de las madres de ambos.

Un aspecto que singulariza la novela de Matto de Turner es el universo femenino. Lucía y Marcela son los personajes centrales del relato. Ellas se erigen en defensoras de la justicia transgrediendo el discurso patriarcal, constituyen las claves de la relación entre mujeres y hombres, entre indios y blancos, y son las que dan el primer paso al confiar y pedir ayuda a otras mujeres y a hombres que consideran sus aliados. Son las heroínas, como concibe George Lukács, en la novela decimonónica basada en un héroe y su relación problemática con la sociedad.

La modernidad, en términos de romper las reglas y los valores tradicionales a través del tratamiento a las mujeres, a los indios, al sistema político y social, posibilita, como señala Cornejo Polar, que esta obra pueda ser leída como una reflexión sobre la modernización del país y la construcción de una nueva identidad basada en la integración y liberación de la mujer y de la comunidad indígena.

La defensa de los valores tradicionales y conservadores, así como la reacción contra la escritora fueron virulentas; hubo también una fuerte dosis de celos y envidia. Pedro Paz Soldán y Unanue, más conocido como Juan de Arona, detestaba a las escritoras, entre otras razones porque su libro *Canto a Lesseps* ocupó

el segundo lugar en el concurso convocado por el Ateneo de Lima en el que Mercedes Cabello ganó la medalla de oro por su novela *Sacrificio y recompensa*. Tampoco concebía que *Aves sin nido* fuera considerada como una de las más importantes novelas de la época. En "Chispazos" dedicó a Clorinda Matto de Turner una insultante y grosera carta:

Querida Tea Clorinda / Hace tiempo que escondido / me encuentro aquí en esta hacienda / Pidiendo a Dios que se venda / la obra de Aves sin nido.
Te has metido a marimacho / con los hombres en refriega, / ya te darán un cocacho: / no lo ves porque eres ciega / y zarca como mi macho. / Con el olor que despides / Que es olor a vinagrillo, / Harás correr a cien Cides.
Mi plata vieja jamona / a costa de mis dineros / publicas hojas inmundas! / Y echas a los basureros / Bisturíes y Barberos / Y falsificadas Tundas. / No me adules, mula zarca, /la más grande entre las grandes / que pastan en la comarca: / yo lo que quiero es tu arca, / no tu pasquín de Los Andes.
Y con esto se despide, / Y dirá más si es preciso, / So vieja, sin nido Ave.

El 23 de agosto de 1890, Clorinda Matto fue denunciada por el Arzobispo de Lima por la publicación en *El Perú Ilustrado* del cuento "Magdala" de Henrique Maximiano Coelho en el que aparece un terrenal Jesús interesado en María Magdalena. El Arzobispo prohibió la lectura de la revista, de la novela *Aves sin nido* y excomulgó a la autora. Poco después fueron quemados sus libros y su efigie, destruidos su hogar y La Equitativa, imprenta fundada por ella. Tuvo que exiliarse para no volver nunca al Perú. Solo quince años después de su muerte, en 1924, sus restos fueron enterrados en el Cementerio de Lima.

EL 23 DE AGOSTO DE 1890, CLORINDA MATTO FUE DENUNCIADA POR EL ARZOBISPO DE LIMA POR LA PUBLICACIÓN EN *EL PERÚ ILUSTRADO* DEL CUENTO "MAGDALA" DE HENRIQUE MAXIMIANO COELHO EN EL QUE APARECE UN TERRENAL JESÚS INTERESADO EN MARÍA MAGDALENA. EL ARZOBISPO PROHIBIÓ LA LECTURA DE LA REVISTA, DE LA NOVELA *AVES SIN NIDO* Y EXCOMULGÓ A LA AUTORA. POCO DESPUÉS FUERON QUEMADOS SUS LIBROS Y SU EFIGIE, DESTRUIDOS SU HOGAR Y LA EQUITATIVA, IMPRENTA FUNDADA POR ELLA. TUVO QUE EXILIARSE PARA NO VOLVER NUNCA AL PERÚ. SOLO QUINCE AÑOS DESPUÉS DE SU MUERTE, EN 1924, SUS RESTOS FUERON ENTERRADOS EN EL CEMENTERIO DE LIMA.

La mujer escritora

Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909) nació en Moquegua. Tuvo una importante formación intelectual debido al acceso que tuvo a la selecta biblioteca de su padre. Se casó en Lima en 1866 con el médico Urbano Carbonera, y empezó a escribir en la revista La Bella Limeña en 1872. Posteriormente sus artículos abogando por una educación igualitaria para mujeres y hombres, y por el acceso de las mujeres a un trabajo remunerado, se publicaron en diversos diarios y revistas.

Mercedes Cabello de Carbonera.

En 1876, el doctor Carbonera cerró su consultorio, abandonó el hospital, su hogar y a su esposa, y se estableció en Chincha donde abrió una farmacia. Fue un matrimonio sin hijos que terminó de manera inexplicable. Según la profusa y seria investigación que ha realizado Ismael Pinto en su libro: *Sin olvido y sin perdón*, el doctor Urbano Carbonera era jugador, asiduo visitante de prostíbulos y había contraído sífilis, probable causa de la enfermedad de Mercedes Cabello.

Ya para entonces, Mercedes era una escritora conocida que, por su inteligencia, a la vez que admiración había conquistado envidia y celos. En *La Broma* dirigida por Eloy P. Buxó, apareció en 1878 un artículo titulado "La mujer pedante", de Emilia Serrano del Cordel, una mediocre escritora que se hacía llamar la baronesa Wilson. Ésta, aludiendo a la figura de Mercedes Cabello, decía que "la mujer de verdadero talento, procura sobre todo no ponerse en evidencia" porque "los alardes de erudición y de superioridad sobre los demás, conducen precisamente al abismo y al ridículo". Mercedes Cabello respondió con un escrito donde se burlaba del temor que suscita en los hombres una mujer inteligente y culta. La reacción del director de *La Broma* fue exagerada y grosera.

Mercedes Cabello escribió cinco novelas: *Sacrificio y recompensa* (1886), *Los amores de Hortensia* (1886), *Eleodora* (1887), *Blanca Sol* (1888), *Las consecuencias*

LASTENIA LARRIVA DE LLONA, QUE A PESAR DE SUS ESFUERZOS NO HABÍA CONSEGUIDO PUBLICAR NINGÚN BUEN LIBRO, OFENDIDA EN SU "DIGNIDAD DE CATÓLICA, DE MUJER, Y DE MADRE", NO TUVO MEJOR ARGUMENTO QUE ENROSTRARLE A LA ESCRITORA "LA GRAN DESGRACIA DE NO TENER HIJOS". Y JUAN DE ARONA, EN *EL CHISPAZO*, LLEGÓ A LA DIATRIBA BRUTAL CUANDO TRANSFORMÓ SU NOMBRE POR: MIERDECES CABALLO DE CABRÓN-ERA.

(1890) y *El conspirador* (1892). El personaje central de *Sacrificio y recompensa* puede considerarse como el antecedente inmediato de *Blanca Sol*. Se trata de una limeña inteligente y ambiciosa que lo único que quiere es una mejor posición económica. En la novela, Mercedes Cabello intenta demostrar que a falta de otras opciones las mujeres utilizan el matrimonio para ascender social y económicamente.

En *Los amores de Hortensia* y en *Las consecuencias*, atacó de manera directa la institución del matrimonio. Pero *Blanca Sol* y *El conspirador*, fueron las novelas que más críticas y altercados produjeron. *En Blanca Sol* el personaje también es una mujer ambiciosa que no vacila en cambiar el novio joven, apuesto y que la ama, por un hombre mayor que tiene dinero. Mientras que *El conspirador* constituye una fuerte crítica contra el militarismo y contra quienes habían convertido la política en negocio. Tal como ella misma señala en el prólogo a *Blanca Sol*, Mercedes Cabello no pretendía con sus novelas entretener, sino "combatir el desorden y la ignorancia".

En 1891 ganó, con su trabajo: "Juicio filosófico sobre la novela moderna", el concurso de la Academia Literaria del Plata, y recibió homenajes tanto en la revista fundada por Francisco Mostajo, como en la revista *Neblina* dirigida por José Santos Chocano. Fue invitada en 1892 a participar en el Congreso Internacional de Americanistas celebrado en España, donde la invitaron a presentar un trabajo conmemorando el descubrimiento de América, donde debía rendir "el merecido tributo de admiración a aquellos héroes". Mercedes Cabello no quiso sumarse al homenaje y no viajó. Pero Ricardo Palma sí lo hizo.

El escándalo estalló cuando se mostró a favor de la educación laica y contra la corrupción del clero durante el discurso que pronunció ante las profesoras y las niñas del Liceo Fanning. Varios personajes se desgarraron las vestiduras en *El Comercio* y en *La Opinión Nacional*. Lastenia Larriva de Llona, que a pesar de sus esfuerzos no había conseguido publicar ningún buen libro, ofendida en su "dignidad de católica, de mujer, y de madre", no tuvo mejor argumento que enrostrarle a la escritora "la gran desgracia de no tener hijos". Y Juan de Arona, en *El Chispazo*, llegó a la diatriba brutal cuando transformó su nombre por: Mierdeces Caballo de Cabrón-era. El ataque fue de tal envergadura que los amigos que tenía en *El Comercio* publicaron, el 19 de enero de 1898, una carta del Director de La Unión de Tegucigalpa en la que destacaba la importancia de sus novelas y sus méritos intelectuales.

Finalmente, el 22 de enero de 1898, la escritora vilipendiada, insultada y tratada como loca, viajó a la Argentina donde permaneció casi un año. Pero ya había perdido la batalla y solo le quedaba por delante el tortuoso y dramático ingreso al manicomio en Lima, el 27 de enero de 1900, de donde nunca más salió.•

POR LOS CAMINOS DEL CARNAVAL

Antonio Muñoz Monge
Fotos de Javier Silva Meinel

¡¡¡CARNAVALES, LOS DE MI TIERRA!!!, ESTA FRASE CONDENSA LA IMPORTANCIA, TRASCENDENCIA, ESPLENDOR Y SINGULARIDAD DE ESTA CELEBRACIÓN QUE SE REALIZA EN TODO EL PERÚ DURANTE EL MES DE FEBRERO.

COPLAS, COMPARSAS, BAILES, SERPENTINAS, TUMBAMONTES, CONCURSOS, REINADOS, CORSOS, AGUA, TALCOS, LICENCIA PARA UNA ABIERTA Y DESENFRENADA ALEGRÍA, SON CARACTERÍSTICAS DE LA FIESTA DEL CARNAVAL.

La gran ciudad de Lima, como sabemos hasta la saciedad, es cada vez más la síntesis del Perú. Aquí, como un abanico multicolor, encontramos las más diversas manifestaciones culturales de todos los pueblos del país, y el carnaval es uno de sus grandes ejemplos. En distritos, barrios y asentamientos humanos, infinidad de pueblos realizan por estas fechas sus carnavales. Por ejemplo, las provincias ayacuchanas,

Carnavales de Huancayo.

especialmente Huamanga, Vilcahuamán, Huanta, Parinacochas se hacen presentes con todas sus costumbres carnavalescas. De igual manera lo hacen Cajamarca, Apurímac, Junín (Jauja), Huancavelica. Son famosos los carnavales que realiza la Federación Departamental de Instituciones Provincianas de Ayacucho (FEDIPA), las instituciones apurimeñas, huancavelicanas, puneñas, en gigantescos campos deportivos como el estadio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos o lugares parecidos.

Viaje a la semilla

Pero mejor vayamos a los orígenes: en la tradicional ciudad de Huamanga, a los gritos y cantos de *chayraq, chayraq* (recién, recién) se anuncia la llegada de los carnavales. Al son de tinyas, pitos, quenas, mandolinas, guitarras y charangos bailan las comparsas que visitan los barrios de siempre y las casas amigas, con botellas de licores, huevos con añil, talco y harina, mientras los versos provocativos, burlescos, vuelan por los aires. Con varios días de anticipación se confeccionan

los *killis*, soguillas largas de cabuya, en las que se amarran quesitos, bizcochos, frutas, caramelos, etcétera, que luego se colocan como ofrendas al pie de los altares. Nadie olvida la visita sigilosa y nocturna a alguna chacra con el fin de conseguir un árbol, que más tarde servirá para el *sachakuchuy* o tumba monte. De igual manera, los jóvenes juegan el *huracanacuy*, (que consiste en arrojarse frutos verdes con la huaraca), el *seqollo* (en el que se dan latigazos en las pantorrillas desnudas), el "manteo" o rapto de mujeres, entre muchas otras diversiones. Para este año, los ayacuchanos se han encargado el reto de celebrar el mejor carnaval de su historia durante cuatro días, del 24 al 27 de febrero, convocando a todos los artistas ayacuchanos, bajo los auspicios de la Región de Ayacucho, el Municipio Provincial y el Instituto Nacional de Cultura de Huamanga.

Y en Cajamarca, el esplendor, la riqueza, variedad, ingenio, humor, son en definitiva los rasgos más

Carnavales de Cajamarca.

Carnavales de Puno.

saltantes de su carnaval. Entre coplas improvisadas, repentistas, a la manera de los mejores decidores, pícaras matarinas, patrullas y comparsas, así como entre sus sombreros alones, sus cortamontes o *unshas*, uno se siente invitado al baile de antifaces y al esperado corso que, desde las diez de la mañana hasta las cuatro de la tarde, desfila por calles y plazas, ofreciéndonos el vino de Cascas, las hortensias de Chungur, las guitarras de Namora, los sombreros de Celendín. Es decir, todo el esplendor tradicional, el carácter y personalidad de sus gentes, sus costumbres ancestrales y su atenta mirada al presente. Los cinco barrios más caracterizados: San Sebastián, San Pedro, San José, Cinco Esquinas y Cumbe, se alistan durante todo el año para esta competencia. Comparsas numerosas recorren la ciudad renovando e improvisando versos en los que se alude irónicamente a juegos amorosos y eróticos. El Ño Carnavalón viene acompañado por cabezones, patrullas, comparsas de disfrazados que avanzan al son de huaynos, marineras, cashuas y algún ritmo "moderno" urbano.

En la variación está el gusto

Viajeros al fin, ahora entramos al distrito de Marco, provincia de Jauja, que este año cumple cien años de su fundación. La fama de su carnaval, con sobrados méritos, camina por todo el país. Para los días de carnaval, los once barrios de Marco salen a bailar por las calles del pueblo en comparsas o cuadrillas que después participan en una hermosa competencia en el estadio del pueblo, mientras en los puestos de venta se saborea picante de cuyes con "atajo" (hierba silvestre de sabor especial). La música que acompaña proviene tanto de la tinya (pequeño tamborcillo), como del *waqra pucu* (corneta de cacho), el clarinete y el violín. Una característica singular del carnaval de Marco es su zapateo con los pies cruzados entre la mujer y el hombre.

Este infinito mapa musical carnavalesco de nuestra patria nos invita al carnaval de Lircay, provincia de Angaraes, departamento de Huancavelica, emparentado con las *araskaskas* y *huayllachas* ayacuchanas. La indumentaria masculina del carnaval es de influencia arriera, sombreros de paja, gruesas chalinas, ponchos de jebe y botas de montar. Es la fiesta de la fertilidad femenina y de la abundancia agrícola. El gran protagonista gastronómico del carnaval lirqueño es el puchero: contundente, opíparo, multicolor.

En este hermoso periplo carnavalesco nos encontra-

mos con la música del Pum Pim de la provincia ayacuchana de Víctor Fajardo, con el *huaylarsh*, baile viril de la juventud del valle del Mantaro, con la danza del *witite*, con clara alusión a la fecundidad, del valle del Colca (Arequipa), pero también con un cajón de Diablo en la costa, y un pífano, un tamboril y un tambor para un matrimonio nativo en Lamas (Tarapoto), porque allí, unos novios que se amen y que estimen su tradición deben casarse en los días de carnaval. La *wifala* coracoreña (Ayacucho) corona el tiempo de carnavales en gran parte del Perú, eso, sin olvidar un baldazo de agua o un alevoso globazo por las calles de Lima y alguna serpentina perdida en el recuerdo de los primeros amores, con la complicidad del chisguete de Pierrot y Colombina y la suavidad de la textura y el olor del talco.

Carnavales de Ayacucho.

Si bien el *huaylarsh*, es el baile que caracteriza al carnaval de la zona del valle del Mantaro, en la cercana Tarma y en Cerro de Pasco es la muliza y la fiesta de la Calixtrada que singularizan a estos dos pueblos. La muliza es la danza de los arrieros, justamente se llama muliza porque la melodía imita el trote de la mula. Animal que sirvió como bestia de carga para transportar el mineral. Se reconoce como antecedente de la muliza a la vidala argentina, esta melodía llegó al Perú, traída por los arrieros tucumanos en la época del gigantesco comercio de mulas desde Salta, Jujuy, Tucumán, con destino al Perú. Tarma resultó en la Colonia ser residencia de los mineros, lugar de reposo, por su clima benévolo. Esta ciudad y Cerro de Pasco comparten el origen de la sentida muliza, canción y música de arrieros, viajeros, que en la soledad de los caminos se inspiraban alimentados por la nostalgia de tantos pueblos y gentes conocidos a la vera de los caminos. El hermoso libro *El Lazarillo de Ciegos Caminantes de Concolorcorvo* recrea el viaje de Buenos Aires hasta Lima al paso cansino pero seguro de las mulas, el tañer de vihuelas y las voces al aire de vidalas.•

Huacones.

CARLO EMILIO GADDA

La Novela del Siglo XX

Miguel Gutiérrez

DENTRO DEL CANON DE LA LITERATURA ITALIANA, CARLO EMILIO GADDA (1893-1973) OCUPA UN LUGAR PROMINENTE ENTRE LOS ESCRITORES ITALIANOS DEL SIGLO PASADO. NUMEROSOS CRÍTICOS Y NARRADORES COMO PAVESE Y VITTORINI O CALVINO Y PASSOLINI Y OTROS REPRESENTANTES DE LA NEOVANGUARDIA DE COMIENZOS DE LOS AÑOS 60 (ÉPOCA EN QUE UMBERTO ECO ESCRIBIÓ SU LIBRO FUNDAMENTAL SOBRE POÉTICA, *OBRA ABIERTA*) CONSIDERAN A GADDA COMO EL PRIMERO ENTRE LOS NOVELISTAS DE ITALIA DEL SIGLO XX Y EQUIPARAN SU FIGURA CON LA DE LOS FUNDADORES DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA.

Según Calvino, con Proust, Joyce, Thomas Mann y Musil comparte la idea de la novela como enciclopedia, como una forma de conocimiento, y como red de conexiones entre los hechos, las personas y el mundo. Con Proust (y también con Joyce) comparte el gusto por la parodia, el pastiche y la comicidad, aparte de ciertas obsesiones en relación a la madre: frente a ella en ambos hay una relación amor-odio, lo que los lleva a cometer actos profanatorios e, incluso, (en el caso de Gadda, en *El aprendizaje del dolor*), esta fijación genera pulsiones francamente matricidas. Como Joyce, Carlo Emilio Gadda tiene un ideal de estilo que cristaliza en una escritura que es un denso tejido en que se mezclan diversos niveles de lenguaje: lo popular con las expresiones doctas, uso de jergas y diversos dialectos y citas literarias, pero todo ello con tonos de farsa, como de manera especial lo hace Joyce en el capítulo 14 del *Ulises* (en el episodio "Los bueyes del sol") en que con un toque burlesco hace un recuento del idioma inglés desde el renacimiento hasta el presente. Como todos ellos (pero en particular con el Thomas Mann de *La montaña mágica*) posee una intimidante multiplicidad de conocimientos tomados de las diferentes áreas del saber, de las ciencias y la filosofía, de la cultura y el arte. Pero es con Robert Musil con quien C. E. Gadda tiene mayores afinidades en lo biográfico, vocacional y formativo. Por ejemplo, si como ingenieros profesionales tuvieron una sólida formación científica y tecnológica, comparten, asimismo, una auténtica pasión por la filosofía, sobre todo en el área de la

epistemología, lo cual los llevará a elaborar ciertas concepciones estéticas afines. Concepciones que, por lo menos en parte, les impidieron terminar sus novelas: Musil, tras de dos mil páginas, todavía estaba muy lejos de concluir *El hombre sin cualidades*, mientras Gadda dejó inconclusas todas sus novelas.

C.E. Gadda nació en Milán en el seno de una familia acomodada dedicada a la política y la industria. No obstante el bajón económico de la familia debido a inversiones desafortunadas en la industria de la sericultura por parte de Francesco Ippólito, cabeza de la familia Gadda, y a la construcción de una casa de campo en Longono, Carlo Emilio recibió una educación esmerada en letras, matemática y ciencias naturales, y obtuvo los más altos calificativos en italiano, latín y griego clásico. A raíz de la muerte del padre en 1909, asume la dirección de la familia la madre, Adele Lehr, mujer culta de origen húngaro y que en su condición de licenciada en Letras, y profesora de historia, geografía y francés y directora de diversos colegios pudo sacar adelante a sus tres hijos, de los cuales Carlo Emilio era el primogénito. Mas, ¿por qué mencionar en estos sumarísimos datos biográficos de C.E. Gadda, a Adele y la anécdota de la construcción de la casa de Longono? Porque la figura materna es central en toda la obra gaddiana, mientras que la casa -símbolo freudiano de la madre- es el teatro de la novela *El aprendizaje del dolor* (*La cognizione del dolore*), libro que Gadda tipificó como "una autobiografía trágica".

Carlo Emilio Gadda con su amigo el escritor y cineasta Pier Paolo Pasolini.

Después de conseguir el bachillerato en 1912, se inscribió en la Facultad de Ingeniería del Instituto Técnico Superior de Milán. En 1915, antes de concluir los estudios de ingeniería, el joven Gadda fue llamado a filas cuando, durante la primera guerra mundial, Italia declaró la guerra a Austria-Hungría. Después de combatir en varias campañas cayó prisionero y fue recluido en un campo de concentración alemán hasta la firma del armisticio. La experiencia de la guerra (en la que perdió la vida su hermano Enrico mientras pilotaba un avión de combate) fue tema y motivo constante en la abundante

GADDA, SEÑALAN ESPECIALISTAS COMO GIANFRANCO CONTINI, ERA UN HOMBRE DE CONTRADICCIONES. TENÍA UN TEMPERAMENTO HIPERSENSIBLE Y ANSIOSO QUE TRATABA DE DOMINAR CON UNA MENTALIDAD CIENTÍFICA Y RACIONAL MEDIANTE LA ESCRITURA PERO SIN CONSEGUIRLO DEL TODO, PUES NO PODÍA OCULTAR EN LA MISMA, SUS FOBIAS Y MANÍAS DE NEURÓTICO.

producción literaria de C. E. Gadda e inspiró de manera central su primera novela *La mecánica* (*La meccanica*), que aunque fue escrita alrededor de 1928 permaneció inédita hasta 1970. De vuelta a la vida civil, se inscribe en la Facultad de Filosofía de la Academia Scientífico-Letteraria, pero luego renuncia para, en 1920, licenciarse en Ingeniería Industrial, sección de Electrotécnica. En los 15 años siguientes trabaja como ingeniero (eventualmente se desempeñó como profesor de matemáticas y física) en diversos países de Europa y en Italia, en especial en el Vaticano, donde se encargó de supervisar la construcción de la central eléctrica mandada a levantar por Pío XI. Pero antes, en 1922, Gadda había viajado a Argentina, a la región del Chaco, donde trabajó cerca de dos años para la Compañía General de Fósforos. El dato es importante consignarlo, pues en la topografía imaginaria de *El aprendizaje del dolor* se superponen

Carlo Emilio Gadda.

un fantástico país sudamericano, Maradagal (mezcla de Paraguay y Argentina), y la italiana Brianza, tierra de las vacaciones veraniegas de Gadda. Después de renunciar a su profesión de ingeniero, se dedica por entero al oficio de escritor, produciendo una vastísima producción entre novelas, relatos, crónicas, ensayos, crítica, la mayor parte de la cual quedó inconclusa. Por último, en 1950, al borde ya de los 60 años, entra a trabajar como aprendiz de periodista radial y luego obtiene su profesionalización desempeñándose como tal en los siguientes años. Al morir en 1970, C. E. Gadda, era ya considerado como el maestro inmediato por la nueva generación de escritores italianos.

Gadda, señalan especialistas como Gianfranco Contini, era un hombre de contradicciones. Tenía un temperamento hipersensible y ansioso que trataba de dominar con una mentalidad científica y racional mediante la escritura pero sin conseguirlo del todo, pues no podía ocultar en la misma, sus fobias y manías de neurótico. Gonzalo Pirobutiro, protagonista de *El aprendizaje del dolor* y el autorretrato más implacable que Carlo Emilio ha hecho de sí mismo, en este libro estalla en una diatriba furiosa contra el pronombre yo: "... el yo, yo...¡el más asqueroso de todos los pronombres!...¡Los pronombres! Son los piojos del pensamiento. Cuando el pensamiento tiene piojos, se rasca como todos los que tienen piojos...y en las uñas, entonces se encuentran... los pronombres: los pronombres personales". Al decir de Calvino, Gadda

en *El zafarrancho aquel de la vía Merulana*, representó dos aspectos de su personalidad contradictoria a través de dos personajes. El comisario Ingravallo, encargado de la investigación, sería su portavoz filosófico, el representante de su pasión cognoscitiva por la búsqueda de la verdad; en cambio el funcionario retirado Angeloni, "solterón introvertido y melancólico, paseante solitario por las calles de la vieja Roma", acaso lleno de oscuras pulsiones y conciencia culposa (lo cual, siendo inocente, lo convierte en sospechoso para la policía) representaría el lado vulnerable de la personalidad de C. E. Gadda, que él disimulaba con la máscara de la cortesía y la fina urbanidad.

Las matanzas de la primera guerra mundial, el ascenso e instauración del fascismo y su neurosis que seguramente hunde sus raíces en heridas de la infancia (la madre de Gonzalo Pirobutiro cree encontrar en el cuerpo de su primogénito "una prueba defectuosa de la naturaleza") condicionan una visión ferozmente satírica de la sociedad de su tiempo. Gadda, un hombre moderado en política y de ideas democráticas, sentía un odio y un desprecio viscerales por Mussolini y el fascismo. Aparte del panfleto antifascita *Eros y Priapo* que escribió durante la segunda guerra mundial, Carlo Emilio expresó su rechazo al fascismo a lo largo de toda su obra, a veces en primeros planos, como cuando describe con rasgos grotescos la facha –pura quijada- del Duce, otras veces en formas más sutiles. En *El aprendizaje* el fascismo, con toda su vulgaridad y prepotencia burocrática, está representado por el "Nistitúo de vigilancia para la noche". Pero en *El zafarrancho*, la crítica al fascismo adquiere notas más implícitas y profundas. En tiempos de Mussolini el primer deber de los italianos era el de dar hijos a la Patria para que sirvieran al Duce en sus aventuras imperialistas del norte de África. De modo que en medio de esta "apoteosis de la procreación", C. E. Gadda, casi un misántropo, siempre perturbado ante cualquier presencia femenina, habría de sentirse excluido del festín genésico. Gran fabulador, este sentimiento opresivo y oprobioso lo transforma en metáfora, a través de la historia de Liliana Bravonelli, la víctima asesinada de la novela, cuyo más secreto dolor era el de tener un vientre estéril, lo cual la hacía sentirse incompleta como mujer, indigna y nada respetable.

Caricatura de Mussolini, 1939.

El zafarrancho aquel de la vía Merulana (*Quer pasticciaccio brutto de vía Merulana*) es la novela que hizo conocido a C.E. Gadda más allá de las fronteras de Italia. Inspirada en un delito recientemente acaecido en Roma, Gadda empezó a escribir la novela en 1946 y la publicó, sin haberla concluido, en 1957. Ahora bien. *El zafarrancho* puede ser leída como una novela policial, como una novela filosófica, o como una novela sobre Roma. O, también, como una novela del lenguaje, en la medida que con un despliegue prodigioso de imaginacion verbal (aqui en Latinoamérica sólo serian sus pares Guimaraes Rosa y Lezama Lima) el discurso narrativo conforma una maravillosa sinfonía barroca de voces y dialectos

O, incluso, puede ser leída como una *summa*, ya que en la tradición de Dante, en sus páginas hay ecos y alusiones a la historia, la mitología, la cultura, el arte y la literatura italiana. Pero por razones de espacio, sólo me referiré, muy brevemente, a las tres primeras formas de novela que señalé líneas arriba.

Es verdad que en *El zafarrancho* se observan las convenciones de las novelas policiales clásicas. Hay dos enigmas que deben resolverse: un robo de joyas, y un asesinato, está el cadáver de la víctima y está el investigador, en este caso el comisario Ingravallo, obsesionado por descubrir la verdad. Sin embargo hay dos trasgresiones fundamentales del código de las ficciones policiales. En primer lugar, el lenguaje que se emplea (incluso por estilistas como Borges y Chandler) en este tipo de novelas debe ser funcional para que no oscurezca el desarrollo de la intriga. En la novela de Gadda, el lector se siente abrumado (¡y maravillado!) por la proliferación de hechos y detalles y usurpan tanto su atención que le hacen olvidar el misterio que tiene que solucionarse. Y en segundo lugar, la novela se interrumpe sin que se descubra al ladrón de las joyas y al asesino de la desventurada Liliana Bravonelli. Pero lo más significativo es que el lector no se siente estafado por esta carencia, pues a lo largo de las páginas su atención se ha desviado hacia otros aspectos de la realidad representada. ¿Ha perseguido con esto Gadda hacer una parodia del género policial para, eventualmente, en la tradición de Cervantes, condenarlo? No creo que ésta haya sido su intención. Considero más bien que nuestro autor echó mano del género porque le servía como marco privilegiado para desarrollar su propia teoría de la verdad, según la cual, como lo plantea Ingravallo al iniciarse la novela, "...(Él) sostenía que las inopinadas catástrofes no son nunca consecuencia o efecto, si se prefiere, de un motivo solo, de una causa singular; antes son como un vórtice, un punto de presión ciclónica en la conciencia del mundo y hacia la cual han conspirado una porción de causales convergentes". Por supuesto, esta concepción repercute en el lenguaje y el estilo y en la proliferación vertiginosa de situaciones y eventos. Pues, como bien dice Calvino,

(ÉL) SOSTENÍA QUE LAS INOPINADAS CATÁSTROFES NO SON NUNCA CONSECUENCIA O EFECTO, SI SE PREFIERE, DE UN MOTIVO SOLO, DE UNA CAUSA SINGULAR; ANTES SON COMO UN VÓRTICE, UN PUNTO DE PRESIÓN CICLÓNICA EN LA CONCIENCIA DEL MUNDO Y HACIA LA CUAL HAN CONSPIRADO UNA PORCIÓN DE CAUSALES CONVERGENTES".

"Lo que Gadda quiere representar es el bullente caldero de la vida, la estratificación infinita de la realidad, el nudo inextricable del conocimiento".

Villa romana de Giorgio De Chirico.

De otro lado, *El zafarrancho* es la novela total de Roma. Así como las vicisitudes del señor Bloom en *Ulises* son inimaginables sin la presencia de Dublín, el asesinato de la Bravonelli y las indagaciones del comisario Ingravallo no pueden concebirse al margen de Roma. Gran admirador de Balzac, Dickens, Zola, novelistas que por primera vez representaron a las urbes modernas –París, Londres– como organismos vivientes, Gadda se propuso hacer un gran fresco de la Roma moderna, representando a todos los estratos sociales, desde las clases altas hasta sectores delincuenciales, pero siempre en sus concreciones como individuos y grupos humanos que nos son mostrados en su exterioridad y en su vida íntima, con sus sueños y los signos que remiten al inconsciente más turbio. Usado siempre en clave cómica, el vehículo con que Gadda logra trasmitirnos esa sensación de corporeidad casi fisiológica, tanto como psicológica y moral, es el lenguaje, el habla, la babélica conjunción de voces y formas dialectales, que en su entrecruzamiento laberíntico nos ponen frente a una Roma pululante de vida. Por la misma época en que Gadda empezó a escribir *El zafarrancho*, el neorrealismo italiano, que atravesaba por su mejor momento, estaba mostrando imágenes descarnadas de la Roma pobre y hambrienta que emergía de la derrota de la segunda guerra mundial, como ocurre en la obra maestra de Rossellini, *Roma, ciudad abierta*. Aparte del uso cómico del lenguaje y las formas de narrar barrocoesperpenticas, la singularidad de la visión gaddiana de Roma reside en que, a diferencia de los neorrealistas y de Moravia, ésta es mostrada en sus diferentes dimensiones: junto a la Roma actual, moderna, se halla la Roma del mito, la leyenda, la historia y las artes. Así, a propósito de un episodio muy cotidiano, se evoca a dioses de la mitología grecorromana, mientras que personajes humildes, criadas y ladronzuelos se llaman Eneas, Diomedes, Ascanio, Camila, Lavinia, como los héroes de Virgilio.•

MADEINUSA

(2006, Claudia Llosa)

Rogelio Llanos Q.

LOS PLANOS INICIALES DE *MADEINUSA* DEFINEN CON ACIERTO LAS COORDENADAS DENTRO DE LAS CUALES EL FILME SE VA A SITUAR. SON ENCUADRES MUY CERCANOS AL PERSONAJE FEMENINO Y PLANOS DE DETALLE: SU CABELLO, SUS MANOS –A VECES CUBIERTAS CON BOLSAS DE PLÁSTICO A MANERA DE GUANTES–, LOS ALIMENTOS EN PREPARACIÓN Y EL VENENO CONTRA LAS RATAS, ELEMENTOS ESTOS, SIGNIFICANTES DE VIDA Y MUERTE, AMBOS MANIPULADOS Y PREPARADOS POR LA MISMA PERSONA, POR SUS PROPIAS MANOS. INSTANTES DESPUÉS OBSERVAMOS A ESTE PERSONAJE APLICANDO EL RATICIDA ALREDEDOR DE LA CASA, CERCÁNDOLA, AISLÁNDOLA. DE PRONTO ENCUENTRA UNA RATA MUERTA A LA QUE LEVANTA Y EXAMINA CON CIERTA CURIOSIDAD MÁS QUE CON REPUGNANCIA Y, LUEGO DE ARROJARLA LEJOS DE SU ALCANCE, CONTINÚA CON SU TAREA RUTINARIA. CLAUDIA LLOSA INSTALA DESDE ESTAS IMÁGENES INAUGURALES UNA ATMÓSFERA MÓRBIDA QUE NO LOGRA DISIPAR LA CANCIÓN QUE INTERPRETA LA PROTAGONISTA MIENTRAS EFECTÚA ESTAS LABORES COTIDIANAS Y, MÁS BIEN, ANTICIPA DESDE ALLÍ LA VIOLENCIA EN QUE DESEMBOCARÁN LAS CRISPADAS RELACIONES ENTRE LOS DIFERENTES PERSONAJES QUE CONFLUYEN EN ESTA HISTORIA.

Historia de matices fuertes. No sabemos cuánto de intuitivo o cuánto de racionalidad puso la directora en la concepción y ejecución de su película. No importa. Lo cierto es que no dio cuartel y el producto resultó ser una película cuya complejidad y riqueza se perciben a través de las diversas posibilidades de lectura que su visión ofrece. También es bueno decirlo: *Madeinusa* no es una película hecha con miras a agradar al gran público o con la intención de emocionar al espectador. No. Creemos, sí, más bien, que bajo los términos en que ha sido concebida, tiende a inquietar, abriendo posibilidades de acercamiento a un universo que, si bien difiere del nuestro, conserva o pone de manifiesto puntos de contacto en lo que a conductas humanas –esas sombras que a veces se intensifican– se refiere.

No considero que la posición de Claudia Llosa sea racista. Si sus preocupaciones temáticas las hubiera desarrollado sobre la base de otro grupo social y teniendo a la ciudad como espacio dramático, quizás se habría hablado de un filme sobre clases decadentes, sobre parábolas sociales tal vez. Y, en fin, llovería sobre mojado. Difícilmente, en tal caso, creemos, se habría utilizado el término racista. Empero Llosa ha escogido un universo aislado, lejano, en donde en términos de ficción, de imaginación, de fantasía, y no sabemos si bajo las coordenadas de un referente real, es posible la existencia de una comunidad distinta a la que estamos acostumbrados a concebir. Esta comunidad, cuya supervivencia se lleva a cabo bajo ciertas reglas –que pueden escapar a la lógica o a la concepción al uso– espera o anhela llegar a determinada época del año para liberarse rompiendo las normas que, a lo largo de un extenso período de represión y trabajo, se ve obligada a respetar porque cree en la existencia de un ser superior capaz de propiciar o generar acciones punitivas. El universo así imaginado, así concebido, encuentra su viabilidad. Bajo nuestro punto de vista, Claudia Llosa ha obrado con rigurosidad. Reconozcámosle, además, su audacia.

Así como una obra literaria no tiene obligación alguna de ser fuente de enseñanza y menos de disponer de un carácter didáctico, una película no tiene por qué afiliar a los convencionalismos usuales de representación de una realidad ni tampoco tiene el deber de albergar situaciones y personajes positivos o afirmativos. Los personajes de *Madeinusa* escarban más bien en aquellas zonas oscuras del ser humano, allí donde yacen las inclinacio-

nes a la violencia, a la exclusión, al robo, a la lujuria, al crimen, las bajas pasiones en suma.

Pero también *Madeinusa* se aleja, en definitiva, de esas visiones tópicas del paisaje andino: la fotografía del filme de Llosa elude en todo momento el encuadre propio de la tarjeta postal que es motivo recurrente en no pocas películas ambientadas en la sierra del país. Llosa evita las panorámicas y el regodeo visual propios de aquellos filmes hechos de cara al turista potencial, como también esquiva, en la banda sonora, los típicos sonidos de zampoña o quenas con los que se identifica la música vernácula. El filme de Llosa, tanto en las imágenes como en la banda sonora, es sencillo y austero y, por ello mismo, mucho más eficaz, mucho más sincero.

Madeinusa apela al plano de detalle o al plano secuencia en ángulos cerrados, lo que limita el encuadre a lo estrictamente necesario para que el espectador com-

ASÍ COMO UNA OBRA LITERARIA NO TIENE OBLIGACIÓN ALGUNA DE SER FUENTE DE ENSEÑANZA Y MENOS DE DISPONER DE UN CARÁCTER DIDÁCTICO, UNA PELÍCULA NO TIENE POR QUÉ AFILIAR A LOS CONVENCIONALISMOS USUALES DE REPRESENTACIÓN DE UNA REALIDAD NI TAMPOCO TIENE EL DEBER DE ALBERGAR SITUACIONES Y PERSONAJES POSITIVOS O AFIRMATIVOS. LOS PERSONAJES DE *MADEINUSA* ESCARBAN MÁS BIEN EN AQUELLAS ZONAS OSCURAS DEL SER HUMANO.

parta la sensación de opresión o desequilibrio que padecen los personajes. El uso de la música es reducido a su mínima expresión. Llosa prefiere apelar al sonido real y a las canciones que algunos de sus personajes incorporan a sus tareas diarias, como cuando Madeinusa prepara el alimento o el veneno, o cuando desea exteriorizar sus afectos o pasiones a Salvador, el extranjero que desea atraer. Un canto desmañado y patético que un viejo interpreta al final de la fiesta religioso-profana inquieta e incomoda.

Un conjunto de casas rústicas en medio de las montañas es suficiente para establecer el escenario de la película. En el encuadre no es posible encontrar belleza convencional alguna. Como no lo habrá en el desarrollo de la historia, de por sí dura y nada complaciente, pero que tiene la virtud de ir abriendo interrogantes gracias a una cámara que ausculta de cerca a los personajes y se involucra en sus quehaceres y celebraciones. Hay un momento en el cual Llosa es ganada por la fuerza de su personaje: cuando

Madeinusa le canta a Salvador y la cámara se detiene en ella hasta concluir la canción. Hay otro segmento en que la directora es ganada por la fuerza del paisaje serrano, aquél que tiene como fondo un lago situado entre el pueblo y los elevados cerros que lo circundan, es la secuencia de la procesión, uno de los pocos y brevísimos momentos en que Llosa se vale del plano general.

Paisaje recortado, personajes llevados por instintos y pulsiones negativas, fuerzas agresivas que están escondidas o reprimidas en los seres civilizados y que el entorno geográfico, salvaje e inaccesible, posibilita su exteriorización o manifestación pública. Llosa intenta penetrar en sus personajes, examinarlos en este encierro casi forzado en el que viven los pobladores de Manayaycuna. Para Llosa el paisaje está y no está. Está presente porque delimita el espacio dramático, pero no se abusa de su exposición. Se habla de él más de lo que es posible ver. Las palabras, los hechos, los gestos lo expresan: salir o llegar a este pueblo no es sencillo, recorrerlo tampoco resulta alentador. La comunidad se ubica en un lugar poco accesible y sus costumbres puede que no sean las mismas de otros sitios. La sensación de aislamiento se subraya cuando se ve a Salvador llegando al pueblo y se comprende que solo es posible salir de ahí a través de ese único camión que cruza los desolados parajes que se atisban a través de las ventanillas y el parabrisas del vehículo.

Así, en este lugar alejado, olvidado y remoto, la celebración de la Semana Santa, con sus detalles profanos y violentos, adquiere el sentido de lo posible, de lo verosímil. Es factible, entonces, encontrar allí, bajo la urgencia de las pulsiones del deseo y de la liberación, esas explosiones inevitables que combinan el júbilo con la violencia, la fiesta comunal con la segregación, el cortejo con el incesto, la liberación con el crimen. Allí encontramos a Llosa en su intento de auscultar la irracionalidad del mal.

¿Una de las muchas realidades del Perú? Tal vez sí, tal vez no. Manayaycuna puede ser un nombre como cualquier otro, a despecho de su sonoridad quechua. La referencia a Lima, con la llegada de Salvador, tampoco obliga a utilizarla como una alusión directa de la realidad peruana. El filme no contiene referencias históricas ni temporales, no hay interconexión con otras comunidades, pueblos o ciudades, la historia está centrada en Madeinusa, su hermana, su padre y el extranjero. Hay algunos personajes secundarios que forman parte del ritual (el hombre del tiempo, por ejemplo), y el pueblo en general aparece como una suerte de fondo sobre el cual se desarrolla la historia.

Este pequeño universo comprende a un grupo humano cristiano, creyente. Para Madeinusa, la ciudad es una especie de sueño o ilusión conservada en algunos objetos, recortes de revistas y juguetes que, tal vez, dieron el impulso para que su madre huyera. Llosa ingresa a ese universo a través de un personaje en permanente lucha con los resentimientos y envidias de su hermana, y con los deseos incestuosos de su padre.

En el pueblo no hay curas ni policías. La autoridad es el alcalde y por encima de él sólo hay un ojo celador a punto de ausentarse con la muerte de Cristo. La celebración profana servirá, entre bailes y gritos,

fuegos artificiales y concursos de belleza, para encubrir aquellas zonas oscuras que empiezan a desbordarse. El orden social existente está basado en un compromiso de aceptación de esta singular forma de disolución del mal: ni robo, ni muerte, ni violación. Pero esas pulsiones primitivas están presentes en la naturaleza de los individuos y se ponen de manifiesto sin límite alguno en la ausencia del poder divino, el único capaz de otorgar a esta pequeña población una apariencia de paz y tranquilidad.

Para Madeinusa, sometida al autoritarismo del padre, la fuga empieza en su refugio solitario, entre recuerdos -pequeños objetos, aretes y muñecas- y mientras escribe su nombre sobre una vieja revista. Para ella, la fiesta implica también la posibilidad de trastocar el destino señalado. Y la presencia del extranjero le favorece. Salvador, el visitante casual, está en Manayaycuna en tránsito hacia una mina (¿símbolo de un descenso a los infiernos?) Tiene, además, un nombre que alude simbólicamente al papel que cumplirá luego. Se trata, creemos, de un personaje que –al margen de su actuación, probablemente la menos feliz- se plantea como finalidad viabilizar la mirada de los otros sobre este universo cerrado, excluyente y violento. Madeinusa no sólo copulará con él atentando contra la voluntad del padre, matando su ilusión de poder ser el dueño de su virginidad, sino que buscará a través de este acercamiento la tan ansiada puerta de escape de su entorno.

El incesto, tema tabú de muchas organizaciones sociales, también lo es de este pequeño grupo comunal. Su prohibición, pero también la posibilidad de ir en contra de tal prohibición, estimula fuertemente el deseo. Preparar a las jóvenes adolescentes para este acto trasgresor, bajo la forma de un concurso de belleza, es el centro de la celebración y es también la forma de hacer realidad el deseo contenido. A Madeinusa le halaga el triunfo que reconoce públicamente sus atributos, pero rechaza visceralmente la imposición paterna. Y su manera de expresar ese rechazo es escamotearle al padre la posibilidad del goce de su virginidad. Y aquí hay que mencionar otro de los aciertos de Llosa: sugerir más que mostrar.

El conflicto que Llosa plantea se va decantando hacia esa lucha particular entre Madeinusa y su padre, lucha que no concluye con la posesión, lucha que el padre viene sosteniendo desde tiempo atrás, y que ha tenido como episodios: la huida de la madre, los intentos vanos por poseer a Madeinusa y, finalmente, la cópula con una Madeinusa que ya no es virgen. Se trata, en suma, de un personaje cuyo poder –no olvidemos que se trata de la máxima autoridad municipal- ha sido resquebrajado. Y por ello, al padre no le queda más salida que la acción represiva: deshacerse de los viejos y queridos objetos de goce de ella, romper aquellos aretes que fueron de la madre y que le recuerdan la huida de la mujer y quizás la posibilidad de la huida de la joven. Madeinusa siente entonces que su mundo ha sido invadido. No solo el cuerpo ha sido violado, las ilusiones están siendo destruidas. Su respuesta no se hará esperar y ésta será a través de una acción que rutinariamente ejecuta: para evitar el ingreso de roedores a su espacio hay un arma que ella bien conoce. Y si en ese cerco letal han de caer inocentes, pues la libertad será el suficiente estímulo para olvidar el duro pasado y renacer en otros mundos desconocidos e inciertos. Final perverso, pero inevitable.•

EL CONSTRUCTIVISMO DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA

Jorge Bernuy

"Siento que en el arte yo tengo razón, pero ¿tendré fuerzas suficientes para expresarlo de una manera convincente?"

Paul Gauguin

NO ES PRECISO EN EL CASO DE JOAQUÍN TORRES GARCÍA INTERROGAR LARGAMENTE EL RETRATO DEL ENIGMA. POCAS VECES SE ENTREGÓ UNA OBRA CON MÁS FRANQUEZA, MÁS APARENTE ESPONTANEIDAD, ACASO PORQUE NUNCA SE CONCIBIÓ UNA OBRA CON MÁS LUCIDEZ Y CERTIDUMBRE INTERNAS. EL ESPÍRITU DEL PINTOR ESTÁ ENTERO EN SU TELA SIN DISFRAZ, SIN REFUGIO.

El conocimiento del hombre servirá de introducción directa a la obra. La estrecha relación entre la técnica y la evolución estética de Torres García, así como su posición individual es evidente para aquel que sabe contemplar sus cuadros, no solo como fenómeno plástico sino más bien como un advenimiento donde el alma, la sensibilidad, la inquietud y la fantasía cooperan en la misma dirección.

El conjunto de su obra en el marco de su desarrollo cronológico, desde los primeros cuadros de Barcelona hasta las últimas síntesis de los años 40, no produce ninguna impresión de discontinuidad porque el encadenamiento de esos periodos revela de una manera indiscutible esa necesidad casi biológica en la que la obra y su circunstancia corresponden con las épocas sucesivas de la vida de este pintor.

Nació Joaquín Torres García en 1874, en la ciudad de Montevideo. De padres españoles, a los 17 años embarca con su familia que regresa a radicar en Europa. Vuelve a la ciudad de su nacimiento a los 60 años (1934), donde fallece en 1949.

Durante 15 años Montevideo conoció a un hombre sorprendente, trajo de Europa una suma de valores culturales y una voluntad sin fisuras

ABCDEFGHIJKLMNOPQ
1234567
1937
ABRAXAS
365
SARCIA -32

El café, 1928.

pese a los muchos embates que debió soportar en sus andanzas de prédica. Como pintor realizó su labor con obstinación hasta el final de sus días.

Expuso con mucha frecuencia mostrando su obra con generosidad ya sea en exposiciones aisladas de un momento de su producción, en retrospectivas de su obra total, o bien solo o con sus hijos y discípulos. Participó en un Salón Nacional donde obtuvo el gran premio en 1944.

Creó la Asociación de Arte Constructivo a cuyo taller acudieron algunos jóvenes. Dictó conferencias y publicó algunos libros entre los que cabe destacar *Historia de mi vida*, *Los doctrinarios*, *Estructura*, y *Universalismo constructivo*. Decoró muros en el Hospital Saint Bois, levantó el "monumento cósmico" en el parque Rodó dejando grabados en piedra los signos más usuales de su grafismo como la casa, el corazón, el pez, el agua, el sol, el reloj, el hombre, la luna, el ancla.

Máscara con ojos de corcho.

Tres figuras primitivas constructivas, 1937.

LA COMPOSICIÓN ES SIEMPRE UNA ESTRUCTURA QUE PERTENECE EXCLUSIVAMENTE AL PINTOR, LA BELLEZA SURGE DE LA SEGURIDAD DE ESA ARMONÍA FORMAL, NO DEL MOTIVO.

Estructura en ocre con símbolos blancos, 1939.

En 1930, en París, fundó la revista *Cercle et carré*, primera publicación francesa de abstraccionismo. Desde Montevideo, en 1955, se envía su obra al Museo de Arte Moderno de París. Participa en la III Bienal Hispanoamericana de Barcelona, lo que le sirve para ser reconocido como uno de los grandes pintores del siglo XX.

Torres García se inició en la Escuela de Arte de Barcelona, se inscribió entre los incursionistas parisinos del modernismo barcelonés. Prontamente, en plena juventud, da el salto definitivo en su situación estética: lo que desea es la universalidad. Descarta de manera absoluta la búsqueda de calidades en la reproducción natural. Su trazo se independiza de la copia y adquiere el valor aislado de un grafismo unificador. La composición es siempre una estructura que pertenece exclusivamente al pintor, la belleza surge de la seguridad de esa armonía formal, no del motivo.

La inquietud literaria que tempranamente manifiesta Torres García y que continuará durante toda su vida es una característica que comparte con otros creadores del arte moderno como Kandinsky, Malevich, Mondrián quienes volcaron por escrito sus búsquedas y fundamentos de su experimentación plástica.

En su búsqueda, este maestro encuentra un nuevo medio ex-

Constructivo con vanilas superpuestas, 1930.

presivo adecuado para ese momento: la construcción de juguetes de madera con partes móviles, las que por yuxtaposición permiten la creación de diversas formas, ómnibus, autos, trenes, animales. Crea verdaderos conjuntos ligados más profundamente a sus primeras experiencias plásticas infantiles en la carpintería de su casa en Montevideo. Se trata de formas puras de gran belleza por el ritmo expresivo que contienen y la sensación que emana de la textura humilde de la madera no pulida.

Las construcciones que realizará en París a fines de la década del 20 tienen su origen en estas primeras investigaciones sobre formas planas. El arte de este maestro se compone de elementos puros, no hay complicaciones ni trucos, ni confusiones. Es el plano por encima de todo, el que reina, el plano sostenido

ESTE MAESTRO PRODUJO UNA OBRA INMENSA Y ABRIÓ CAMINOS AL ARTE MUNDIAL CON UN FERVIENTE DESEO DE PREDICAR SOBRE EL ANTIGUO Y MÍTICO ARTE AMERICANO PRECOLOMBINO. EN ALGUNAS DE SUS MAGISTRALES COMPOSICIONES SE RECONOCE LA FUERZA DE IMPOSICIÓN DE UNA RUTA QUE CONDUCE A ALGO GRANDE QUE MERECE SER EXPRESADO. SIN BUSCARLO OBTUVO UN GRAN ÉXITO Y RECONOCIMIENTO LLEGANDO A SER EL MEJOR PINTOR DE LATINOAMÉRICA.

Constructivo "Manolita".

por la línea, la cual por yuxtaposiciones confiere a la superficie plana una inscripción rítmica.

Tenemos que mencionar que el encuentro con Mondrián será decisivo para Torres García. ¿Las formas geométricas estructuradas que responden a un razonamiento geométrico riguroso, mensurable y cuyo resultado obedece a leyes universales, tendrán que ver con esta influencia? Torres García comienza construyendo sus obras, subdividiendo la tela en espacios rectangulares cuyas proporciones se generan a partir del riguroso procedimiento de la relación áurea. Dentro de estas celdas inserta imágenes simbólicas dibujadas como formas planas.

Este maestro produjo una obra inmensa y abrió caminos al arte mundial con un ferviente deseo de predicar sobre el antiguo y mítico arte americano precolombino. En algunas de sus magistrales composiciones se reconoce la fuerza de imposición de una ruta que conduce a algo grande que merece ser expresado. Sin buscarlo obtuvo un gran éxito y reconocimiento llegando a ser el mejor pintor de Latinoamérica.

La excelente colección de la obra de Torres García se encuentra en el Museo que lleva su nombre, ubicado en el hermoso barrio viejo de Montevideo.*

HIRAM BINGHAM:

EL OJO DEL EXPLORADOR

Guillermo Niño de Guzmán

MACHU PICCHU DEBE DE SER UNA DE LAS RUINAS ARQUEOLÓGICAS MÁS FOTOGRAFIADAS DEL MUNDO. SIN EMBARGO, PESE A LA PROFUSIÓN DE IMÁGENES DE TODO CALIBRE, QUIZÁ NINGUNA ALCANCE EL INTERÉS QUE SUSCITA EL LEGADO FOTOGRÁFICO DE HIRAM BINGHAM (1875-1956), EL EXPLORADOR E HISTORIADOR NORTEAMERICANO QUE ARRIBÓ POR PRIMERA VEZ AL COMPLEJO ARQUITECTÓNICO INCA EN 1911 Y LO DIO A CONOCER A LA HUMANIDAD. UNA RECIENTE EXPOSICIÓN EN EL CENTRO CULTURAL INCA GARCILASO DEL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES, CON EL APOYO DEL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA Y DE LA NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY, HA PERMITIDO APRECIAR ALGUNAS DE LAS PIEZAS MÁS SOBRESALIENTES -Y DECIMOS ALGUNAS PORQUE SE ESTIMA QUE BINGHAM TOMÓ ALREDEDOR DE QUINCE MIL PLACAS EN SUS CUATRO EXPEDICIONES A MACHU PICCHU- DE LA COLECCIÓN, QUE NO RECORDAMOS HABER VISTO SINO ESPORÁDICAMENTE EN LIBROS Y REVISTAS. POR TANTO, HEMOS TENIDO UNA RARA OPORTUNIDAD DE ADMIRAR FOTOGRAFÍAS -VARIAS DE ELLAS EN GRANDES Y CUIDADAS AMPLIACIONES- QUE POR LO GENERAL SÓLO ERAN VISTAS POR LOS ESPECIALISTAS QUE CONSULTABAN LOS ARCHIVOS ACADÉMICOS.

Desde luego, el atractivo principal que suscita el conjunto de imágenes es la posibilidad de contemplar las ruinas de Machu Picchu en los albores de su descubrimiento, es decir, cuando no habían sido trajinadas por el turismo. Sin duda, parte de las fotografías fue tomada cuando aún no se había despejado la vegetación del terreno que durante siglos se había acumulado en la zona y que obstruía la visión de las ruinas, mientras que otra muestra las construcciones luego de una primera limpieza realizada por Bingham y los miembros de su expedición. La selección es impactante, ya que las imágenes captadas por el explorador no sólo tienen un interés documental e histórico sino un indiscutible valor artístico.

Y, aun cuando esa no fuera la intención primordial de Bingham, se percibe un cuidado estético en la elección de los encuadres y en el manejo de la luz. Resalta la vista del angosto sendero junto al río Urubamba por donde desfilan los expedicionarios y

sus acémilas, así como el paso por las alturas del nevado o el vasto e imponente panorama de las ruinas capaz de quitarnos el aliento. Asimismo, para aquellos que busquen un sesgo más bien antropológico, allí están también esos retratos de campesinos que cavan un surco para sembrar papas o el de un indio que posa risueño de perfil, con su báculo, delante de un telón blanco que sirve como fondo. En ese sentido, estas fotografías son el resultado de un hombre con talento para observar y que no dispara su cámara sólo guiado por el afán de un registro documental sino porque quiere fijar un momento de su experiencia vital y profesional.

A pesar de sus aportes, Hiram Bingham es un personaje discutido. Nacido en Hawai en 1875, se rebeló contra los antecedentes familiares, ya que tanto su padre como su abuelo se habían desempeñado en las islas del Pacífico como pastores protestantes. Algunos biógrafos han insinuado que la ambición de Bingham y su rechazo a la vida austera y sacrificada propia de un misionero cristiano lo llevaron a contraer matrimonio con una

acaudalada heredera, nieta del propietario de Tiffany. Más aún, de acuerdo con la leyenda, se dice que fue el modelo de Indiana Jones, el arqueólogo héroe de las películas de Steven Spielberg. En todo caso, si bien se puede afirmar que Bingham fue un individuo arriesgado y temerario, habrá que reconocer que no fue un tipo improvisado y carente de formación. Por el contrario, sus estudios en Yale, Berkeley y Harvard prueban que su inclinación por la historia era genuina y que el dinero del que disfrutó por su unión conyugal le permitió llevar a cabo empresas que de otro modo tal vez no hubiera podido realizar. Después de sus exploraciones arqueológicas, intervino en la primera guerra mundial como comandante de aviación y al concluir la contienda inició una carrera política que lo llevaría al Senado.

Antes de arribar al Perú, Bingham había hecho exploraciones en Colombia y Venezuela, siguiendo los pasos del libertador Bolívar. En diciembre de 1908 asistió a un primer congreso científico panamericano en Santiago de Chile, donde decidió recorrer la antigua ruta de los comerciantes españoles entre Buenos Aires y Lima. Una vez en Lima viajó al Cusco, donde el prefecto de Apurímac lo invitó a conocer las ruinas de Choquequirao, a las que llegó tras un arduo trayecto. Entusiasmado por lo que vio, cuando regresó a Estados Unidos organizó una expedición bajo los auspicios de la universidad de Yale y la National Geographic Society. De vuelta en Lima, en junio de 1911, indagó en las crónicas de la conquista y el virreinato, sobre todo las de Antonio de la Calancha y Fernando de Montesinos, las cuales avivaron su deseo de encontrar las ciudades perdidas de los incas, Vilcabamba y Vitcos.

En el Cusco buscó la colaboración de las autoridades y continuó sus pesquisas. Como él mismo refirió en el testimonio que escribió sobre su exploración, había versiones oscuras y dudosas sobre unas ruinas que

se hallaban en una montaña junto al río Urubamba, a unas tres o cuatro jornadas de la antigua capital del imperio. Había algunos indicios de su existencia en los escritos de los viajeros del siglo XIX Antonio Raimondi y Charles Wiener, pero las informaciones de los pobladores cusqueños eran contradictorias. Por otra parte, habrá que admitir que en esa época la preocupación por el legado arqueológico era escasa y que primaban las historias sobre fabulosas riquezas que permanecían escondidas desde los tiempos de los incas. Incluso, como señaló Bingham, las autoridades dudaban de sus intenciones y pensaban que se hallaba tras un tesoro y no de una investigación científica. Al final, logró convencerlos de la importancia de su misión y le asignaron a un policía para que lo acompañara como guía e intérprete.

Los siete expedicionarios liderados por Bingham y sus porteadores llegaron a un lugar llamado Mandor Pampa, donde acamparon el 23 de julio de 1911. Allí encontraron a un campesino, Melchor Arteaga, quien les reveló que había unas ruinas en la cima de la montaña que se hallaba del otro lado del río y a la que se denominaba Machu Picchu. Al amanecer del día siguiente, Bingham le pidió a Arteaga que lo guiara hasta el lugar. Hacía frío y el campesino se mostró reticente. Sin embargo, como contó el explorador, "cuando se percató de que iba a pagarle un sol, lo que equivalía a tres o cuatro veces su jornal, accedió. Cuándo le pregunté dónde estaban las ruinas, me señaló la cima de la montaña. Nadie pensaba que fueran particularmente interesantes y nadie quería ir conmigo".

Con Arteaga y el sargento Carrasco, Bingham dejó el campamento. Después de un rato de marcha se

encontraron con el río y un endeble puente de troncos sobre los peligrosos rápidos. Según el explorador, los dos peruanos se despojaron de su calzado y se las ingeniaron para cruzar valiéndose de los dedos "prensiles" de sus pies, pero él no se atrevió y debió gatear sobre sus manos y rodillas. Luego de escalar el risco, hacia el mediodía, hallaron una choza en la que unos hospitalarios campesinos les ofrecieron agua fresca de un manantial y un lugar para descansar. A través del intérprete le dijeron que cultivaban sus productos en unas terrazas que habían descubierto, donde la tierra era muy fértil. Como los acompañantes de Bingham estaban agotados y este quería proseguir la ascensión, los campesinos le encargaron al hijo de uno de ellos, Pablo Álvarez, un niño de once años, que lo llevara hasta allí.

Conducido por el niño, Bingham se internó en la espesura. Casi de inmediato tropezó con los antiguos andenes de los incas, los cuales habían sido despejados por los campesinos para su cultivo y cuyo número superaba el ciento. Al dejar atrás los andenes y sumergirse de nuevo en el terreno boscoso, divisó unas edificaciones de granito blanco, cuyos muros eran una muestra de la mejor arquitectura inca. Frente a Bingham, camuflada por la vegetación, se alzaban construcciones de piedra insospechadas, las cuales habían permanecido intactas durante siglos. No sólo no habían sido detectadas por los invasores españoles sino que tampoco habían sido excavadas por saqueadores de tesoros. Bingham pronto se dio cuenta de que las ruinas tenían un valor inconmensurable.

"El paisaje era sencillamente encantador -escribió-. Formidables precipicios verdes descendían hacia los blancos rápidos del Urubamba. Enfrente y hacia el lado norte del valle había un gran acantilado de granito que se elevaba verticalmente dos mil pies. A la izquierda estaba el pico solitario del Huayna Picchu rodeado de precipicios al parecer inaccesibles. Por todas partes de veían promontorios rocosos. Más allá, millares de pies por encima de nosotros, se

elevaban las montañas envueltas en nubes. Ante la aparición de Machu Picchu (...) no era necesario ser un experto para percatarse de que habíamos descubierto las ruinas más interesantes y extraordinarias."

Hiram Bingham se equivocó al señalar que Machu Picchu fue el último reducto inca, donde se refugió el soberano Manco y evadió la persecución de los conquistadores. Asimismo, investigaciones posteriores han demostrado que esta ciudadela no fue un enclave dedicado al culto religioso y en el que moraban las vírgenes del Sol, tal como arguía el explorador norteamericano. A la luz de los documentos descubiertos en el archivo del Cusco por John H. Murra en la década del ochenta, se ha inferido que era más bien una residencia de verano, frecuentada por Pachacútec y sus descendientes.

En realidad, el consenso sostiene que Hiram Bingham fue un "redescubridor" (se alega que anteriormente, en 1894, un campesino de Mollepata llamado Agustín Lizárraga descubrió las ruinas mientras buscaba tierras de cultivo). Por supuesto, no se trata de retacearle su contribución. Aunque Machu Picchu fuera conocido por algunos lugareños, se requería de un especialista que pusiera en valor un complejo arqueológico que hasta entonces había pasado casi desapercibido. La iniciativa del explorador norteamericano y las sucesivas expediciones que organizó ayudaron decisivamente a que tanto los estudiosos como los peruanos en general tomaran conciencia acerca de la importancia de estas maravillosas ruinas incas. En esa perspectiva, las notables fotografías tomadas por Bingham configuran un testimonio histórico y artístico que invita a aproximarse a Machu Picchu con unos ojos similares a los de aquellos privilegiados que las vieron por primera vez.•

TECNOLOQUÍAS

Dedómetro para aficionados a la cocina

Luis Freire Sarria
Ilustraciones de Conrado Cairo

Para no quemarse el dedo y como ayuda invalorable en la cocina moderna, se ha inventado el Dedómetro, que no es otra cosa que un dedo índice de material sintético extraordinariamente parecido a un dedo humano real, que contiene un termómetro, un densímetro y un analizador de líquidos.

Los sensores están localizados en la uña del dedo, una linda uña larga y pintada de rojo pasión que simboliza la tradicional sensibilidad femenina para la cocina. El chef introduce el dedómetro en la sopa, crema o caldo y obtiene enseguida medidas tan precisas como las que le proporcionaría su propio y sensible dedo.

¿Cómo conocer las medidas? Muy sencillo, el dedo forma parte de una magnífica reproducción de una mano humana que lleva los cuatro dedos restantes recogidos sobre sí mismos, el chef extiende esos cuatro dedos, es decir, los abre para que muestren la palma de la mano y en las líneas de esa mano aparecen claramente la temperatura, densidad y proporciones

de los componentes de la sopa, el caldo o la crema. Por supuesto que hay dedómetros de diversos tipos, de color negro para la cocina criolla, de color amarillo para la cocina china, blancos para la insípida cocina británica y hasta un dedómetro barato con una graciosa uña sucia. Se advierte que el dedómetro no debe usarse para medir la temperatura corporal, asimismo, queremos advertir contra la venta de dedómetros fallados en el mercado negro para usos reñidos con la moral y la buena cocina.

LA PÁGINA DE CARLÍN

UNI - OCEB
HEMEROTECA
RV1216925