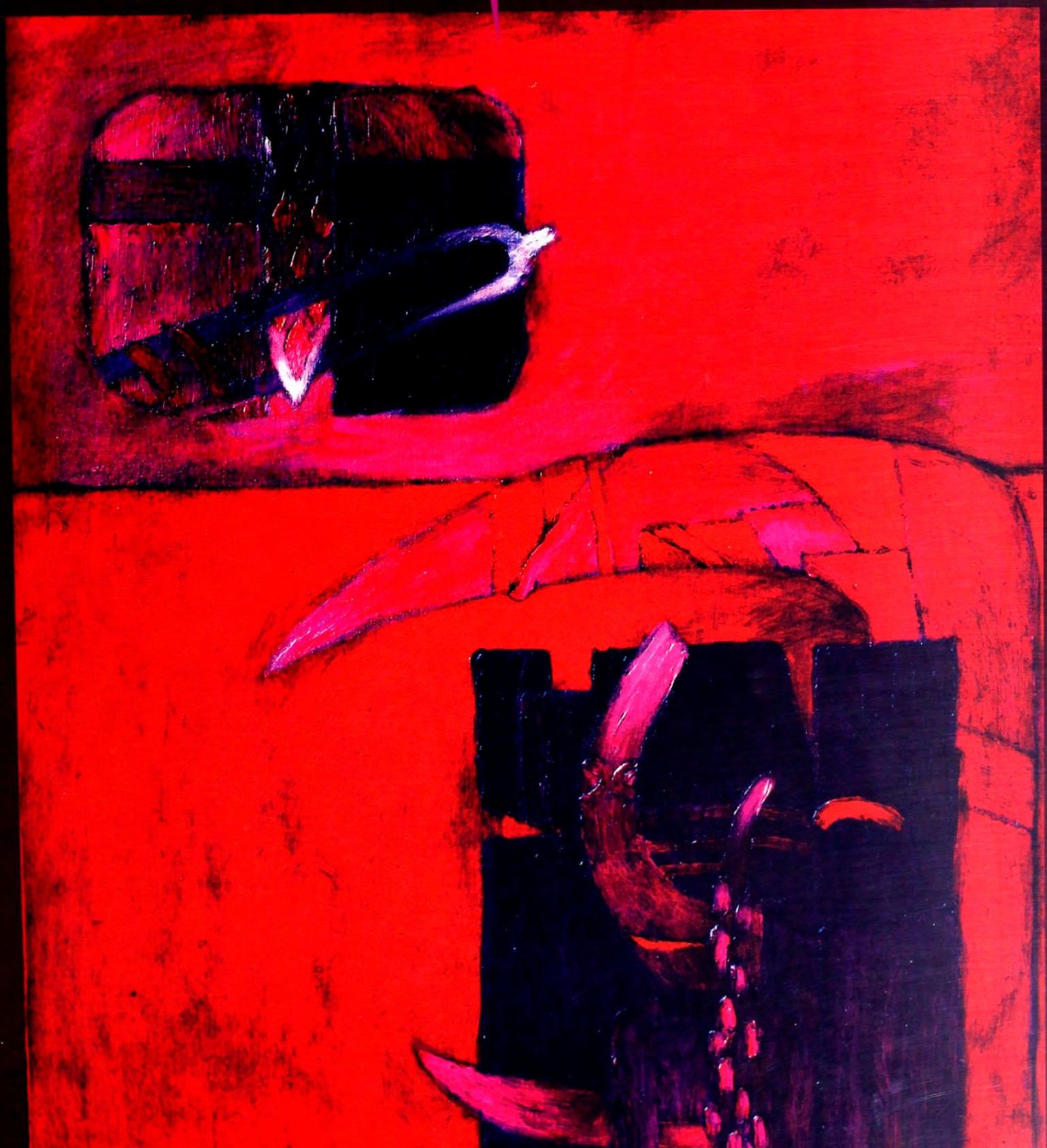
Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Año II, número 5
Junio, 2007

PUENTE

Ingeniería. Sociedad. Cultura



EN ESTE NÚMERO

José Ignacio López Soria, doctor en Historia, es profesor de la Universidad Nacional de Ingeniería y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido rector de la UNI y actualmente dirige la Oficina Regional de la Organización de Estados Iberoamericanos. Estudioso de la historia de la ingeniería nacional, su último libro versa sobre la historia de la Sociedad de Ingenieros del Perú.

Antonio Fernández Arce, periodista, ha laborado en los principales diarios de Lima y ha sido corresponsal del *Excelsior* de México, del *ABC* de España y de la cadena de televisión CNN en español. Visitó China por primera vez a mediados de la década del 60' y trabajó muchos años en Pekín en la Agencia de Noticias Xinhua, lo que le ha permitido ser testigo de los grandes cambios que ha habido en ese país. En la actualidad reside en Pekín y asesora a la Televisión Central de China.

Augusto Martín Ueda Tsuboyama, licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú, con la tesis *La introducción del Sistema Métrico Decimal en el Perú* (2007). Es autor, además, de *Historia del Cuerpo de Ingenieros de Minas del Perú, 1902-1950* y la biografía *Carlos I. Lissón: Ingeniero, geólogo y paleontólogo*. Actualmente trabaja como investigador asociado al Proyecto Historia UNI.

Alonso Rabí Do Carmo, escritor y periodista, realizó estudios de Derecho y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado *Concierto en el subterráneo, Quieto vaho sobre el espejo y en un purísimo ramaje de vacíos*. Actualmente es editor de *EL Dominical*, suplemento de actualidad cultural del diario *El Comercio*.

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*.

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. Su trabajo *El Inca colonial* fue publicado el 2004 en edición limitada por el Fondo editorial de la UNMSM.

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 folklore andino. Está en prensa su primera novela *Que Nadie nos espere*.

Marthalucía Hincapié de los Ríos nace en Medellín, Colombia. Arquitecta de la Universidad Pontificia Bolivariana. Hace estudios de maestría en Artes-Diseño Urbano en Oxford, Inglaterra. Por mas de treinta años ha trabajado para el gobierno colombiano. Ha realizado consultorías para el Banco Mundial y Naciones Unidas. Profesora de Diseño Arquitectónico en importantes universidades colombianas. Actualmente es asesora de la Ministra de Educación Nacional.

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
00001838

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

Portada
Fernando de Szyszlo

Impresión
Forma e Imagen

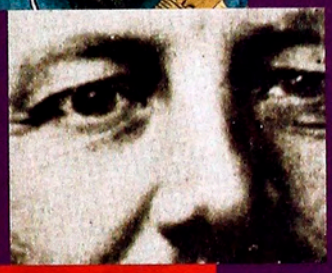
Subscripciones:
Colegio de Ingenieros del Perú
Av. Arequipa 4947, Miraflores.
Tel. 445-6540

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















2 TODO CONSTRUIR ES YA UN HABITAR
José Ignacio López Soria

8 PABELLONES CHINOS
Antonio Fernández Arce

16 LOS PRIMEROS AÑOS DEL SISTEMA MÉTRICO EN EL PERÚ
Augusto Martín Ueda Tsuboyama

22 EL CASO JULIO VERNE
Alonso Rabí do Carmo

28 PINCELADAS CONTRA LA MUERTE
José Miguel Cabrera

38 EL INCA COLONIAL
Pablo Macera

46 SOBRE PUENTES, CAMINOS Y DISTANCIAS EN NUESTRO PERÚ ANDARIEGO
Antonio Muñoz Monge

52 PUENTE DE POETAS

56 MARCEL PROUST
Marthalucía Hincapié de los Ríos

66 MARÍA CECILIA PIAZZA
Guillermo Niño de Guzmán

74 TECNOLOQUÍAS
Luis Freire Sarria

76 LA PÁGINA DE CARLÍN



TODO CONSTRUIR ES YA UN HABITAR

José Ignacio López Soria
Imágenes: Nicole Franchy

LA TESIS QUE HEIDEGGER DESARROLLA EN *FILOSOFÍA, CIENCIA Y TÉCNICA*, ESPECIALMENTE EN EL ENSAYO "CONSTRUIR, HABITAR, PENSAR", ES QUE TODO CONSTRUIR ES YA UN HABITAR. SI NO LO ENTENDEMOS ASÍ ES PORQUE LAS SIGNIFICACIONES DE CONSTRUIR Y HABITAR SE HAN IDO SEPARANDO TANTO EN EL LENGUAJE COMO EN LA PRÁCTICA PROFESIONAL, SOBRE TODO CON EL ADVENIMIENTO Y DESARROLLO DE LA MODERNIDAD O ERA DE LA TÉCNICA CONSUMADA.



Un reciente artículo de *Puente*[1] comienza con la siguiente frase:

"Con la construcción del embalse y la central hidroeléctrica de las tres gargantas del río Yangtsé, se está demostrando nuevamente que, en China, los hombres se han acostumbrado a ganar a los dioses. Doce enormes montañas que custodian el esplendoroso panorama de las tres gargantas han sido invulnerables desde la más remota historia humana. Eran la encarnación de doce dioses. Ahora, el recién concluido dique más grande del mundo, de 2,309 metros de longitud y 185 de altura, ha acabado con la superstición de que se trataba de doce indómitos dragones que desataban devastadoras tempestades, inundaban poblados y cultivos y mataban a los infelices pobladores."

Sin decirlo explícitamente, el artículo supone que la felicidad del hombre consiste en acabar con las supersticiones y en dominar la naturaleza a través de la construcción. Esta tesis es motivo suficiente para recordar, por oposición, las reflexiones de Martin Heidegger sobre la técnica y sobre construir y habitar[2]. Como no voy a hacer mucho más que resumir las posiciones del filósofo

(1) En Fernández Arce, Antonio. El portento de las tres gargantas. La más gigantesca obra de ingeniería hidráulica del mundo. *Puente.* Lima, CIP, núm. 3, dic. 2006, p3.

(2) Heidegger, Martin, *Filosofía, ciencia y técnica.* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 2003.

alemán, me he atrevido incluso poner a este artículo un título manifiestamente heideggeriano.

La tesis que Heidegger desarrolla en *Filosofía, ciencia y técnica*, especialmente en el ensayo "Construir, habitar, pensar", es que todo construir es ya un habitar. Si no lo entendemos así es porque las significaciones de construir y habitar se han ido separando tanto en el lenguaje como en la práctica profesional, sobre todo con el advenimiento y desarrollo de la modernidad o era de la técnica consumada.

Para restablecer la relación entre construir y habitar es preciso, por tanto, desandar lo andado, volver a los significados originarios de estos términos para advertir qué es lo que de ellos ha ido quedando oculto, retraído.

Esta estrategia argumentativa tiene sus complicaciones, primero, porque los términos en alemán son, a veces, difícilmente traducibles al castellano, y, segundo, porque la reflexión de Heidegger sobre construir y habitar se enmarca dentro de su teoría sobre el hombre, el pensar y el mundo de la técnica, aspectos a los que aludiremos aquí sólo en la medida de lo necesario para entender la relación entre construir y habitar.

En el castellano actual el verbo construir es entendido como un medio para hacer algo (una máquina, un edificio, una traducción, una frase), reuniendo componentes (objetos o palabras) para producir, conforme a determinadas normas, un resultado, la obra (lo construido).

Cuando afirmamos que construir significa edificar, decimos algo que es cierto porque des-oculta, una acción humana, la acción de edificar, la de producir un resultado, una cosa. Pero si entendemos solo así este concepto, no atendemos a lo que él oculta.

Lo primero que el término, en el castellano actual, oculta es que en el paso del "construere" latino al "construir" castellano fue quedando en el camino la significación "guarnecer" o "guarnir" que procede del germánico "warjan" y que está relacionado con sostener, cubrir, prevenir de un peligro, proteger.

El término oculta, además, que el construir destruye porque extrae objetos o palabras de su orden anterior (sea natural o lingüístico) para recomponerlos o trasladarlos a otro orden. Y queda igualmente oculto que el nuevo orden no necesariamente es mejor que el anterior. De hecho, la significación ahora ya más olvidada, aquella según la cual el construir significaba disponer las palabras griegas o latinas en un orden tal que facilitase su traducción al castellano, condujo al olvido del latín clásico para construir el latín vulgar de los textos medievales. En este caso es evidente que la traducción (el traslado a otro orden) fue una traición, aunque hay que añadir que esa traición facilitó la maduración de las lenguas romances (castellano, francés, italiano, etcétera) y sus correspondientes literaturas.

Originalmente, el construir estaba, pues, relacionado con el guarnecer algo para protegerse y, por tanto, encerraba en sí mismo el habitar. Pero esta implicación entre construir y habitar se fue disolviendo a medida que el construir se especializó en edificar, y el cuidado y la protección fueron quedando dentro de la cultura. A partir de esta separación, el habitar se entendió como fin del construir sólo cuando la construcción estaba destinada al alojamiento permanente del hombre.

Con respecto al habitar ocurrió una cosa parecida. Habitar se dice en latín de dos maneras: "habitare" e "in-colere". "Habitare" viene de "habitum" (del verbo "habere"), y "habitum" (hábito) significa lo que se tiene durablemente. Habitar, por tanto, estaba relacionado con el tener permanente. Pero, además, hay otro término para decir habitar: "in-colere". Julio César comienza *De bello gallico* (*La guerra de las Galias*) con la siguiente frase: "Gallia est divisa in partes tres, quarum unam incolunt Belgae ..." (La Galia está dividida en tres partes, una de las cuales habitan los

belgas ...). "Incolere" resulta de añadir la preposición "in" (en, dentro de) al verbo "colere" que significa cultivar, y de donde viene la palabra cultura. El habitar estaba, pues, originalmente relacionado con el tener de manera permanente y el cultivar. Pero el castellano actual distingue claramente entre el habitar y el cultivar, con lo cual el habitar pierde su relación con el cultivar y viceversa.

Tenemos, así, un construir que no es ya habitar y un habitar que no es ya cultivar. Y esto, que parece un mero juego lingüístico, está en relación con la separación efectiva, en el mundo moderno, entre las acciones de construir, habitar y cultivar. La única relación que conservan, en un mundo esencialmente teleológico y causalista como el moderno, es que el construir y el cultivar son medios para el habitar.

Relaciones entre construir y habitar

Para entender la verdadera relación entre construir y habitar hay que tener en cuenta -además de las anotaciones sobre el origen de los términos construir y habitar- que el hombre no se da sino como habitante. El ser en el mundo es nuestra única manera de ser. No es que el hombre sea y, además, habite en el mundo. Con respecto al hombre, ser no quiere decir otra cosa que habitar en el mundo. Cuando no pensamos el ser del hombre desde el habitar tenemos que recurrir a una definición abstracta de hombre (animal racional) que oculta su esencia como ser en el mundo y eleva al hombre a la condición de "rey de la naturaleza" al que quedan sometidos todos los demás seres. Esta supuesta superioridad jerárquica –sacralizada por la tradición judeo-cristiana- legitima la acción dominadora, aunque sea destructiva, del hombre sobre los demás seres. Y esto es lo que está en el fondo de la posición mantenida en el mencionado artículo de *Puente*: construir no es habitar sino someter, dominar a la naturaleza y a los dioses.

Pero el ser en el mundo del hombre (el habitar) se distingue del estar en el mundo de los demás seres. En el caso del hombre, ser en el mundo (habitar) supone desocultar, buscar su propia verdad y la verdad de los demás seres. El hombre no se da sino como habitante buscador de la verdad.

ORIGINALMENTE, EL CONSTRUIR ESTABA, PUES, RELACIONADO CON EL GUARNECER ALGO PARA PROTEGERSE Y, POR TANTO, ENCERRABA EN SÍ MISMO EL HABITAR. PERO ESTA IMPLICACIÓN ENTRE CONSTRUIR Y HABITAR SE FUE DISOLVIENDO A MEDIDA QUE EL CONSTRUIR SE ESPECIALIZÓ EN EDIFICAR, Y EL CUIDADO Y LA PROTECCIÓN FUERON QUEDANDO DENTRO DE LA CULTURA.

Desde esta perspectiva es posible advertir que las relaciones entre construir y habitar son de copertenencia. No entendemos la esencia de edificar si no pensamos que todo construir es ya un habitar. No es que construyamos (medio) para habitar (fin) sino porque somos ya siempre habitantes. Habitar, en su esencia, es permanecer, pero protegidos, liberados de amenazas y daños (construir como guarnecer). Por eso a lo construido le llamamos morada sobre la tierra y bajo el cielo. Así, pues, al construir/habitar nos asumimos como siendo en la tierra (naturaleza) y bajo el cielo (lo trascendente, lo inesperado). Se constituye así una tríada que los filósofos han entendido como naturaleza, hombre (o historia) y dios. Cada uno de los componentes de esta tríada remite a los otros dos, pero sólo aparece lo unitario entre ellos cuando pensamos el habitar en el sentido del proteger.



El proteger habitando o el habitar protegiendo tiene, así, una triple función: salvar a la naturaleza en cuanto que no se la esclaviza ni sobreexplota y se respetan sus ritmos, bendiciones e inclemencias; promover una actitud abierta a lo inesperado (a lo que algunos llaman los sagrado o lo divino) aguardando las señales de su llegada y los indicios de su partida; conducir a los humanos hacia una buena muerte.

El habitar (entendido como proteger, custodiar) consiste, por tanto, en salvar/proteger a la naturaleza, estar abiertos a lo inesperado y conducir a los mortales. Pero no podremos entender así el habitar si no lo entendemos como una morada junto a las cosas. Ese morar junto a las cosas permite el despliegue unitario de los tres elementos de la mencionada tríada. Y esto ocurre sólo si las cosas son dejadas en su esencia, tocando a los hombres cuidar las cosas. El cuidar y el edificar es el construir en sentido estricto. El habitar es, en tanto guarecer los componentes del triángulo, un construir.

Vista superficialmente, sólo como edificar, una construcción es algo que sirve para algo. Por ejemplo, un puente sobre un río sirve simplemente para transitar (trans-ire: ir a través de). Pero ya en el transitar se anuncia algo más que el mero tránsito, y es que el puente pone en vecindad dos orillas y detrás de esas orillas hay otros lugares que quedan igualmente relacionados gracias al puente. Es decir, el puente recolecta a su alrededor un conjunto de lugares y así constituye un espacio por el que transitan hombres y animales, permite a unos y otros aprovechar las bendiciones y soportar las inclemencias de la naturaleza, y queda generalmente bajo lo sagrado (bendición del puente, santo protector, advocación de un nombre célebre o referencia a un lugar natural o sagrado). Por tanto, la cosa a la que llamamos puente recolecta (re-colere) lo humano, lo trascendente o inesperado y lo natural, y lo hace constituyendo un conjunto conexo de lugares antes dispersos, es decir, dando espacialidad a los lugares y rehabilitándolos (proveyéndoles de una nueva habitabilidad) para los mortales, en relación con la naturaleza y bajo lo sagrado.

Desde el puente todo lo que está a su alrededor recomienza en su nuevo ser. Éste es el sentido del recolectar o el volver a cultivar. El puente es, pues, una cosa que espacializa a los lugares. Los lugares espacializados están localizados a mayor o menor

distancia y tienen diversas características. El transitar dentro de ese espacio equivale a pasar de lugar a lugar, sin salirse del orden creado por el espacio.

Si pienso, abstrayéndolas, esas distancias y características en términos de altura, anchura, profundidad, etcétera, se me escapa la relación lugar/espacio para hablar de extensión, y al hablar de extensión me sitúo en el ámbito del divorcio (moderno) entre la res cogitans (el hombre) y la res extensa (la realidad). Es precisamente esta abstracción la que ha hecho posible el conocimiento científico moderno y ha llevado a la matematización del espacio. De esta manera se ha olvidado la relación lugar/espacio y se ha perdido la idea de la construcción como localización o cosificación de la relación entre lo humano, lo inesperado y lo natural. La frase antes citada sobre "el portento de las tres gargantas" es particularmente elocuente a este respecto: el construir, sin relación ya con el habitar, equivale desaparecer a los dioses (desmitificar) y en someter a la naturaleza al dominio del hombre. Lo construido destruye un orden que deja a los hombres sin habitación, desprotegidos y sin saber a qué atenerse.

Para entender la relación hombre/espacio es necesario volver a la idea de los espacios poblados de lugares que, a su vez, están cosificados en construcciones. En esos espacios, que nos son habituales, nos movemos como pez en el agua: sin salirnos de la relación entre lo humano, lo divino y lo natural, y, por tanto, manteniendo nuestro ser-en-el-mundo, que es nuestra única manera de ser. Así, el espacio no es algo contrapuesto al hombre sino su hábitat, su morada, una morada que se refiere tanto a lo cercano como a lo lejano, porque cuando mentamos lo lejano lo acercamos. Cuando transitamos por ese mundo transportamos con nosotros los componentes naturales, inesperados y humanos de ese espacio. Y así, el vínculo del hombre con lugares y, por medio de lugares, con espacios, estriba en el habitar. "La relación del hombre y el espacio no es otra cosa que el habitar esencialmente pensado"[3].

En ese espacio toda construcción es habitación, cuando la construcción admite y, al mismo tiempo, erige la tríada de lo humano, lo inesperado y lo natural. En este caso, admitir y erigir se copertenecen, y por copertenecerse hacen del lugar una custodia, una casa de dicha tríada. Y así la construcción da localidad al espacio, erige lugares y trama espacios, si la indicación para ello le viene al construir de la unidad de la mencionada tríada. Por tanto, de la tríada recibe el construir la medida para todo dia-metrar. En guarecer a la tríada, en protegerla, está la esencia del habitar. Las construcciones, así entendidas, "encasan" la esencia del habitar.

Cuando el construir es dejar habitar a la tríada, queda fundamentado todo planear como ámbito adecuado para todo proyectar planos. El resultado, la obra, en cuanto "encasamiento" de lo humano, lo inesperado y lo natural, es el ámbito apropiado para el habitar. Y el habitar es el rasgo fundamental del ser mortal. Y por eso el construir y el habitar entran en lo digno de ser preguntado y pensado, porque en ello le va al hombre su ser-en-el-mundo, es decir su ser.

Apunte final

Si la esencia del hombre está en su existencia, es decir en su ser en el mundo, y su ser en el mundo consiste en habitar (en el sentido que aquí lo hemos entendido: cuidando y cultivando lo natural, lo inesperado y lo humano), el ejercicio profesional del ingeniero y del arquitecto se revisten de una responsabilidad mucho mayor que la derivada del mero construir (entendido en el sentido tradicional: como medio para el habitar). De ese ejercicio profesional depende, en la actualidad, no sólo la calidad de vida, como piensan los modernos y sostiene el mencionado artículo de *Puente*, sino, además y principalmente, la posibilidad humana.

(3) Heidegger, Martin. "Construir, habitar, pensar". En: *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 2003, p. 214.



PABELLONES CHINOS: EL TIEMPO DETENIDO

Antonio Fernández Arce

NO NECESITAMOS IR A OTRA PARTE EN BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO. AQUÍ, EN ESTA CHINA MILENARIA, DE HISTORIA INACABABLE, DE FILOSOFÍA Y PACIENCIA Y, PARADÓJICAMENTE, TAMBIÉN DE TUMULTUOSAS CONVULSIONES SOCIALES, UNO PUEDE ENCONTRAR EL TIEMPO DETENIDO.

Junto a sus portentosos cambios y modernización, China ofrece al visitante una de las más exquisitas creaciones arquitectónicas que encadenan el tiempo a la necesidad humana de serenidad y deleite, de meditación y reposo. Son los tan conocidos quioscos o pabellones, verdaderas joyas de la arquitectura, desperdigados en los parajes más idílicos de este vasto país-continente.

Los vemos como un perdurable halo de infinitud, cumpliendo la excelsa misión de armonizar el espíritu humano con la naturaleza. Son mundanos y a la vez familiares e íntimos. Engalanan la belleza natural de parques, jardines, ríos, lagos, montañas y caminos, pero también nutren de más belleza a los paisajes. Tienen función decorativa y, al mismo tiempo, de servicio espiritual, de exaltación de la salud, de invitación al sosiego y la poesía.

Los admiramos y gozamos en innumerables lugares de China, y nos emocionamos con la diversidad de formas que, según los escenarios, adquiere su audaz arquitectura: al borde de un peñasco, en una cumbre coronada de pinos, columpiándose entre nubes vagarosas, en lo más alto de una isla paradisíaca, dominando el panorama desde alguna colina, recostados en el recodo de algún río o de un arroyuelo de aguas cantarinas, a la vera de los caminos para reposo y solaz de caminantes, erguidos sobre un jardín de ensoñación, rodeados de peces de escamas irisadas y de flores de loto, o suavemente acariciados por las gráciles ramas de cerezos en flor y de sauces llorones.

Misterio y exotismo

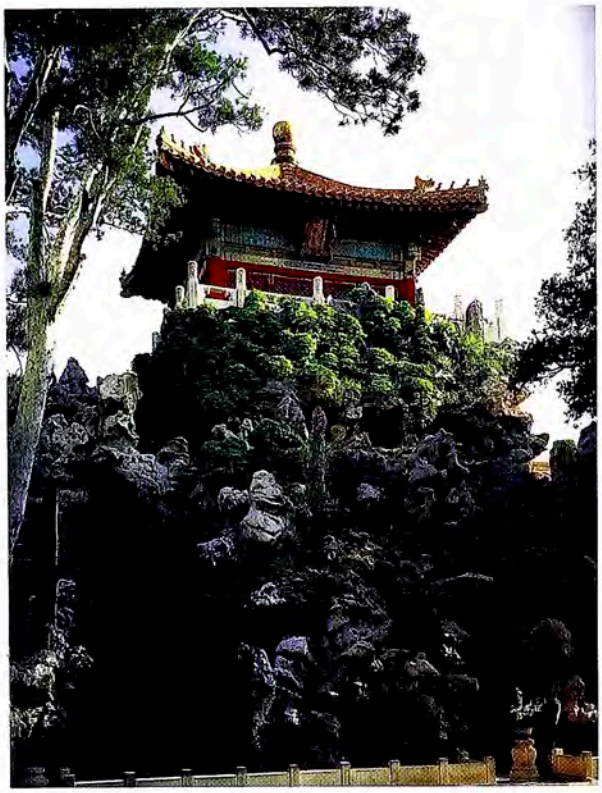
Nos ha fascinado siempre el misterio de sus techos de aristas curvas, como queriendo penetrar en el infinito con intrépido vuelo hacia una eternidad que, felizmente, nos la dejan aquí en la Tierra para deleite nuestro.

¿Qué avidez arquitectónica ha motivado esa sutil curvatura? Hace 47 años llegamos por primera vez a China. Una de las primeras maravillas que nos deslumbró fue, precisamente, este tipo de arquitectura. ¿Quién que llegue a Beijing por primera vez no visita ese portentoso conjunto arquitectónico que es la Ciudad Imperial o Ciudad Prohibida? Los soberbios pabellones de ese conjunto han sido diseñados con las sublimes características de los primigenios quioscos cuya estética nos apasiona. Pero su arquitectura no deja de introducirnos en el misterio de techumbres de aristas curvadas, de tejas esmaltadas en vívidos colores, fulgentes al sol sobre un artesonado de vigas, columnas y balaustradas extraordinariamente labradas en madera.

Es, precisamente, el artesonado en madera la principal característica de la arquitectura tradicional china. El armazón de sus edificaciones está estructurado en madera. Difiere de la arquitectura occidental de los diversos tiempos, como las Pirámides egipcias, el Partenón griego, el Circo Romano o el Arco del Triunfo, hechos con piedras, o de las ciclópeas construcciones de los Incas del Perú en roca maciza, o de las construcciones en roca volcánica de los Aztecas

de México. Sumado ese carácter al gregarismo (en China son conjuntos arquitectónicos) y al decorado intenso, con tallados y barnizados relucientes, las diferencias son más notorias.

Primores de la tradicional arquitectura en quioscos y pabellones pueden ser admirados en toda China. Detrás del Palacio Imperial, en Beijing, podemos admirar uno de los más hermosos conjuntos: cinco perfectos quioscos sobre las crestas de la Colina Jingshán (Colina de Carbón). Dominando todo el panorama de la ciudad, emplazado en la cumbre más alta, está el Wan Chun Ting (Pabellón de las Diez Mil Primaveras), de forma cuadrada con brillante techo triple. Colina abajo, se llega por senderos de piedra, entre añosas encinas, a dos pequeños pabellones casi equidistantes de aquél, uno menor de forma octagonal y otro circular con doble alero. Al lado oeste, extendidos hacia el hermoso lago del Parque Beihai (Palacio de Invierno), cinco pabellones cuadrados hacen una casi perfecta "V".



Pero visitar Beijing no sólo es contraerse a esa monumental ciudad imperial, palacio de las dos últimas dinastías chinas. Hay que ir hacia el noroeste, a una docena de kilómetros, para extasiarse con la arquitectura del mundialmente famoso Palacio de Verano, cargado de historia y de pabellones. En el Palacio de Verano nadie puede ser remiso a la tentación de subir la colina y contemplar el imponente panorama desde el Pabellón Foxiangge, o Sala del Incienso de Buda. Erigido sobre 30 metros cuadrados, el artesonado de su techo octagonal reposa sobre 24 columnas, circulares unas, cuadradas otras, de un color rojo que contrasta con la azul frescura del lago Kunming, sobre cuya superficie cientos de multicolores barcas se deslizan pausadamente. Las columnas del pabellón forman tres círculos concéntricos.

El paisaje, sin el pabellón Foxiangge estaría incompleto. Como lo estarían los más hermosos parques y parajes pintorescos de China, si no hubieran adscrito a su encanto natural la presencia de estos bellísimos poemas arquitectónicos hechos para sublimar el espíritu.

Una historia remota

Mas, antes de seguir evocando los bellos quioscos que hemos conocido en este país, hay que hablar de los orígenes y de la razón de ser de esta incomparable creación arquitectónica.

Quizás su historia sea más larga que la que se conoce. Tal vez supere en tiempo a esos 2,500 años o más de antigüedad que se les atribuye. Registros históricos chinos nos revelan que no nacieron como construcciones decorativas, sino que tuvieron un indudable fin utilitario. Durante la dinastía Zhou (770-221 a.n.e.) fueron atalayas o fortines en los puntos fronterizos estratégicos. El necesario desarrollo de las comunicaciones en la China en formación durante la dinastía Qin, y más tarde durante la Han, acosadas ambas por belicosas tribus del norte, precisó de lugares de descanso para los mensajeros imperiales a lo largo de los caminos. Y para eso fueron hechos. Durante cuatro siglos, desde 200 años antes de nuestra era, gracias al don creativo de los chinos,

esas construcciones fueron asimilando la belleza arquitectónica que hoy admiramos. Después, las tumbas imperiales fueron cubiertas con similares estructuras arquitectónicas. En los palacios y en los templos, se usó formas de quioscos para proteger un pozo o enmarcar un campanario. Más tarde, el pueblo tuvo por costumbre construir quioscos a la vera de los caminos en intervalos de 2.5 a 5 kilómetros para descansar, embeberse de paisaje, refrescarse del sofocante calor o guarecerse de las lluvias. Poco a poco se convirtieron en escenario de emotivas despedidas o reencuentros de familiares y huéspedes.

Fue durante la dinastía Tang (618-907), edad de oro de la literatura y el arte, que se comenzaron a construir para imprimir más belleza a los jardines. Se sabe que entonces fueron muy populares, aunque de ese período se conserva pocos pabellones. La historia habla del famoso Quiosco Chen Xiang, erigido en los jardines del Palacio Imperial en Chang´an (hoy Xi´an), capital de la dinastía Tang, en la actual provincia de Shaanxi. De ese quiosco, se dice, emanaba un delicado aroma gracias a la madera con que estaba construido. Por eso se le llamaba también Pabellón de los Agálocos. Si fueron populares durante la dinastía Tang, proliferaron y su estructura fue más ingeniosa durante la dinastía Song (960-1279). De ese período nos llega *El arte arquitectónico*, tratado que detalla formas y métodos de construcción de quioscos.

Desde el siglo XIV hasta comienzos del siglo XX (dinastías Ming y Qing) la estructura de los pabellones se hizo más complicada y su construcción más intensiva en toda China.

Son las ciudades de Beijing, Hangzhou, Suzhou y Nanjing las que tienen mayor número y variedad de estas construcciones. Algunas alcanzan una superficie de 100 metros cuadrados. Son, por lo general, de forma cuadrilátera, pero también hay pabellones redondos y poligonales y no faltan algunos de formas extrañas y sutiles: cruces, abanicos desplegados, círculos simples, círculos dobles, triángulos, media luna. Un diseño particular, por ejemplo, es el del sublime pabellón Liu Shang Ting (Pabellón de las Copas Flotantes), bajo el cual se desliza en zigzagueantes canales un pequeño arroyuelo. Los letrados, poetas, calígrafos y pintores de la antigüedad consideraban un placer sentarse dentro de este pabellón a la luz de la luna y componer poemas o pintar, mientras degustaban vinos en tazones de laca que dejaban flotar sobre las aguas. De ahí el nombre del quiosco.

Hay que hablar, también, de las características de esta singular creación arquitectónica. Los tres principales elementos de un pabellón hacen un todo armónico y sincronizado en formas y estilos: los cimientos, las columnas y los techos. Los primeros se levantan a dos o tres gradas del suelo y son hechos de ladrillo o piedra. Las pilastras soportan un bien elaborado sistema de envigados y travesaños. Raro es el uso de cielo raso y el interior da una sensación de vastedad que permite una más cabal apreciación de la maestría de todo el artesonado. El envigado sostiene un techo curvo que, siguiendo las líneas externas, termina en punta alzada hacia arriba. Los pabellones grandes tienen, por lo general, techos dobles o triples, todos cubiertos de vidriadas y relucientes tejas, esmaltadas con contrastes de colorido ocre, dorado y verde.

¿Ansia de infinitud?

Nos hemos preguntado a menudo si será cierto aquello de que la proverbial consideración del chino hacia sus huéspedes es la razón de que haya hecho la techumbre terminada en punta hacia arriba y no dirigida hacia los visitantes, lo cual sería ofensivo. O si es correcta aquella otra teoría que quiere ver en las aristas curvadas un ansia de infinito y de perennidad. O si tal vez tienen razón quienes creen que, como al parecer fue en el norte donde se originó tal estilo, hay en esas puntas una nostálgica evocación de los terminales en las yurtas de mongoles y tártaros cuando eran batidas por los vientos.

Sea como fuere, lo cierto es que aquí están estos remansos de paz y de infinitud, estos monumentos a la espiritualidad, que han adquirido fama tan abrumadora como los que hay en Zhuo Zheng Yuan (Jardín del Administrador Humilde) en el norte de la esplendorosa ciudad de Suzhou, la Venecia de Oriente. Cada vez que nos hemos acogido a su sombra, a la de los 18 pabellones que forman ese conjunto diseñado a través de siglos por diversos arquitectos, nos ha pasmado la singularidad de cada uno, que rivaliza con los otros en audacia y exquisitez.

También la ciudad de Hanzhou -con Suzhou son conocidas como obras del paraíso en la Tierra- está plagada de hermosos pabellones que circundan el Lago del Oeste, cantado por los más grandes poetas chinos. Hemos admirado ahí siempre el Pabellón Lengquan Ting (Quiosco del Manantial Frío o Pabellón de la Frescura), junto a bambudales de la colina sur del lago, entre senderos serpenteantes. Refugio de inmortales poetas de la antigüedad, ahí uno se extasía con las colinas reflejadas en las tersas aguas y con los lotos y nenúfares abriéndose al sol de cada día.

Los cánones para la edificación de estos quioscos son legados antiquísimos. Ren Jichen los recopiló en su *Arte de la jardinería*, en tiempos de la dinastía Ming (1368-1644). Esos cánones preconizaban que los quioscos fueran erigidos ahí donde pudieran dar mayor armonía y vivacidad al paisaje y no donde pudieran deformarlo. Sentenciaron que debían ser construidos sobre lo alto de una colina, en una isla, junto a un río, en un recodo, emergiendo de un bosque de pinos o de bambúes o en un florido jardín. Y así fueron hechos.

Poesía perdurable

Asomémonos al cristalino lago Daming, en la ciudad de Jinan, capital de la provincia de Shandong, y admiremos un célebre pabellón. En las riberas del lago inclinan su majestad los sauces llorones y sobre las aguas navegan los lotos. Al fondo, en un islote, se levanta el bello quiosco Lixia. Fue construido durante la dinastía Wei del Norte (386-534); fue restaurado durante el reinado del emperador Jia Ping (1522-1566) de la dinastía Ming. Y fue cantado por Du Fu (712-770), inmortal poeta de la dinastía Tang y uno de los cuatro pilares de la poesía clásica china:

A la derecha del mar, he aquí el quiosco más antiguo,
y con él, en Jinan, las más ilustres personalidades.

Escritos en forma de pareado por un famoso calígrafo, estos versos de Du Fu cuelgan de dos columnas del quiosco.

Y ya que hablamos de los poetas y los quioscos, tenemos que referirnos a Bai Juyi (772-846), egregio poeta de la misma dinastía, quien dio nombre a uno de los más primorosos pabellones, el de Taoran, construido al sur de Beijing por el emperador Kang Xi (1622-1722). Las 17 gradas de su elevada base eran ascendidas por muchos literatos ávidos de embriagarse de panorama y de vino. Bai Juyi le cantó:

Cuando de joven uno no se ha preocupado por la vida,
¿cómo va a ser avaro para comprar vino ya de viejo?
Puesto que a los dos nos falta sólo tres años para los setenta,
juntemos las 10 mil monedas que cuesta un cántaro lleno.
Citas célebres extraídas de libros nos amenizarán la juerga
pues, borrachos, será más dulce el recitado
que la música instrumental.
Acordemos un reencuentro para cuando se abran
las flores de crisantemos
y esté preparado el vino de casa.
Los dos nos embriagaremos nuevamente de vino y de júbilo.

Hay que advertir que Taoran significa embriagarse de vino y de júbilo, como reza el último verso del poema de Bai Juyi. Después de la Liberación, alrededor de este famoso e imponderable quiosco fue habilitado un bello parque, el de Taoran Ting.

Vayamos al oeste de la ciudad de Changshá, capital de la provincia de Hunán, hacia la montaña Yuelu,



en cuyas rugosas laderas se alzan melancólicos arces, y subamos sus caminos ondulantes. Al medio de la montaña encontraremos el famoso Quiosco Aiwán, construido durante el reinado del emperador Qian Long (1736-1796) de la dinastía Qing. Originalmente fue conocido como Quiosco Hongye (de Hojas Rojas) por el color de los arces que lo rodean. Más tarde se le dio el nombre de Aiwán (Admirar el Paisaje de Otoño), acepción extraída de un poema de Du Mu (803-853), exquisito poeta de la dinastía Tang:

Trepo la Montaña Helada por un sendero zigzagueante,
atisbo casas ocultas entre nubes blancas.
Detengo el carro fascinado por el crepúsculo
en el bosque de arces,
pues más rojas que las flores de febrero
la escarcha ha puesto sus hojas.

(Dejarse fascinar por el crepúsculo, es lo que significa Aiwán).

En uno de los ventanales del quiosco hay ahora un tablero, rojo como las hojas de los arces, con una inscripción de puño y letra del presidente Mao Zedong: *para admirar el paisaje otoñal.*

Piedra y bronce en los quioscos

Mas no nos asombremos sólo con la maestría arquitectónica que revelan los pabellones de madera. Podemos hacerlo también con los de piedra, como el Shi Ting, que se abre paso entre nubes en el picacho sur del Monte Huashán, que se eleva 2 mil metros arriba de las llanuras de la provincia de Shaanxi. Vistas desde el Shi Ting, las otras montañas semejan pequeñas colinas.

En la cumbre del monte Chiaoshán, en el curso bajo del río Yangtzé, está el quiosco Si Jiang Ting (para colmarse con el panorama del río), desde el cual uno se estremece con la visión de las tempestuosas corrientes del gigantesco río.

También nos asombran, aparte de los de madera y piedra, los increíbles pabellones enteramente hechos de bronce, exquisitamente fundidos y labrados. Volvamos a la Colina de la Longevidad, en el renombrado Palacio de Verano de Beijing, para fascinarnos con el más original de los quioscos de bronce. Fundido



en 1750, es una réplica de otro, hecho en 1670 en la ciudad de Kunming, capital de la meridional provincia de Yunnán. Es de tejas redondas, finamente acabadas, que compiten con las de los pabellones de madera. El de Kunming está en lo alto de la montaña Mingfeng y fue originalmente conocido como Palacio Dorado porque refulgía al sol toda su estructura calada.

En la antigua Villa Veraniega Imperial de Chengdé, en el norte de la provincia de Hubei, sobre un lago cubierto de lotos, lucen tres pabellones, uno de los cuales es rectangular y está flanqueado por los otros. Sus socarrenes vivamente laqueados y las líneas invertidas de sus techos, al reflejarse en el agua agregan un encanto especial a la Villa Imperial.

Abrumado de historias y leyendas, el tiempo ha ido deteniéndose en los más famosos quioscos chinos. Entre otros, holgados de memorias y tiempos idos, hallamos: en Chaozhou, provincia de Guangdong, el renombrado Quiosco Han construido en memoria de Han Yu (768-824), celebrado hombre de letras de

la dinastía Tang; el Quiosco de Paja construido en la humilde casa del inmortal poeta Du Fu, en Chengdú; y el Quiosco Canglang, en Suzhou, construido por el literato Su Zimei durante la dinastía Song del Norte, hace más de 900 años. Todos evocan edades pretéritas y perpetúan la serenidad que a través del tiempo gozaron aclamados literatos y pintores en edénicos panoramas.

Refugio de leyendas

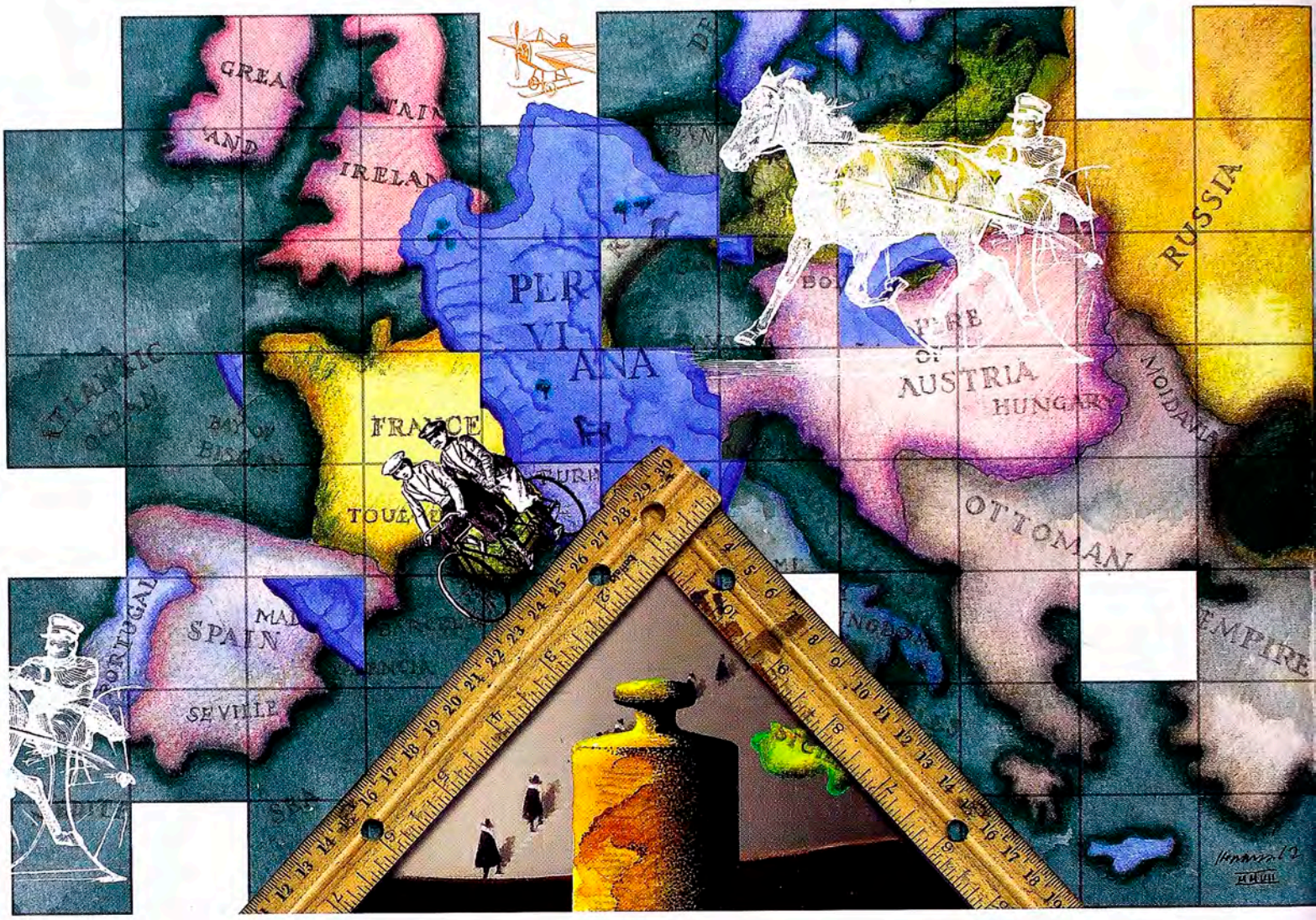
País de sabias parábolas, de fantásticas narraciones y leyendas, China no podía dejar de cubrir la existencia de estas perlas de la arquitectura con ese halo de belleza y poesía con que protege su historia. El ensoñado quiosco Zuiweng (Anciano Borracho) de la montaña Langya, en el distrito de Chuxian, provincia de Anhui, está vinculado al famoso poeta Ouyang Xiu (1007-1072). Construido durante el reinado del emperador Qing Li, de la dinastía Song del Norte, la inspiración del propio poeta le dio el nombre. El monje Zhi Xian había edificado el quiosco precisamente para que ahí el poeta reposara. Su admiración por él provenía del hecho de que Ouyang Xiu había llegado desterrado a ese distrito por haber increpado su mal proceder a funcionarios desleales de la corte. Hizo gran amistad con el monje Zhi Xian, quien pasó a ser su confidente. Ouyang Xiu disipaba su condición de degradado funcionario libando en el templo Lang Ya. El monje, entonces, le hizo construir el quiosco a mitad del camino a la montaña para que el poeta reposara en él cuando ascendía hacia el templo. El literato le puso el nombre de Quiosco Zuiweng. Una anécdota, hecha ya leyenda, afirma que el monje había invitado a Ouyang Xiu a beber unas copas en el templo y estaba esperándolo. Pasó la hora de la cita y el poeta no había llegado. El monje descendió la colina buscándolo. Lo encontró en el quiosco, rodeado de humildes aldeanos y bebiendo alegremente. "Deje de beber, que se va a emborrachar", le dijo a modo de consejo. Ouyang Xiu soltó unas carcajadas. "No importa -le replicó-. El intenso afecto del pueblo sencillo y la belleza inconmensurable del paisaje sí pueden embriagarme. El licor, jamás".

En la milenaria e inolvidable ciudad de Chang´an (hoy Xi´an), antigua capital Tang, que hemos visitado varias veces, no nos hastiamos de ir al quiosco Chen Xiang (de los agálocos), del cual hablamos antes y cuyas rojas columnas y tejas verdes destacan en la multicolor floresta del parque Xin Ping. Fue construido el año 714, durante la dinastía Tang. Multiplicidad de peonías lo rodean. En cierta oportunidad, cuando las flores de las peonías empezaban a estallar alrededor del quiosco, el emperador Xuan Zong (685-762) llegó ahí junto con su concubina favorita, la famosa Yang Yuhuan. En su vejez, el emperador había desatendido los asuntos de la corte y se había entregado a la lujuria y la concupiscencia, rodeado siempre de un serrallo de beldades, de música, de fastuosidad. Era primavera y el emperador, su favorita y su séquito querían arrobarse contemplando las peonías. El monarca mandó buscar al poeta Li Bai (701-762) para que en su presencia compusiera poemas. Al ver al emperador y a su favorita, Li Bai (conocido también como Li Po) afirmó que se le había ido la inspiración. Pero luego levantó la cabeza, aspiró el aroma de las flores y vio las peonías semejantes a relucientes manojos de nubes y de multicolores brocados y, enseguida, incitado por el incomparable paisaje natural, y no por el emperador, improvisó un hermoso poema de versos desiguales.

Es muy conocido un poema de Li Bai que exalta la belleza de Yan Yuhuan en el hermoso quiosco de los agálocos:

Vestida de nubes, hermosa como una flor,
ella resalta entre las peonías que se abren
acariciadas por la brisa primaveral.
Si no figura entre las beldades de la Montaña de Jade
debe morar en el Palacio del Lago Esmeralda.

Así son los encantos de los pabellones chinos, todos ellos preservan esa inextinguible tradición artística que destaca la misteriosa curvatura de sus aristas, sobre las cuales, como perennes guardianes para el remanso espiritual, están siempre vigilantes las figuras tutelares de pájaros, dragones y unicornios.



LOS PRIMEROS AÑOS DEL SISTEMA MÉTRICO EN EL PERÚ

Augusto Martín Ueda Tsuboyama
Ilustraciones de Emilio Hernández Saavedra

EL 16 DE DICIEMBRE DE 1862 EL GOBIERNO DE MIGUEL SAN ROMÁN PROMULGÓ LA LEY DEL SISTEMA MÉTRICO DECIMAL[1], QUE ESCUETAMENTE ESTABLECÍA EL USO EN TODO EL TERRITORIO DE LA REPÚBLICA DE ESTE SISTEMA DE MEDIDAS DE ORIGEN FRANCÉS. ESTA LEY IBA ACOMPAÑADA POR UN CUADRO EN EL CUAL SE DETALLABAN LAS NUEVAS UNIDADES. SIN EMBARGO, LAS PALABRAS "METRO", "KILÓMETRO", "KILOGRAMO", "LITRO", ETCÉTERA, QUE DEBÍAN EMPEZAR A FORMAR PARTE DEL VOCABULARIO COTIDIANO DE LA GENTE, ERAN EXTRAÑAS Y, QUIZÁS, HASTA ESOTÉRICAS.

(1) *El Peruano* (Lima, 20 de diciembre de 1862), p. 319.

¿Cuánta gente entendía –o estaría en capacidad de entender– la definición del metro ("la diez millonésima parte de la distancia que hay desde el Ecuador al Polo, medida sobre un arco de círculo máximo" [2])? ¿Cuántos podían establecer las equivalencias entre las antiguas y bien conocidas unidades de medida y las nuevas? ¿Cómo se sustituirían los antiguos pesos y medidas? ¿De qué manera se vigilaría el cumplimiento de la ley?

Hasta ese momento, los pesos y medidas vigentes en el Perú eran los españoles (léase fanegas, arrobas, libras, etcétera), aunque también se usaban medidas de origen prehispánico (como el topo y el collo) y otras muchas derivadas de los usos y costumbres (como la carga, la balsada y la alforja, entre otros). Se hacía uso, además, de unidades de origen anglosajón principalmente para medir y contabilizar los productos manufacturados que de Gran Bretaña y los Estados Unidos se importaban. El universo metrológico peruano era, en suma, bastante diverso.

Los investigadores suelen señalar que la diversidad metrológica y sus correlatos de confusión, fraudes y dificultades para el comercio, constituyen la causal para que una nación se decida a adoptar (o en el caso de Francia, "crear") un sistema de medidas homogéneo como el Sistema Métrico Decimal. Sin pretender discutir la exactitud de esta aseveración o los múltiples factores que intervienen en un caso y otro, podemos afirmar que en el caso peruano la introducción del Sistema Métrico Decimal respondió principalmente a la necesidad de sanear su situación monetaria bajo criterios científicos y racionales. Y es que en aquel entonces el mercado peruano se hallaba saturado por la moneda feble boliviana introducida en el país desde la época de Santa Cruz. Esta moneda de baja ley entorpecía los negocios y transacciones comerciales. Las diversas resoluciones que se promulgaron para eliminar la moneda feble no produjeron los efectos deseados. Sin embargo, en 1859, una voz se dejó oír:

"Una reforma radical de las monedas y del sistema monetario hoy existentes, es unánimemente reconocida como de urgente necesidad. Debiendo ser esta reforma completa, la idea que más naturalmente se presenta es la de adoptar por base el sistema más perfecto que se conozca, es decir, el sistema métrico decimal que tuvo su origen en Francia, se ha extendido [sic] ya a muchos países y parece destinado a ser adoptado en el mundo entero.
Este sistema no consiste únicamente en que la unidad monetaria sea subdividida en partes decimales, sino también en que el peso de la unidad monetaria esté en relación simple con el peso del sistema métrico, que es el 'gramo'. Este peso no es arbitrario, sino que está en relación directa con la unidad de medida, el 'metro'; el 'gramo' es el peso de un centímetro cúbico de agua en su mayor estado de densidad." [3]

El autor de esta propuesta de reforma monetaria era nada menos que el ingeniero polaco Ernesto Malinowski. Su propuesta no era descabellada. En países como Chile (1848) y España (1849) la introducción del Sistema Métrico Decimal fue de la mano con una profunda reforma monetaria. Esta misma situación se estaba estudiando en México desde 1857. Así, las autoridades peruanas acogieron la sugerencia de Malinowski con prontitud, al tiempo que añadían:

(2) Como producto de los avances científicos y de la necesidad de un mayor grado de precisión en las ciencias, la definición del metro es, desde 1983, "la longitud del trayecto recorrido en el vacío por un rayo de luz en un tiempo de 1/299 792 458 segundos". Véase José Dajes, *Sistema Internacional de Unidades de Medidas* (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1999), capítulo 5; y la página web del Bureau International des Poids et Mesures (BIPM, Francia): www.bipm.org.
(3) Ernesto Malinowski, *La moneda en el Perú* (Lima: Tipografía de Aurelio Alfaro y Ca., 1859), pp. 9-10.

"Demasiado conocidas son las ventajas que para el comercio interior y exterior y para las transacciones de todo género ofrece el sistema métrico decimal, para que necesitemos indicarlas, y creemos que además de antieconómico sería vergonzoso que al hacer nuestra reforma monetaria renunciásemos a esas ventajas, separándonos del camino que unánimemente siguen las naciones más adelantadas de Europa y América." [4]

Desconocemos si los autores de estas palabras sabían de verdad las ventajas que traería el Sistema Métrico.


REGLAMENTO

SOBRE

LA FABRICACION Y LA VERIFICACION

DE LOS

PESOS Y MEDIDAS.

EDICION OFICIAL.

LIMA.

Impreso por J. Enrique del Campo.

1866.

¿Pensarían acaso que a la reforma monetaria y a la introducción del Sistema Métrico le seguiría la formación de un mercado interno mejor articulado? ¿O que al facilitarse los intercambios gracias a ese nuevo sistema de medidas la enorme proporción de peruanos que aún vivía prácticamente en un régimen de autoconsumo se plegaría de inmediato a una economía monetarizada? De ser así, estaríamos frente a una idealización del Sistema Métrico Decimal y sus beneficios semejante a la idealización de cualquiera de los proyectos ferrocarrileros de la época[5]. Sin embargo, nadie se detuvo a considerar lo difícil que sería implantar un nuevo sistema de medidas (en la misma cuna del Sistema Métrico, Francia, este proceso tardó varios decenios).

Acogida la sugerencia de Malinowski, se envió al congreso el proyecto de ley sobre el establecimiento del Sistema Métrico, como paso lógico previo a la prevista reforma monetaria. Aunque hubiera sido de enorme interés para conocer la opinión de los legisladores, el debate de este proyecto es más bien decepcionante por su brevedad. La opinión de la comisión de hacienda se mostró a favor de aprobar dicho proyecto de ley señalando escuetamente que iban a ser "grandes las ventajas que la nación recibirá al adoptar tal sistema", mientras que algún senador celebraba que la adopción de tal sistema de medidas por parte del Perú constituía "un paso adelantado en la carrera de la civilización y del progreso"[6].

El proceso de introducción del Sistema Métrico Decimal en el Perú resultó ser más difícil de lo imaginado. Por un lado, demostró que las autoridades peruanas no estaban capacitadas para enfrentar los múltiples obstáculos que suponía una reforma metrológica; y por otro, que se carecía de objetivos claros

(4) José Gálvez y Mariano F. Paz Soldán, "Informe de la mayoría de la comisión encargada de presentar un proyecto para conversión de la moneda feble", en Juan José Salcedo, *Memoria que presenta al Congreso de 1860 el ministro de Hacienda y Comercio* (Lima: Imprenta de José María Masías, 1860), anexo 9, p. [11].

(5) Como la propuesta de Manuel Pardo ("Estudios sobre la provincia de Jauja", *Revista de Lima*, 1860), que confiaba en el ferrocarril para fomentar la producción interna, abrir mercados internos y "civilizar" o "regenerar moralmente" a la población indígena.

(6) Sesión de la Cámara de Senadores del 20 de setiembre de 1862. Por su parte, la Cámara de Diputados aprobó sin discusión el proyecto remitido por la Cámara de Senadores. El proyecto de reforma monetaria se envió también al congreso en 1862 y se promulgó en febrero de 1863.

LOS CONSTANTES APLAZAMIENTOS PARA PONER EN VIGENCIA LA LEY DEL SISTEMA MÉTRICO SE DEBIERON A LA DEMORA QUE EXPERIMENTÓ EL ARRIBO A NUESTRO PAÍS DE LOS PATRONES DEL METRO Y DEL KILOGRAMO, ASÍ COMO DE VARIAS SERIES DE PESOS Y MEDIDAS DE ESTE SISTEMA. DICHOS INSTRUMENTOS, CUYA CONSTRUCCIÓN EL GOBIERNO PERUANO HABÍA ENCARGADO EN FRANCIA A COMIENZOS DE 1866, COMENZARON A LLEGAR AL PERÚ A LO LARGO DE ESE AÑO Y BUENA PARTE DEL SIGUIENTE. PERO CUANDO SE HUBIERON COMPLETADO Y SE DISPONÍA SU DISTRIBUCIÓN A LOS MUNICIPIOS, TESORERÍAS Y PREFECTURAS DEL PAÍS, UNA REVOLUCIÓN PROVOCABA LA CAÍDA DE PRADO Y ECHABA TIERRA A ESTE IMPORTANTE ASUNTO.

y voluntad para hacer esa reforma de manera completa. Después de promulgada la ley del Sistema Métrico Decimal en diciembre de 1862 nada fue lo que se hizo para verificar su cumplimiento. Sólo cuatro años más tarde, en 1866, el gobierno de Mariano Ignacio Prado asumió la tarea de implantar dicho sistema de medidas, para lo que se dictaron las siguientes medidas:

3 de enero de 1866: Se decreta que desde el 1° de abril de 1866 el SMD se pondría en completo ejercicio en todas las oficinas del Estado. Se manda confeccionar una nueva tabla de equivalencias.
20 de marzo de 1866: Se aplaza al 1° de octubre de 1866 la puesta en vigencia del SMD.
13 de setiembre de 1866: Se promulga el "Reglamento sobre la fabricación y la verificación de los pesos y medidas", que establece la Comisión de Verificación de Patrones de Pesos y Medidas. Se señala que entraría en vigencia desde 1° de enero de 1867.
31 de diciembre de 1866: Se decreta un nuevo aplazamiento para la vigencia del reglamento hasta el 1° de julio de 1867.

Los constantes aplazamientos para poner en vigencia la ley del Sistema Métrico se debieron a la demora que experimentó el arribo a nuestro país de los patrones del metro y del kilogramo, así como de varias series de pesos y medidas de este sistema. Dichos instrumentos, cuya construcción el gobierno peruano había encargado en Francia a comienzos de 1866, comenzaron a llegar al Perú a lo largo de ese año y buena parte del siguiente. Pero cuando se hubieron completado y se disponía su distribución a los municipios, tesorerías y prefecturas del país, una revolución provocaba la caída de Prado y echaba tierra a este importante asunto. Sin la posesión de aquellos patrones y las otras series, ninguna oficina del Estado o municipalidad podía verificar la legalidad de los pesos y medidas usados por la población.

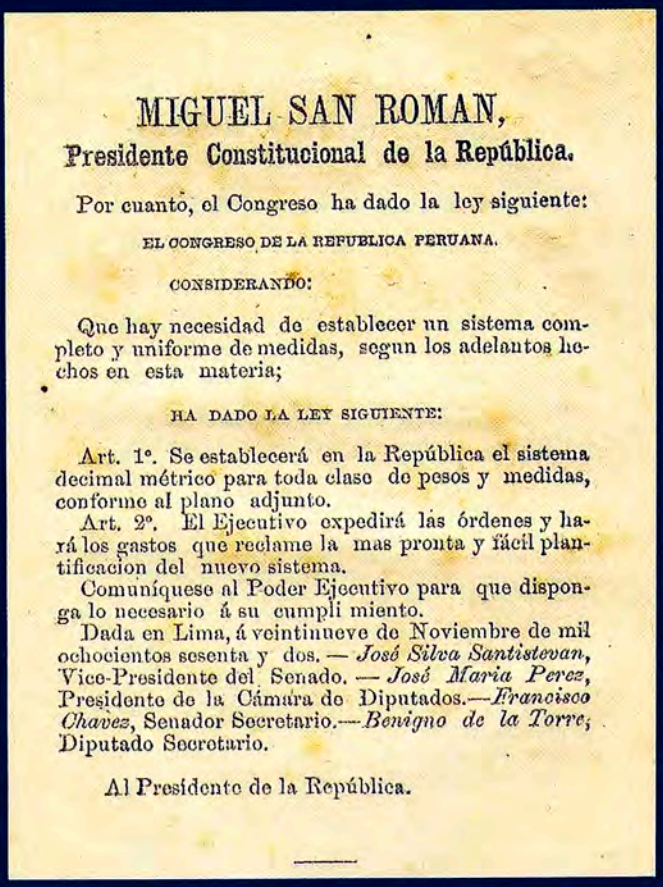
En 1869, el nuevo gobernante del país, José Balta, decretó que el Sistema Métrico sería obligatorio desde el 28 de julio de 1869 y promulgó un nuevo reglamento sobre la fabricación y verificación de pesos y medidas. Para hacer efectiva esta orden dispuso que, por una única vez, se remitieran a las autoridades provinciales (prefecturas y municipalidades) las series de pesos y medidas que se habían importado de Francia y que desde su arribo completo en 1867 se hallaban embaladas y arrinconadas en la Escuela de Artes y Oficios de Lima. Sin embargo, la distribución de los patrones no se efectuó sino hasta el segundo semestre de 1869, pasada incluso la fecha que originalmente se había señalado para el inicio de la vigencia obligatoria del Sistema Métrico.

En 1866 se estableció en Lima una Comisión de Verificación de Patrones de Pesos y Medidas, bajo la

FUE CASI NADA LO QUE EN ESTOS AÑOS SE HIZO POR IMPLANTAR EL SISTEMA MÉTRICO DECIMAL. A NIVEL EDUCATIVO, LA ENSEÑANZA DE ESTE SISTEMA DE MEDIDAS FUE POBRE Y TROPEZABA, ADEMÁS, CON LAS DIFICULTADES IDIOMÁTICAS PROPIAS DEL PERÚ (GRAN PARTE DE LA POBLACIÓN HABLABA QUECHUA Y AYMARA TODAVÍA), ECONÓMICAS (EL PRESUPUESTO DE LAS ESCUELAS ERA EXIGUO) Y SOCIOCULTURALES (GRAN AUSENTISMO Y ABANDONO ESCOLAR).

presidencia del cosmógrafo de la república. Se dispuso que se establecieran oficinas subalternas de esta comisión en los distintos departamentos del país. Esta comisión debía: a) Encargarse de todos los intrumentos para la verificación de patrones y cuidar de su conservación; b) Llevar a cabo las operaciones que necesite la verificación de los patrones y cualquier otra que se le encomendase con el objeto de sostener la legalidad en el Perú del Sistema Métrico Decimal; c) Designar qué procedimientos deberán seguir las comisiones subalternas en cuanto a la verificación de los patrones; y d) Informar al gobierno en asuntos relacionados con el Sistema Métrico. En su oficina central de Lima se quedarían depositados los patrones del metro y del kilogramo. Al parecer se le asignó un espacio en la Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, ni la comisión de Lima ni las subalternas departamentales dieron muchas muestras de actividad. Tal vez algún rol le cupo desempeñar en la distribución de las series de pesos y medidas importados de Francia. Pero, aparentemente, nada más. En 1892, el director de la Escuela de Ingenieros, Eduardo de Habich, escribía refiriéndose a esta comisión: "*...nos son desconocidos los trabajos de la oficina central de Lima.*"[7]

Fue casi nada lo que en estos años se hizo por implantar el Sistema Métrico Decimal. A nivel educativo, la enseñanza de este sistema de medidas fue pobre y tropezaba, además, con las dificultades idiomáticas propias del Perú (gran parte de la población hablaba quechua y aymara todavía), económicas (el presupuesto de las escuelas era exiguo) y socioculturales (gran ausentismo y abandono escolar). Irónicamente, los gobiernos peruanos que se sucedieron hasta el estallido de la guerra con Chile tomaron parte en las reuniones



MIGUEL SAN ROMAN,
Presidente Constitucional de la República.

Por cuanto, el Congreso ha dado la ley siguiente:

EL CONGRESO DE LA REPUBLICA PERUANA.

CONSIDERANDO:

Que hay necesidad de establecer un sistema completo y uniforme de medidas, segun los adelantos hechos en esta materia;

HA DADO LA LEY SIGUIENTE:

Art. 1°. Se establecerá en la República el sistema decimal métrico para toda clase de pesos y medidas, conforme al plano adjunto.

Art. 2°. El Ejecutivo expedirá las órdenes y hará los gastos que reclame la mas pronta y fácil plantificacion del nuevo sistema.

Comuníquese al Poder Ejecutivo para que disponga lo necesario á su cumpli miento.

Dada en Lima, á veintinueve de Noviembre de mil ochocientos sesenta y dos. — *José Silva Santistevan*, Vice-Presidente del Senado. — *José María Perez*, Presidente de la Cámara de Diputados.—*Francisco Chavez*, Senador Secretario.—*Benigno de la Torre*, Diputado Secretario.

Al Presidente de la República.

(7) Eduardo de Habich, "Oficina central de pesos y medidas", *Boletín de Minas, Industria y Construcciones*, tomo VIII, número 4 (Lima 1892), p.28.



y acuerdos internacionales que, con miras a la expansión del Sistema Métrico, se llevaron a cabo en Francia desde 1870 y que culminaron con la firma de la "Convención Internacional del Metro" (20 de mayo de 1875).

Las series que el gobierno distribuyó pronto se perdieron. Ningún prefecto o municipio los utilizó de la manera en que estaba prescrito por el Reglamento de 1869. Lamentablemente tampoco se tiene muchas noticias de su destino y quizás todas esas series se perdieron durante la guerra con Chile. Sólo la municipalidad de Lima conservó las suyas. De otra parte, la reorganización y posterior desaparición del cosmografiato a inicios de la década de 1870 debió afectar la ya pobre labor de aquella Comisión de Verificación de Patrones de Pesos y Medidas, pues su presidente era precisamente el cosmógrafo. Al quedar acéfala esta comisión, se dejó al garete a las demás comisiones subalternas departamentales, si es que se formaron. Los instrumentos de verificación que poseía esta comisión pasaron a formar parte del patrimonio de la Escuela de Artes y Oficios de Lima, pero esta institución educativa cerró sus puertas en 1879 y parte de sus instrumentos pasaron a la Escuela de Ingenieros. Y los locales de ambas instituciones terminaron saqueadas durante la ocupación de Lima por las tropas chilenas.

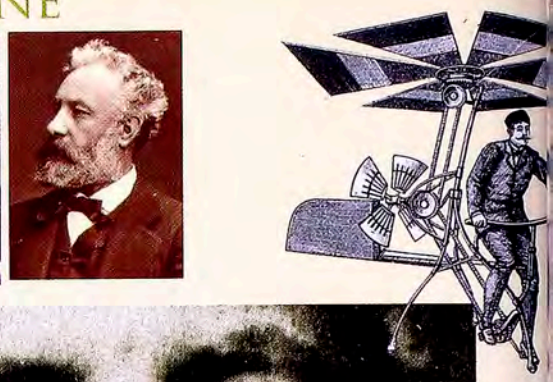
Los intentos por implantar definitivamente el Sistema Métrico Decimal serían retomados por el ingeniero Eduardo de Habich y el personal de la Escuela de Ingenieros desde 1885. Pero esa es otra historia.

JULES VERNE





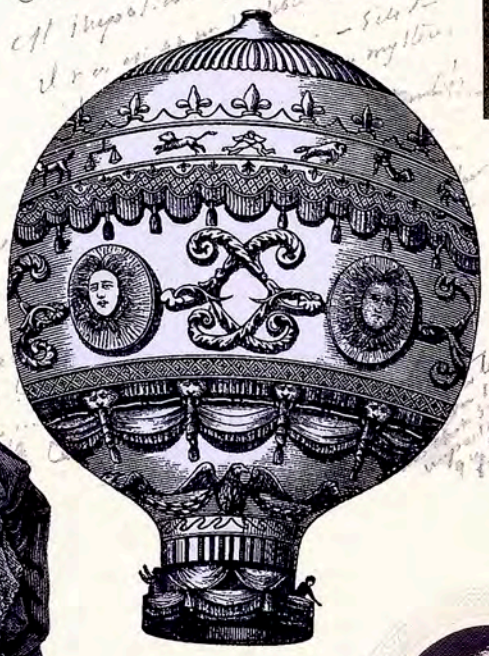




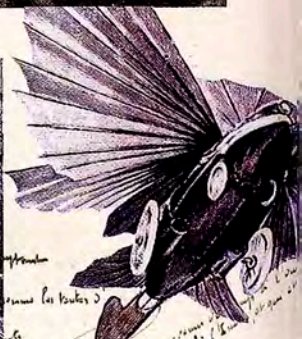




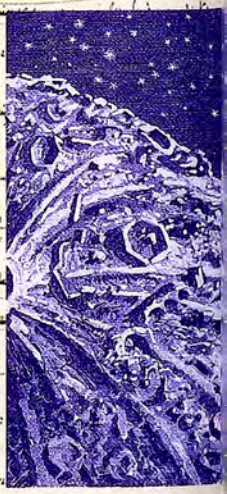


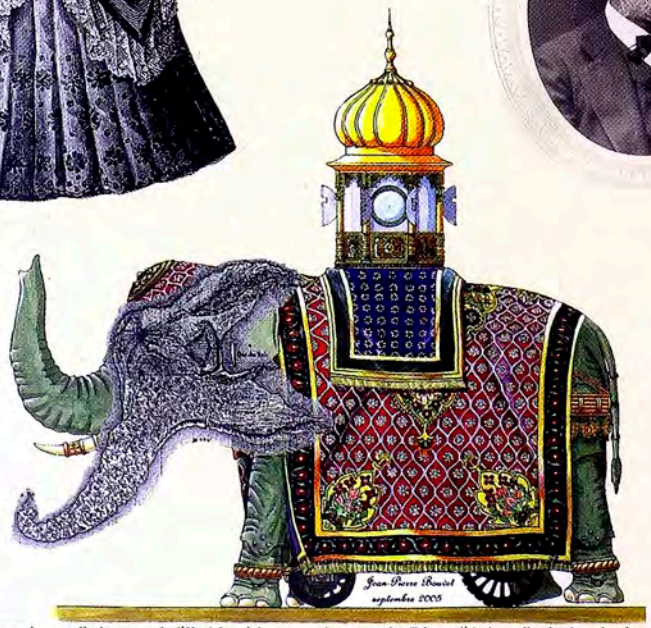


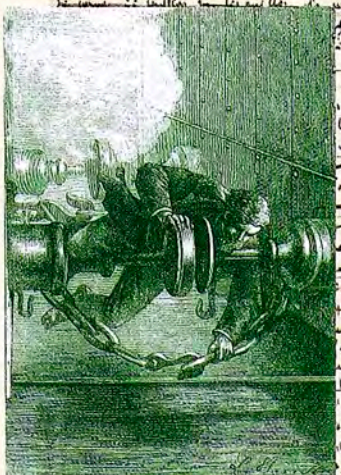














Quand on colle la carte de l'Ile Mystérieuse sur le corps de Géant d'Acier, elle devient la tête d'un éléphant en train de charger... Etonnant, non?

Dr_Ox

Imaginación y tecnología

EL CASO JULIO VERNE

Alonso Rabí do Carmo
Ilustraciones de Salvador

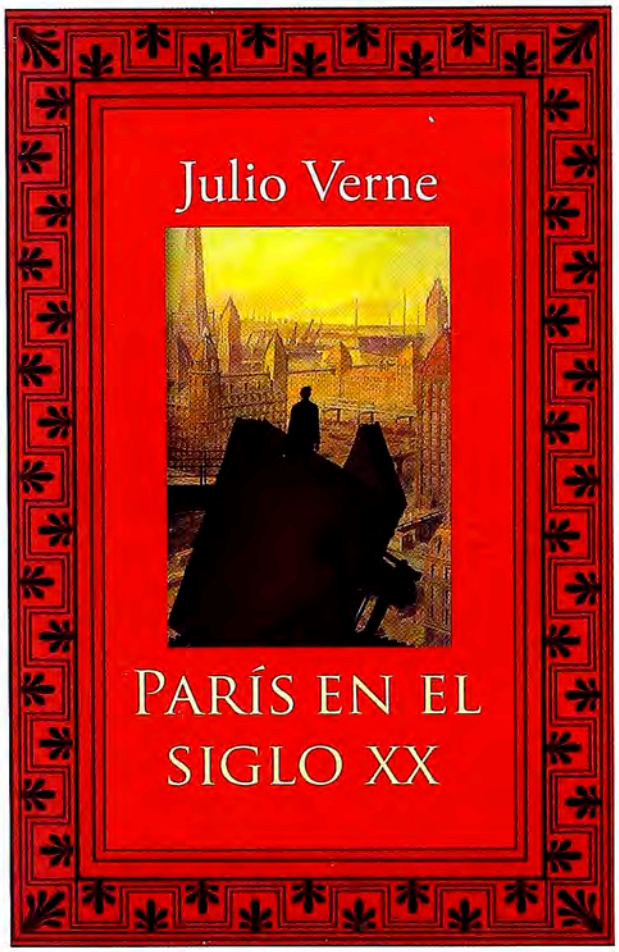
Los hombres de 1960 ya no admiraban estas maravillas; las disfrutaban tranquilamente, sin por ello ser más felices, pues su talante apresurado, su marcha ansiosa, su ímpetu americano, ponían de manifiesto que el demonio del dinero los empujaba sin descanso y sin piedad.

JULIO VERNE, París en el siglo XX

JULIO VERNE ES UN AUTOR CÉLEBRE POR VARIAS RAZONES, PERO SOBRE TODO POR TRATARSE DE UN ESCRITOR QUE ESTÁ INDISCUTIBLEMENTE LIGADO A LA PRIMERA EXPERIENCIA DE LECTURA DE MILLONES DE PERSONAS EN TODO EL MUNDO; DICHO DE OTRO MODO, NO PUEDE FALTAR VERNE, ASÍ COMO TAMPOCO SALGARI O STEVENSON, EN LA BIBLIOTECA O LA CABECERA DE QUIEN HACE SUS PININOS CON LA LECTURA.

Verne es, pues, un *best seller* consentido, que no nos obliga a pensar en la pelea entre literatura y subliteratura o entre lo académico y lo popular. Sus libros, llenos de fantasía y anticipaciones de toda laya, son clásicos que tienen una rara virtud: tienen la calidez de ese amigo al que siempre le alargamos la despedida porque nos gusta estar con él.

Al mismo tiempo, hablamos de un escritor visionario, de alguien que, como Leonardo en el renacimiento, imaginó máquinas, formas de vida y tecnologías que nadie siquiera habría podido soñar en aquel París de mitad del siglo XIX donde recaló el jovenzuelo —que había decidido abandonar su Nantes natal por una profunda pena de amor— para estudiar derecho en la Ciudad Luz, instalándose en una buhardilla del mítico Barrio Latino.



La obra de Verne es vasta y variada. Cuando no relata viajes o conquistas, propone aventuras (*Miguel Strogoff* —1876—, por ejemplo) e incluso historias de amor trágicas como la que relata en *Martín Paz* (1852), que transcurre en el Perú. Sin embargo, la imagen de Verne se asocia con más frecuencia a la del autor que, blandiendo la pluma como una bola de cristal, se adelantó a su tiempo y nos llevó a los fondos oceánicos en *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870) —donde, dicho sea de paso, reactualizó las leyendas medievales y de un poco más allá que daban cuenta de monstruosas criaturas marinas—; al mismísimo espacio en *De la tierra a la luna* (1865) y *Alrededor de la luna* (1870) y, no conforme con eso, en una audacia que hasta hoy constituye el sueño dorado de cualquier geólogo, llegó a las profundidades del planeta en *Viaje al centro de la tierra* (1864).

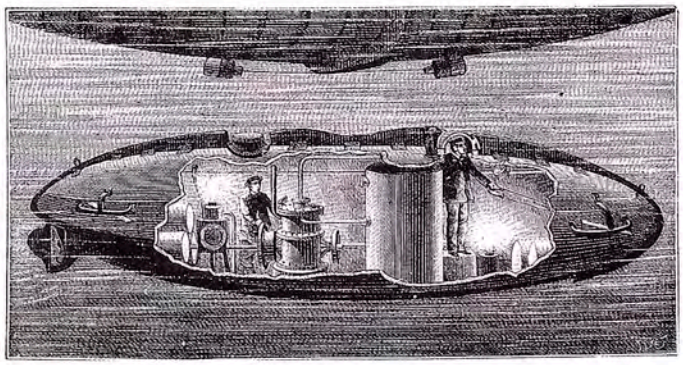
APARIENCIAS QUE ENGAÑAN

Verne fue, sin duda, un autor de éxito. Y muy meritorio, considerando que sus libros competían con un Balzac o un Baudelaire, que acaparaban vidrieras y críticas. Si uno se aproxima de modo simplista al mundo de Verne, podría caer en la tentación de considerar su obra como evasiva de la realidad y preguntarse por la pertinencia de una poderosa fantasía como la suya en un contexto social convulso, que coincidía además con el surgimiento del marxismo y los sindicatos modernos.

Sin embargo, hay que decir que en el mundo fantasioso de Verne hay poca felicidad. Sus viajes al corazón del planeta o a las profundidades marinas están llenos de peligros y horrores, de angustias que prefiguran, en realidad, muchas de las pesadillas contemporáneas.

Una de ellas, la deshumanización producida por la invasión de la tecnología está presente de manera muy sombría en *París en el siglo XX*, una novela que tampoco tuvo una historia feliz, como veremos más adelante, y que anticipa el profundo pesimismo que impera en nuestros tiempos.

El manuscrito de *París en el siglo XX*, presentado por Verne a su editor Hetzel en 1863, fue rechazado tajantemente en una carta del editor, fechada a fines de ese año, que, entre otras cosas, dice: "Mi querido Verne, daría cualquier cosa por no tener que escribirle



hoy. Ha emprendido una tarea imposible y no ha conseguido llevarla a mejor término que quienes lo han precedido en asuntos análogos (...) Es periodismo menor acerca de un asunto nada feliz (...) No hay allí un solo asunto sobre el futuro que se resuelva ni una sola crítica que no se parezca a otra mil veces hecha (...) No veo nada que alabar en este caso, nada que aplaudir francamente (...) ¿Hace falta decírselo? Este libro es casi el de un niño, el de un principiante, el de un hombre que va como un abejorro contra una ventana (...) ¿Acaso no puedo, querido niño, tratarle como un hijo, con alguna crueldad, porque solo le deseo lo mejor? ¿Su corazón se volverá contra quien se atreve a amonestarlo con tanta dureza?"

La carta tuvo un efecto devastador en Verne. Al parecer nunca más volvería a intentar su publicación y *París en el siglo XX* comenzó a convertirse en un título mítico en la bibliografía de Verne, e incluso se dudó de su existencia durante un tiempo. Pese a todo, muchos de sus biógrafos lo citaban entre sus obras —algunos lo mencionaban entre sus inéditos—, aunque no había posibilidad alguna de que hubiesen conocido o leído el libro que, en realidad, permaneció durante muchísimos años en los archivos de Hetzel.

De no ser por Piero Gondolo della Riva, el misterio no habría sido develado. Fue este investigador quien descubrió el borrador de la carta que hemos citado arriba, lo cual probaba no solo la existencia del libro, sino además su inclemente rechazo.

Pero del manuscrito no había noticia alguna. No se hallaba entre los papeles del escritor que sus descendientes donaron a la ciudad de Nantes en 1980. Como el manuscrito del Quijote, hallado en una caja de plomo —aunque este hallazgo, valga la aclaración, es parte de la trama misma—, alguien rebuscó en la caja fuerte de Michel Verne, hijo del escritor, y allí estaba el manuscrito que Hetzel había desmenuzado, por decir lo menos, sin piedad. La obra apareció en 1994, 89 años después de muerto su autor.

VERNE FUE, SIN DUDA, UN AUTOR DE ÉXITO. Y MUY MERITORIO, CONSIDERANDO QUE SUS LIBROS COMPETÍAN CON UN BALZAC O UN BAUDELAIRE, QUE ACAPARABAN VIDRIERAS Y CRÍTICAS. SI UNO SE APROXIMA DE MODO SIMPLISTA AL MUNDO DE VERNE, PODRÍA CAER EN LA TENTACIÓN DE CONSIDERAR SU OBRA COMO EVASIVA DE LA REALIDAD Y PREGUNTARSE POR LA PERTINENCIA DE UNA PODEROSA FANTASÍA COMO LA SUYA EN UN CONTEXTO SOCIAL CONVULSO, QUE COINCIDÍA ADEMÁS CON EL SURGIMIENTO DEL MARXISMO Y LOS SINDICATOS MODERNOS.

CON ÉL, ASISTIMOS POR EJEMPLO AL DESCUBRIMIENTO DE LAS CALCULADORAS QUE TRABAJAN DÍA Y NOCHE FATIGANDO SUMAS, GANANCIAS Y EXPOLIACIONES DE LOS GRANDES FINANCISTAS; LA SILLA ELÉCTRICA, LOS AUTOMÓVILES, EL FAX, EL ASCENSOR, EL DESASTRE EN LOS BOSQUES DEBIDO A LA PRODUCCIÓN DE INGENTES CANTIDADES DE PAPEL, EN FIN, UNA LARGA LISTA DE INVENCIONES QUE POR UN LADO PRODIGABAN LA ILUSIÓN DEL PROGRESO Y QUE, POR OTRO, SERVÍAN DE MÁSCARA A LA DESHUMANIZACIÓN DETRÁS DEL OPTIMISMO POR LAS MÁQUINAS.

ENTRE EL ASOMBRO Y LA PESADUMBRE

¿Qué podría haber molestado tanto a Hetzel como para mandar a paseo a uno de sus autores favoritos? Tal vez el mensaje directo y de profunda desesperanza que deja sentir la novela, que se sitúa en el París de 1960 y retrata una sociedad apresada entre el culto al dinero y los espejismos tecnológicos, tal como señala Cristian Tello, peruano autor de una de las páginas web más completas sobre el escritor francés (www.geocities.com/paginaverniana/ctd.htm): "Verne nos habla de un mundo puesto al servicio del dinero, donde la gente viviría preocupada por las cotizaciones de la bolsa, donde la educación y la tecnología no estarían al servicio del conocimiento sino de la acumulación financiera".

El otro aspecto que llama la atención de esta novela es el de la anticipación. Verne describe con gran precisión muchas máquinas e inventos impensables en su tiempo y que hoy son cotidiano pan. Michel Jérôme Dufrénoy, uno de los protagonistas centrales de esta historia, va mostrándonos estos prodigios en su recorrido por diversos lugares y ambientes de París.

Con él, asistimos por ejemplo al descubrimiento de las calculadoras que trabajan día y noche fatigando sumas, ganancias y expoliaciones de los grandes financistas; la silla eléctrica, los automóviles, el fax, el ascensor, el desastre en los bosques debido a la producción de ingentes cantidades de papel, en fin, una larga lista de invenciones que por un lado prodigaban la ilusión del progreso y que, por otro, servían de máscara a la deshumanización detrás del optimismo por las máquinas.

Hay una escena particularmente conmovedora en la novela, cuando el joven protagonista acude a una librería parisina, llamada "La Librería de los Cinco Lados del Mundo". Dufrénoy se acerca al mostrador y pide las obras completas de Víctor Hugo. El vendedor no tiene la menor idea de lo que el joven quiere. Pregunta luego por Balzac, por Lamartine, por Musset.



Resulta que son autores que ya nadie lee o conoce. Dufrénoy "(...) se retiró a un rincón, abrumado. ¡Así que toda esa fama no duraba un siglo! ¡*Las Orientales*, *Las Meditaciones*, *las Primeras poesías*, *La Comedia Humana*, olvidadas, perdidas, inhallables, desconocidas, despreciadas! Había, sin embargo, verdaderos cargamentos de libros que grandes grúas de vapor bajaban a los patios, y los compradores se apretujaban en los mostradores. Pero uno quería *la Teoría de los roces en 20 volúmenes*, otro el Compendio de problemas eléctricos, aquél el *Tratado práctico de engrase de ruedas motrices* y más allá otro pedía la *Monografía del cáncer cerebral.* ¡Qué!, se decía Michel. '¡Pura ciencia! ¡Industria! Igual que en el colegio. ¡Y nada de arte! ¿Pareceré un insensato pidiendo obras literarias? ¿Estaré loco?'. El arte, la literatura más concretamente, ha sido desplazada por la tecnología y la adicción a las máquinas. El dinero y la cosificación dominan esta sociedad, prevista por Verne un siglo antes. De no ser por el hallazgo de Gondolo, nada nos hubiera hecho sospechar que Verne, un autor que ha alimentado los sueños y aventuras de millones de bisoños lectores, se dio tiempo también para imaginar un mundo que ha hipotecado la sensibilidad y el impulso artístico a una idea desviada del progreso humano. Cualquier coincidencia con el presente, por cierto, no es casualidad.*



PINCELADAS CONTRA LA MUERTE

José Miguel Cabrera
Fotos de Soledad Cisneros

EL EXTRAORDINARIO PINTOR FERNANDO DE SZYSZLO NOS RELATA SUS AÑOS DE JUVENTUD EN PARÍS, SU RELACIÓN CON OCTAVIO PAZ Y LOS SURREALISTAS, EL DESCUBRIMIENTO DE LA PINTURA COMO UNA MANERA DE VIVIR Y ESA TERRIBLE SENSACIÓN QUE LO PERSIGUE CADA DÍA DE INTENTAR PLASMAR EN EL LIENZO UNA OBRA INASIBLE, UN SUEÑO QUE SE TORNA SIEMPRE INALCANZABLE.

La luz del mediodía sobre un lienzo apenas esbozado con trazos y dibujos en carboncillo. Los papeles que se confunden y se superponen en una pared lateral del estudio. El recorte de periódico de un retrato de Bolívar pintado por el Mulato Gil de Castro, la factura de una bicicleta estacionaria, una foto del genial Erik Satie, el afiche de una exposición de Vermeer, las fotos de sus hijos. Un alto de libros de la obra del poeta Abraham Valdelomar, hermano de su madre, descansa sobre la mesa de trabajo. Una cámara de fotos sobre un trípode intenta retratar el largo proceso que experimenta cada uno de sus cuadros. "Es un trabajo que nunca termina, siempre son una obra inconclusa", dice Szyszlo, y en su rostro se dibuja toda su serenidad y grandeza.

¿Qué quiere decir cuando afirma que la pintura es el encuentro de lo sagrado con la materia?
Es muy difícil de precisar, es como definir el acto de amor. Uno lo comprende si ve un cuadro de Leonardo o de Rembrandt. Pensar que eso ha sido hecho con unos pelos amarrados en la punta de un palito, que unas tierras de colores molidas en un aceite han producido ese milagro. Si no fuera un milagro sería muy fácil de hacer, entonces allí hay una materia que ha dejado de ser materia.

¿Los colores, sombras y luces que confluyen en su pintura van cambiando con el paso del tiempo o son los mismos?
Es lo mismo que sucede a los poetas que con el uso del idioma verbal o plástico van creando un lenguaje que les es propio y personal. Si a eso añade que la pintura para mí es expresar una cosa que toda la vida se me ha escapado, entonces esos colores, luces y sombras son un lenguaje que no es traducible a palabras, no pasa por la cabeza sino que va directamente a nuestros sentimientos. Cuando usted escucha una melodía de Chopin le maravilla que unas notas puedan despertar una sensación de emoción, tristeza o alegría. Hay otro lenguaje que no tiene que ver con la palabra. Siempre he buscado el mismo cuadro, y lo que se llama mi obra, durante los últimos sesenta años, no es más que una suma de derrotas, porque nunca he logrado hacer lo que quería. Siempre he tenido que abandonar el cuadro antes de alcanzarlo, siempre ha habido un desfase entre lo que soñaba hacer y lo que pude hacer. Por eso queda esa sensación de que el cuadro está inconcluso. Paul Valéry decía que no hay poemas terminados sino poemas abandonados.

¿En qué instante de su vida siente que ha sido realmente feliz con su pintura?
Nunca. Soy feliz cuando el cuadro está a la mitad y no va mal. Entonces me despierto en la mañana y lo primero que hago es ir a ver cómo camina. Sin embargo jamás alcanzo esa felicidad después de terminado un cuadro. Es terrible decirlo, pero es como un aborto.

¿Qué cuadros tenía en mente pintar cuando llegó a París en 1949?
La enseñanza en La Católica era totalmente salida de lo que pintaba Winternitz, que era un pintor austríaco post impresionista con cierta inclinación al expresionismo. Su manera de pintar era la de los impresionistas, usted ve rojo y pone rojo. A mí no me llenaba, porque yo quería una materia más compleja. Entonces empecé a estudiar y a copiar cuadros del Louvre, ver cómo pintaban Rembrandt o Tiziano fue un gran descubrimiento.

Usted reconoce en Rembrandt una gran influencia en su obra, ¿cuál fue la sensación de ver sus cuadros por primera vez?
Fue una cosa terrible. Piense usted si uno es escritor y solo ha leído Selecciones del Reader's Digest y de



repente puede leer Quevedo, Góngora y el Quijote. Es un mundo que se abre y que uno ni sospechaba que existía. Rembrandt me deslumbró por el uso de la luz y ahí me interesé por una manera de pintar que pudiera captar esa vibración de la luz y aprendí la pintura por veladuras. Cuando usted quiere hacer un cuadro de un color rojo pone un naranja debajo, lo deja secar y encima pone un color transparente rojo oscuro. Y lo que ve es el naranja que pasa a través de un vidrio rojo. Entonces el color vibra con mucha más intensidad, no es tan directo como un rojo de Manet o Monet. Después, cuando descubrí el acrílico en Nueva York, en 1964, fue una cosa maravillosa, porque permite hacer veladuras sin tener que dejar de pintar para que se seque el color de abajo.

¿En qué medida el arte precolombino subyace en su obra?

El arte precolombino fue una influencia más que nada espiritual. Antes que nos fuéramos a Europa nunca habíamos visto obras de arte plástico, de pintura o escultura originales. Lo único que teníamos era el arte precolombino. Entonces, con Javier Sologuren y Eielson siempre íbamos a los museos y comenzamos a coleccionar algunas piezas. El arte precolombino, dentro de las artes primitivas, tuvo mucha influencia en el desarrollo de la cultura contemporánea, como en la época negra de Picasso y en la invención del cubismo en Francia. Piense en un pintor joven peruano que quiere usar el lenguaje de su época –el que habían inventado Picasso y Matisse–, y al mismo tiempo, la vinculación de esos pintores con el arte primitivo. Aquí lo único que teníamos de arte primitivo era el precolombino.

En el arte primitivo el pintor no busca la forma, lo que busca es el contenido que lo expresa y lo saca del subconsciente y adquiere una forma al hacerse cuadro. Estos pintores no parten de la cara de la



mujer de La Primavera de Botticelli, el contenido de eso da un resultado que no tiene que ver con la forma. El contenido habita esa forma. Hay una búsqueda del inconsciente que es una sensación de que lo más profundo en mí tiene denominadores comunes en los demás. Si yo saco una cosa del fondo de mí, los otros la comprenden. Y la mejor explicación la tenemos en las cantatas cristianas que Bach escribía en alemán, y que en Tokio, Buenos Aires o Estrasburgo, personas que no hablan alemán ni son cristianas, las sienten. El hombre logró descubrir a su alrededor la belleza del mundo que nos rodea, produjo un arte tan perfecto que convenció a la gente que pintar como Rafael era la única manera de pintar y todos querían pintar como él.

Por eso la ruptura del Impresionismo fue tan fuerte. Fue la primera vez que los pintores dijeron no, claro que estaban apoyados por una cosa importantísima que fue el descubrimiento de la fotografía. La pintura dejó de ser un documento de su entorno, el retrato de la señora fulana o la batalla de tal cosa. La fotografía nos liberó a los pintores de esa obligación, entonces pudimos hacer lo que sentíamos.

¿En qué circunstancias conoció a Octavio Paz y cuánto influyó en su formación intelectual?

Cuando llegamos a París en 1949 la embajada del Perú era muy interesante porque Arturo García Salazar estaba de embajador, Javier Pérez de Cuéllar de tercer secretario y el poeta Enrique Peña Barrenechea de consejero. Arturo nos invitó a su casa, a Eielson, a Blanca Varela y a mí para que conociéramos a Octavio Paz, con quien se produjo una chispa instantánea de química. Octavio, Blanca y yo nos hicimos inmediatamente amigos, de vernos tres o cuatro veces por semana. Las únicas veces que he dormido en la ribera izquierda del Sena ha sido en el departamento de Octavio, porque el metro funcionaba solo hasta la una de la mañana. Hasta el último día de la vida de

Octavio hemos sido grandes amigos. Incluso cuando se estaba muriendo viajé a México para verlo por última vez. Fue una relación de afecto y sobre todo de veneración, es la persona más inteligente que he conocido en mi vida.

Y fue justamente Octavio Paz quien le presentó a André Breton y los surrealistas...

Octavio Paz tenía solo treinta y cinco años, pero todos los escritores le tenían un respeto enorme porque tenía una cultura inagotable. Había leído todo, sabía de todo, era igual que Borges y Westphalen. Octavio era muy amigo de Breton, quien nos invitó a su casa a pesar de que era una persona muy clandestina. Tenía una colección de arte impresionante y un gran ojo para la pintura. Entre 1915 y 1920 había un costurero en París llamado Jacques Doucet que tenía mucho éxito y quería tener una gran biblioteca y una colección de pintura, entonces le pidió a Breton que le comprara libros y cuadros, entre los cuales adquirió Las Señoritas de Avignon, de Picasso, que hoy está en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Parte de esta colección fabulosa la tenía Breton, que además era amigo de todos los pintores. Cuando uno entraba a su departamento había un Chirico inmenso, obras de Picasso, incluso arte primitivo peruano, no había espacio donde no hubiera algo impresionante. Por otro lado está el conocimiento personal que tuve de Breton. Siempre fui un gran lector de los surrealistas, cuyo interés seguro lo inició Westphalen. Y hasta el día de hoy el pensamiento surrealista me sigue pareciendo la explicación más coherente de la creación artística.

¿Cómo fue su relación con el pintor mexicano Rufino Tamayo?

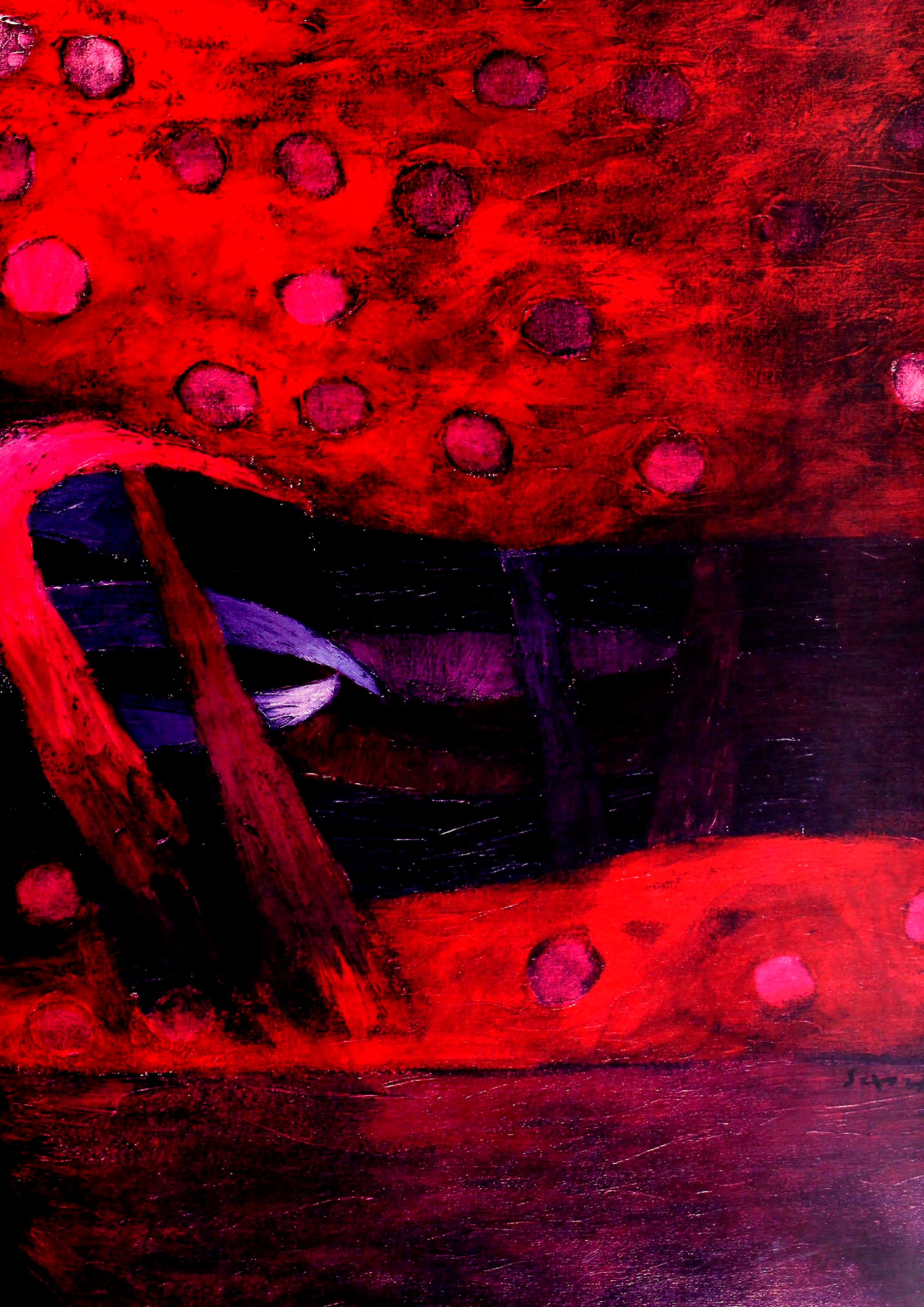
Era un tipo formidable y un pintor increíble. Octavio Paz dice en un texto que cuando vivía en Nueva York buscaba la modernidad y de repente fue a una exposición de Tamayo y se dio cuenta de que la modernidad no era hacia el exterior sino que significaba cavar dentro de sí. Dice Octavio: "esos cuadros refinados y salvajes me hacían ver que la modernidad y la identidad estaban dentro de nosotros". Yo tenía una gran admiración por Tamayo a pesar de que nunca había visto cuadros originales. En 1947 fui a una exposición y durante seis meses tuve una influencia enorme suya. Y cuando lo conocí en París nos hicimos muy amigos, claro que era el tipo de amistad que puede existir entre dos personas con veintisiete años de diferencia. Su mujer era muy difícil, tenía fama de dura.

Recuerdo las fiestas que hacíamos en casa de Octavio, que era el único latinoamericano del grupo que tenía departamento. La música era Rufino Tamayo tocando guitarra y cantando boleros. Y había un poeta nicaragüense formidable, Carlos Martínez Rivas, que tocaba y cantaba desde valses peruanos hasta tangos. Con Octavio nos reuníamos todos los martes en el Café del Sol, porque él quería editar una revista. Después de esas reuniones a las que iban Cortázar, Eielson, Serrano Plaja, un escritor español muy amigo de Vallejo, y montones de gente muy interesante, nos íbamos a una *boite* donde un húngaro, llamado Yuri, cantaba. Entonces Martínez Rivas le pedía la guitarra y le enseñamos a Yuri valses peruanos. Quince años después, Carlos Cueto Fernandini estaba en París y alguien lo llevó a esta *boite* que se llamaba Le Bar Vert y de pronto el guitarrista empezó a tocar valses peruanos. Sorprendido, le preguntó quién se los había enseñado y él le dijo Szyszlo, Paz y Martínez Rivas. Eran épocas muy divertidas...

¿Cuándo empieza su vocación por la pintura?

Mi primer interés desde niño fue la literatura, leía desde Julio Verne hasta Dostoievski, Proust y Flaubert. Mi tío Abraham Valdelomar murió seis años antes de que yo naciera, pero mi abuela vivía con nosotros y la biblioteca de Valdelomar estaba en mi casa. Por eso seguramente fui un gran lector. Además fui asmático hasta los catorce años y pasaba mucho tiempo en cama leyendo. Recién cuando salí del colegio y empecé a estudiar Arquitectura, para mejorar mi dibujo me matriculé en un curso nocturno en la Escuela de Arte de La Católica. Este interés me llevó a leer sobre Van Gogh, Gauguin y esa historia tan



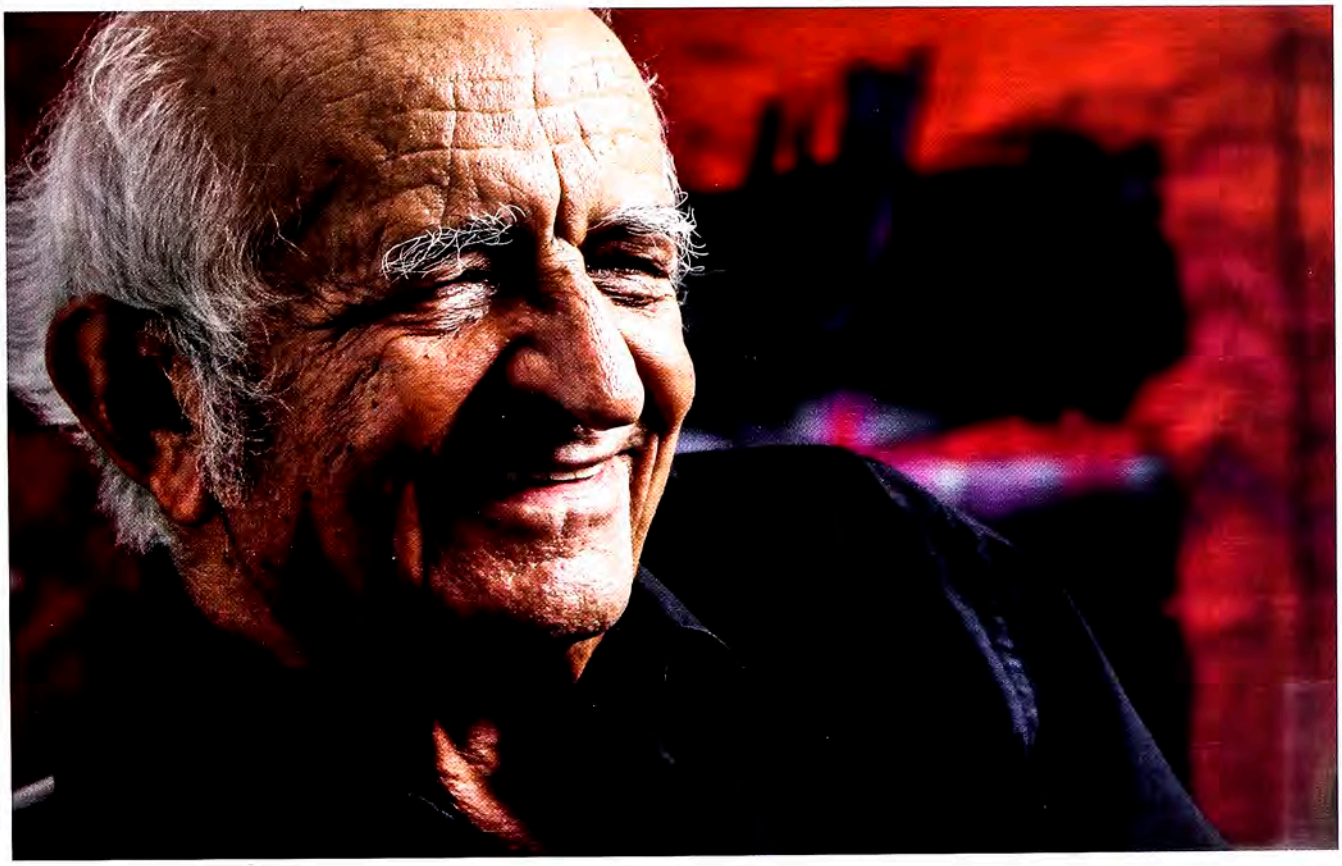


linda de los impresionistas. Desde entonces no vacilé y no he hecho otra cosa que pintar.
En esa época ser pintor era una especie de pasaporte para la ociosidad y la bohemia, ser artista era ser alguien que nunca iba a ser capaz de ganarse la vida. Aunque no me alentaran en mi vocación, mis padres sí me apoyaron porque siguieron pagando mis gastos. Yo era una persona muy sensible, inclinada al arte y como tenía una facilidad superficial para las matemáticas pensé que las dos cosas combinaban en un arquitecto, pero no era así. No me costó ningún trabajo dejar arquitectura porque había descubierto mi verdadera vocación.

¿Cuál fue su vínculo con la Agrupación Espacio?
La Agrupación Espacio nace de un deseo de modernizar la arquitectura en el Perú. Luis, Cartucho, Miró Quesada publicó un libro titulado *Espacio en el tiempo*, que era como un panorama general de la arquitectura del siglo XX, entonces a los muchachos de la Facultad de Arquitectura se les ocurrió hacer un manifiesto en favor de la arquitectura moderna que fue redactado por algunos escritores. Pero no solamente llevó la firma de estos arquitectos jóvenes que apostaban por la modernidad como Mario Bianco, Luis Miró Quesada, Paul Linder, entre otros, sino también adhesiones de escritores y pintores. Ese año de 1947 fue muy importante para la cultura peruana. En mayo apareció la Agrupación Espacio y ese mismo mes Emilio Westphalen empezó a editar su revista *Las Moradas*. Para mí personalmente fue también importante porque hice mi primera exposición.
Lo básico para que la Agrupación Espacio se afincara y se afirmara fue que Luis Miró Quesada era hijo del director de *El Comercio*, entonces consiguió que en la edición vespertina del diario –*El Comercio* de la tarde–, todos los jueves tuviéramos una página. Se hacían campañas, cosas terribles a veces, porque claro era gente joven, muy radical y de vanguardia. Hubo un ataque feroz contra Héctor Velarde, que le dolió mucho, era una persona estupenda. Lo que queríamos era tratar de impedir que los buenos arquitectos peruanos sigan haciendo arquitectura neocolonial o estilo Tudor, y que buscaran las bases de la arquitectura peruana. A ello se sumaba una intensa actividad cultural que incluía exposiciones y conciertos de música contemporánea en la casa de Celso Garrido Lecca, en la Bajada de Baños, en Barranco, donde se estrenaron piezas de Bela Bartok. Esta polémica fue muy importante y ese año cambió la arquitectura peruana, la gente dejó de hacer casas que parecían haciendas coloniales o portadas de iglesias.

Usted mencionó en una conferencia que uno de los grandes descubrimientos de sus años parisinos fue el hecho de reconocerse latinoamericano. ¿Esto guarda una relación con la idea de Octavio Paz de hallar la identidad dentro de uno mismo?
Yo era un gran lector de literatura europea y cuando llegué a París me sentía una persona completamente occidental, pero me di cuenta de que no lo era, que somos como esos parientes pobres que comen en una mesa aparte lo que sobra del gran banquete. La cultura occidental no nos reconocía como tales. Y de otro lado también descubrí que nosotros teníamos un ancestro propio, que no todo era occidental en mí. Fue muy importante darme cuenta de que en el Perú, y esta parte atravesada por los Andes, fue uno de los seis lugares en el mundo donde se inventó la agricultura, cesamos de ser cazadores reçolectores para convertirnos en agricultores. Y esta dimensión permite que el hombre tenga más tiempo para pensar

LA PINTURA HA SIDO VITAL PARA MÍ. EN REALIDAD LA PINTURA ME HA DADO APOYO PORQUE SOY UNA PERSONA FRÁGIL Y SENSIBLE, TODO ME DUELE, TENGO LA PIEL DELGADA.



y darse cuenta de lo miserable de su condición mortal, pasajera y fugaz. Para consolarse, explicarse y apoyarse inventa la religión, el arte y la ciencia. El arte para expresar el desconcierto, la guerra con el mundo, con la muerte y la religión, para tratar de influir en lo que nos aplasta.

¿En ese sentido qué papel ha jugado la pintura en su vida?

La pintura ha sido vital para mí. En realidad la pintura me ha dado apoyo porque soy una persona frágil y sensible, todo me duele, tengo la piel delgada. Entonces siempre me he aferrado a la pintura ante las cosas graves que me han sucedido, cosas terribles. No solamente toda la vida de una persona, cuestiones amorosas o la muerte de mi hijo Lorenzo... si no pintara no lo hubiera resistido. No hay ningún día de mi vida que no tenga ganas de pintar. Siempre he pensado que si no hay compulsión no hay posibilidad de seguir en ésto.

Alguna vez mencionó que ser anónimo es el destino de toda gran obra de arte. ¿Usted tiene también ese anhelo?

Sí, pero aunque no lo anhelara, si mi pintura fuera buena sería anónima. Solo la mala es singular. Nosotros no sabemos quién pintó las catedrales góticas, quién hizo las vasijas griegas ni las esculturas egipcias. Lo maravilloso de la función del artista ha sido darle un rostro al pueblo al que pertenece. Para nosotros, los egipcios son el arte egipcio, después podemos hurgar en la historia y decir este faraón o este otro. Pero pensamos en Egipto y pensamos en las pirámides, pensamos en Francia y pensamos en las catedrales. Cézanne es un nombre reciente, pero ya no representa una persona sino una manera de expresarse, de grupo humano, Francia a finales del siglo XIX. Igual como desaparecemos, las obras individuales se tornan deleznables, no son más que pinceladas contra la muerte.

EL INCA COLONIAL

Pablo Macera

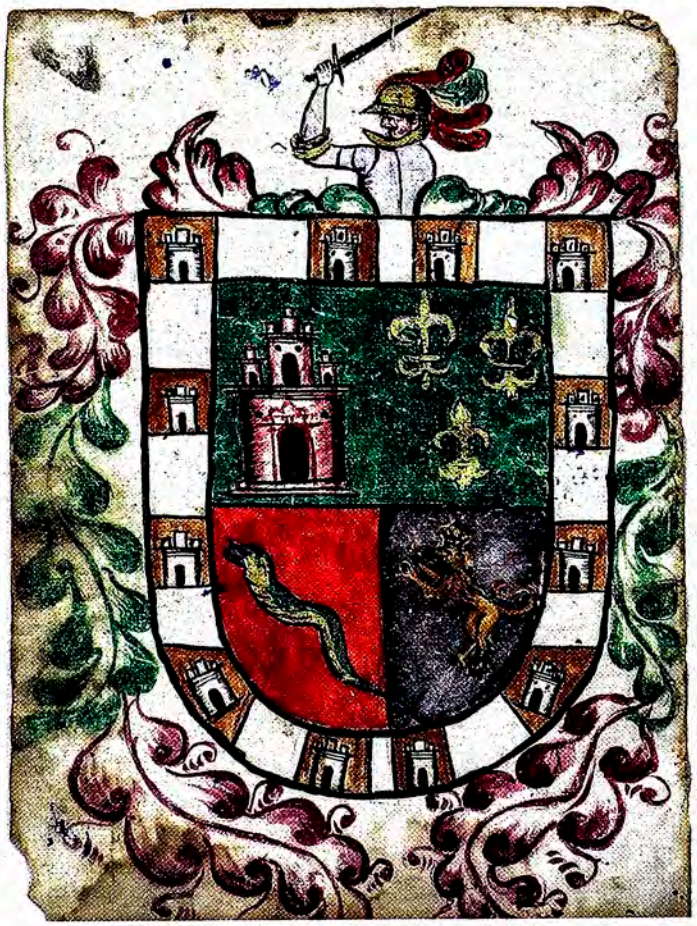
A FINES DEL SIGLO XVII, DOS INDOMESTIZOS NOBLES DEL PERÚ DEAMBULABAN POR ESPAÑA EN BUSCA DE ALGO MÁS QUE MERCEDES PERSONALES PORQUE PRETENDÍAN QUE LOS REYES DE LA CORONA ESPAÑOLA (FELIPE IV, CARLOS II) REIVINDICARAN A LA NOBLEZA INDÍGENA AMERICANA Y DENTRO DE ELLA A LA ESTIRPE INCA. AMBOS ERAN CLÉRIGOS AUNQUE DE DISTINTA JERARQUÍA. EL PADRE BERNARDO INGA SOLO ERA PRESBÍTERO DE LOS CLÉRIGOS MENORES MIENTRAS QUE DON JUAN NUÑEZ VELA DE RIBERA HABÍA LLEGADO A SER RACIONERO EN LA CATEDRAL DE AREQUIPA. EL INTERCAMBIO EPISTOLAR ENTRE AMBOS DURANTE LOS AÑOS 1690–1693 OCASIONÓ UN RARÍSIMO EXPEDIENTE FORMADO POR DOS IMPRESOS Y CINCO FIGURAS.

Los impresos son: a) la *Carta* enviada por el padre Bernardo Inga desde Sevilla 1690 a Nuñez Vela de Ribera y b) la *Respuesta* que éste le dio en Madrid 1693 dirigida además (en tono garcilacista) a todos los "caballeros indios provenientes de la estirpe regia de los monarcas del Perú y a todos los indios y mestizos, sus parientes y amigos". Las dos misivas aparecen asociadas con cinco figuras. Dos de ellas en blanco y negro son grabados y dibujos a pluma de los reyes Felipe IV (grabado 1662) y Carlos II (con añadido a pluma), cada uno de ellos calificado de Católico Inga. Otros dos dibujos representan en color escudos nobiliarios, algunos de cuyos cuarteles ostentan emblemas incas. Uno correspondería a Nuñez Vela; el otro de mayor jerarquía lleva tres cuarteles con símbolos incas: Serpientes, falcónida andina, mascapaycha, felino, arco iris. Y por último, como pieza principal, la pintura de un Inca joven de cuerpo entero cuyo nombre no aparece señalado. Tiene el índice derecho alzado en ademán de autoridad.

No es posible saber si los autores de las cartas fueron también responsables de las pinturas o si las encargaron a un tercero. El Inca, personaje dominante, sostiene en su mano izquierda una alabarda de oro. También son de oro los hilos de la basta de su túnica negra y las joyas que adornan las muñecas, hombros, rodillas y empeines; así como el disco solar que ostenta en el pecho. Viste una túnica blanca bordeada de tocapus y con dibujos de cantutas en toda su parte frontal. En el lado superior a la mano derecha del personaje aparece un escudo en el cual los emblemas son incas pero acuartelados al modo español. Esos blasones parecen evocar en parte tanto a las primeras como a las segundas armas de los incas diseñadas por Guamán Poma de Ayala (sierpes, mascapaycha, Sol...). La impronta colonial estaría en el castillo o torreón de Sacsahuaman que en algo se parece sin embargo al Pacarec Tampu (Pacarina de los Tampu/Latcham) de las Primeras Armas. No es fácil ubicar al personaje de esta pintura. ¿Representaba a



un soberano inca anterior a la conquista española? ¿O a cualquiera de los miembros de la nobleza colonial cusqueña? A favor de lo colonial estaría el arreglo heráldico y su parecido con el retrato de Don Alonso Chivantopa ejecutado en fecha posterior. En discusión estaría el hecho de que este Inca no es decididamente un orejón aunque lleva dos aretes de oro, ausentes en la Procesión del Corpus, pero que no dejan de exhibirlos algunos retratos coloniales de incas nobles. Los adornos que ornamentan la cabeza del inca tendrían que ser examinados con mayor detención. Algunos de ellos reproducían modelos precoloniales: llawt´u, maskapaycha, tupaqochor. La impronta colonial estaría presente en el Suntur Paucar (ver Procesión del Corpus) adaptado a la cabeza –en miniatura, complejo– pero no opaca sin embargo la deliberada presentación arcaica de la vestimenta: la túnica es corta y arriba de las rodillas, los brazos desnudos... Para complicar todo, la vestimenta de este inca no coincide con ninguna de las descripciones que da Nuñez Vela con la excepción de Manco Capac sobre cuyo vestuario nada dice. ¿Es Manco Capac? ¿O debemos preferir una figura colonial a pesar del vestido arcaico?



De Bernardo Inga y Juan Nuñez de Vela no conocemos más de lo que ellos mismos revelan en sus respectivas misivas. El más importante como dijimos parece haber sido Juan Nuñez de Vela que no era indio sino mestizo y cuyo puesto de Racionero nos sorprende[1]. Por el lado español, Nuñez Vela descendía de un primo del Virrey Blasco Nuñez Vela. Por el lado indio sus antepasados eran don Francisco Comar y Don Felipe Carlos Sinchi Puma Inga, testigos y actores de la conquista española. Don Francisco Comar fue un equívoco héroe colaboracionista citado en la *Historia de las Órdenes militares*, escrita por Francisco Caro de Torres: durante el sitio del Cusco uno de los guerreros de Manco desafió a singular batalla y desde el bando español le respondió Francisco Comar Inga colaborador de los Pizarros; Comar obtuvo la victoria y se convirtió en hombre de estima y confianza para los españoles[2]. En cuanto a don Felipe Carlos Sinchi Puma Inca,

(1) En tiempos posteriores a la carta de Nuñez Vela conocemos el enredado expediente seguido por Esquivel y Navia para que sus colegas de la catedral en Cusco lo admitieran como Racionero a pesar de su bastardía (hijo natural del Marqués de Valleumbroso). Entre los argumentos que le valieron estuvo precisamente su descendencia de los incas peruanos aunque desde luego por una línea femenina que no afectaba la sucesión Sairy Túpac–Felipe II. Sin embargo, a fines del XVIII, Vizcardo y Guzmán resucitaría la fuerza política de estos parentescos no masculinos al mencionar los posibles derechos de gobierno que tendrían algunas familias peruanas (Valleumbroso, Ampuero).

(2) El Inca Garcilaso parece contradecir esta versión pues atribuye un hecho parecido al cacique Cañari Francisco Chillchi. Chillchi llegó incluso a mandar pintar cuatro lienzos que representaban otras tantas batallas entre indios y españoles donde él figuraba como héroe colaboracionista. Esos lienzos fueron exhibidos en una Procesión, despertando la airada protesta de los vencidos incas cusqueños.

otro de los abuelos de Nuñez Vela, fue el misterioso y elusivo embajador que llegó hasta Carlos V en nombre de los Incas. Habría sido leal a los conquistadores europeos "como lo demostró en Panamá de vuelta de España al Perú perdiendo la vida de un arcabuzaso que los rebeldes a su magestad le dieron"[3]. Premunido de sus parentescos y quizás también de sus conocimientos Nuñez Vela parece haber asumido el liderazgo en las gestiones que en España realizaba junto con Bernardo Inga. En la división de trabajo correspondió a Bernardo Inga insistir en el vínculo de los incas con la alta nobleza peninsular. Para ello asumió una postura genealógica que podríamos llamar oficialista. Según él la varonía de Huayna Capac feneció con la muerte de Don Melchor Carlos. Sólo subsistían las estirpes vinculadas a Coyas y Ñustas. Esta postura beneficiaba no solamente a los propios reyes españoles y a la negociación hecha por Sairy Tupac y su descendencia femenina sino que además permitía incrementar las aspiraciones de indios, mestizos y criollos vinculados fuese a la descendencia femenina inca o a las panacas anteriores a Huayna Capac. Para Nuñez Vela quedaron reservadas las cuestiones genealógicas y dinásticas más difíciles. No quería herir la susceptibilidad hispánica pero tampoco perjudicar a su propio linaje. Así es como entendemos que a pesar de mencionar la legitimidad de la sucesión en Huáscar no lo incluye en su numeración como tampoco, por supuesto, al Inca Atahualpa. Para Nuñez Vela sólo fueron once los incas gentiles que terminaron con Huayna Capac y no menciona a la línea Vilcabamba: Manco, Sayre Tupac y menos aún Tupac Amaru. De modo que el emperador Carlos es mencionado como Inga XII. Con lo cual, según Nuñez Vela la gran monarquía hispana fue convertida en una monarquía mestiza. En línea sucesoria seguían Felipe el Prudente–Inga XIII, Felipe el Piadoso–Inga XIV, Felipe Grande–Inga XV, Carlos II Inga Católico XVI[4].



A pesar de esta simplificación Nuñez Vela no ignoraba los desacuerdos en las diferentes Capacuna, que respondían a intereses y rencores dinásticos antiguos mantenidos por los descendientes coloniales de las diferentes panacas incas. Algunas versiones podrían incluir a Urco como noveno inca (y de esa fuente lo transcribió Antonio de Herrera). Hubo que esperar hasta la derrota española e independencia criolla para que resucitara la memoria de algunos incas excluidos. Así

(3) Se refiere a los partidarios de Gonzalo Pizarro.

(4) Hubo funcionarios españoles que se escandalizaron de esta sucesión Inca peruano/Rey español y le dijeron a Nuñez Vela que no "falta otra cosa sino afirmar que el Rey de España fue indio y ponerle una camiseta".

✠

CARTA QVE DON IVAN NVÑEZ VELA DE RIBER

Clerigo Presbytero, Meſtizo, deſcendiente de Indios Idolatras del Reyno del Perù, Racionero de la Santa Igleſia Cathedral de la Ciudad de Arequipa, eſcrive à los Cavalleros Indios, provenientes de la Eſtirpe Regia de los Monarcas del Perù, y à todos los Indios y Meſtizos ſus Parientes, y Amigos.

RECibo (Parientes, y muy ſeñores mios) ſingular alborozo, y alegria cada vez que procuro noticias de la ſalud de Vs.ms. por lo mucho que debo apreciarla con immutable y cordial afecto; y aſsi les aviſo en eſta à lo que ſe adelanta mi fineza, y cariño interminable, pues quiſiera eſtar en Roma poſtrado delante de la Santa Sede Apoſtolica, ponderandole con eficacia reverente quanto merecen Vs.ms. que ſu paternal Providencia los eſtime, y favorezca, oſtentando los teſoros de ſu Piedad en recompenſa de la Fè, y Chriſtiana devocion de nueſtros Catolicos Progenitores Indios, en que noſotros por la Divina Miſericordia hemos ſucedido, conſervandola con religioſa pureza, y ternura de coraçon, qual no ſe puede referir la ayan abraçado otras Naciones en tan breve tiempo con mas docilidad, amor, y ſolida ſencillez deſde que CHRISTO N. Señor fundò ſu Igleſia, ſegun lo repreſentè cõ mas eſtenſion à nueſtro INGA D. Carlos Segundo (que Dios guarde) en mi Memorial, que ſe firviò de remitir al Conſejo Supremo de la Santa General Inquiſicion. Y tambien quiſiera eſtar repitiendo à ſu Mageſtad lo que *mas de veinte vezes* que he merecido ponerme à ſus Reales pies, le he ſignificado cerca de los aventajados, grandes, y manifieſtos ſervicios que NVESTRA LIMPISSIMA, MVY CATOLICA, Y NOBILISSIMA NACION ha executado continuamente en ſu Real obſequio, y beneficio de ſu dilatada Monarquia.

Ya dixe à Vs.ms. como algunos que ſe contentan con muy cortas noticias de las Chronicas Americanas padecen ſingular diſplicencia, quãdo en mis eſcritos llamo INGA al Rey nueſtro ſeñor D. Carlos II. diziendo, *que no me falta otra coſa, ſino afirmar, q̃ el Rey de Eſpaña es INDIO, y ponerle vna Camiſeta*; y todo eſto proviene de la poca, ò ninguna aplicacion que tienen à la leccion hiſtorica; que ſi tuvieran alguna, no fuera tan manifieſta, y pernicioſa ſu ignorancia, porque ſabrian que eſta voz *Inga*, en el Dialecto Peruano comprehende à todos ſus Monarcas, y Señores naturales, aſsi *Gentiles*, como *Catolicos*; y que aquellos, aũque tuvieron ſus nombres peculiares correſpondientes al ſugeto, conſervaron ſimultaneamente el de *Inga*, conveniente à ſu Dignidad, y Regia Prelacion, à la manera que los Argivos llamaron à ſus Reyes *Abanciadas*; los Egypcios, *Pharaones*, ò *Ptolomeos*; los Latinos, *Murrhanes*; los Albanos, *Sylvios*; los Aſsirios, *Antiocos*; los Arabes, *Arabarcas*; los Tebanos, *Labdacidas*; los Romanos, *Emperadores, Cefares*, ò *Auguſto* como lo dize Rabiſio Textor en ſu Officina *tom. 1. pag. 151*. Y pues he ſuſcitado la eſpecie de llamar *INGA* à nueſtro Catolico Monarca, no puedo eſcuſarme de poner à ſu Mageſtad, à ſus Auguſtiſsimos Abuelos en la Real Serie de los Ingas Gentiles, Señores naturales del opulentiſsimo Reyno del Perù, que es la que ſe ſigue.

Manco Capac Inga I.

Sinchiroca Inga II. que quiere dezir: *Hombre Fuerte*, coronòſe con borla carmeſì, camiſeta roſada, y manta de algodon encarnada. Fue Sinchiroca Principe de mucho valor, procurò ſiempre el mayor culto de ſu vana Religion, y decoro de ſu Real perſona, diſcurriendo razones de eſtado, y eſtableciendo leyes, para autorizar mas la Regia Dignidad de los Ingas.

Lloqui Yupanqui Inga III. que ſignifica *el que govierna con el braço ſiniſtro*, coronòſe con borla carmeſì, manta amarilla, y camiſeta morada. Fue mal ageſtado, y de animo perverſo y civil.

Maytacapac Inga IV. que quiere dezir *el Poderoſo, que eſtà preſente*; coronòſe con borla azul, manta encarnada, camiſeta blanca, y verde, ſalpicada de maripoſas carmeſies. Llamaronle el Melancolico; y tuvo en diferentes mugeres cincuenta hijos, que ſe criaron con grande mageſtad, y pompa; y ſiempre le acõpañaron en la guerra; en cuyo exercicio ſe moſtrava muy valiente, y denodado.

Capac Yupanqui Inga V. que ſignifica *el Rico Contador*, coronòſe con borla azul, manta carmeſì, y camiſeta verde. Llamaronle el Avariento, por ſer muy amigo de oro, y plata. Davale mal de coraçon, y para alegrarle mandava que ſe deſcubrieſſen muchos minerales de oro, plata, y açogue.

Incaroca Inga VI. que quiere dezir *el Arrogante, ò que tiene la voz muy ſonora*, como la tuvo Alexandro Magno. Coronòſe con borla encarnada, y plumas de varios pajaros, manta roſada, y camiſeta negra. Fue muy eſforçado, y de animo generoſo; pero en eſtremo entregado à la laſcivia, de tal manera, que ſin que parezca hiperbole dizen tres Autores Eſpañoles, Fr. Gregorio Garcia *lib. 3. de origen. Indor.* Fr. Geronimo Roman *lib. 1. de la Republica de las Indias*, y Antonio de Herrera, Croniſta de

fue el caso de Justo Sahuaraura, quien al respecto presentó dos versiones diferentes: en su impreso de París omitió la figura de Manco Inca y "saltó" de Atahualpa 13 a Sairy Tupac 15 para concluir con un Tupac Amaru sin numeración. Mientras que en la versión manuscrita omitió al inca Atahualpa y no solo colocó la imagen de Manco sino que incluyó a Sairy Tupac y al 16 inca Tupac Amaru para concluir en su propio pariente el príncipe Cristóbal Paullo como titular 17 de la varonía inca[5].

No nos detengamos en estas implicaciones genealógicas y políticas. Sin perjuicio de haber seguido al Memorial de fray Buenaventura de Salinas, lo que más sorprende en la carta de Nuñez Vela y su Real Serie de los Incas Gentiles es su aparente conocimiento de fuentes no convencionales sobre la historia Inca y sus coincidencias con algunas versiones de Guamán Poma. Antes que nada revela profunda enemistad contra el Inca Pachacutec, el Inca que con su honda lanzaba pedazos de oro al Sol–Anti, naciente. Pachacutec había sido "príncipe de aviesas y depravadas costumbres muy dado a la glotonería, ebriedad". Bajo su reinado se cometieron abominables delitos y en castigo Dios envió siete años de sequía, hambre y pestilencia, terremotos, resacas del mar. Tanto que los habitantes creyeron que había llegado el fin del universo "y por eso a este inca lo llamaron Pachacútec". Tampoco simpatizaba con Yoque Yupanqui (mal agestado, de ánimo perverso) ni con la sed de oro de Capac Yupanqui o con el lascivo Inca Roca.

Por contraste Nuñez Vela elogia a Wiracocha Inga "que era hermoso afable y manso de corazón". Tenía gallardo entendimiento y por discurso natural conoció la existencia de la primera causa y persuadió a sus vasallos que el Sol no era supremo dios sino que había un señor oculto en el cielo que mandaba sobre el Sol. No parece que esta opinión provenga exclusivamente de sus lecturas de Garcilaso de la Vega o Buenaventura de Salinas que Nuñez Vela citó. Correspondería esta actitud más bien a un viejo rencor entre las panacas incas. Hay indicios que la línea legitimista Huayna Capac–Huáscar fue contradicha por los miembros de la panaca Pachacutec (partidaria de Atahualpa) mientras que las de Wiracocha y Tupac Inga Yupanqui apoyaron a Huáscar. En todo esto Nuñez Vela se mueve más o menos en los mismos términos que la mayoría de los autores por entonces conocidos. En cambio intrigan las similitudes entre

POR CONTRASTE NUÑEZ VELA ELOGIA A WIRACOCHA INGA "QUE ERA HERMOSO AFABLE Y MANSO DE CORAZÓN". TENÍA GALLARDO ENTENDIMIENTO Y POR DISCURSO NATURAL CONOCIÓ LA EXISTENCIA DE LA PRIMERA CAUSA Y PERSUADIÓ A SUS VASALLOS QUE EL SOL NO ERA SUPREMO DIOS SINO QUE HABÍA UN SEÑOR OCULTO EN EL CIELO QUE MANDABA SOBRE EL SOL.

(5) De paso digamos que en Justo Sahuaraura había algo más que vanidad nobiliaria al recordar su entronque con el Inca Paullo. En virtud de ese parentesco pudo invocar un derecho de legitimación a favor de sus propias hijas. Tuvo éxito porque gobernaba entonces Santa Cruz, hijo de cacica y muy dado a proteger la nobleza india no solo en cuestiones de protocolo sino también en las económicas: por eso amparó las llamadas tierras cacicales.



esta Capacuna de Nuñez Vela y la Capacuna de Guamán Poma de Ayala, a pesar de la distancia de cien años entre ambos autores. De los nueve incas que describe Nuñez Vela (sin mayor referencia a Manco Capac) y con las excepciones de Inca Roca y Yahuar Huaca hay similitudes parciales en cuanto a la vestimenta en no menos de siete de ellos. En Sinchi Roca coinciden la borla o llauto carmesí/colorado, la camiseta rosada y el manto encarnado. En Yoque Yupanqui la manta amarilla y la camiseta morada, si bien Nuñez Vela no menciona las tres vetas de tocapo que cita Guamán Poma. En Capac Yupanqui son iguales los colores de las mantas y parte de la camiseta. Como también el color de la manta en Huiracocha. Lo mismo en Pachacutec además del color anaranjado de la camiseta. O en la manta tornasol de Tupac Inga Yupanqui si bien Nuñez Vela no menciona los tocapos y, por último la camiseta verde y anaranjada de Huayna Capac. En algunos casos Nuñez Vela, además de las coincidencias básicas, noticia características que no dio Guamán Poma: mariposas carmesíes de Mayta Capac, plumas de varios pájaros en Inca Roca, pluma de guacamayo en Wiracocha[6].

Todas estas descripciones parecen relacionadas con una matriz muy antigua vinculada a expresiones tan diferentes como el Poquecancha, los blasones de panacas en keros tempranos no figurativos, las telas pintadas del virrey Toledo, los lienzos vistos por el cronista Garcilaso, los dibujos en blanco y negro de Guamán Poma, los dibujos en color de los colaboradores indios del cronista Murua (incluyendo al propio Guamán Poma para los esquemas básicos sin color)... Parecería que las dificultades de la comunicación lingüística entre indios y españoles impulsó un verdadero furor plástico. Los curas catequizaban con dibujos, los indios pintaban sus pecados[7] o dibujaban el secreto de los Ceques para Polo de Ondegardo... Ya en fechas más próximas a Nuñez Vela estaría la Procesión del Corpus[8]. Quizás por el mismo tiempo prosperaron las *Efigies* con la sucesión ininterrumpida de incas y monarcas europeos. Una de los más célebres hecha a mediados del XVIII guardaba el Beaterio limeño de Copacabana del que en fechas anteriores había sido Capellán Nuñez Vela. Ese lienzo evocaba tradiciones que lo vinculan con aquellos autores (Guamán Poma, Montesinos) que hablaron de las edades anteriores a los incas, edades que según Copacabana serían cuatro, correspondientes a otros

(6) Ninguno de estos colores, figuras o imágenes fueron para los incas simples ornamentos. Mencionaré sólo el posible significado de los picaflores que abundan sobre todo en la plástica andina posterior a la Conquista. La razón probable es que la hibernación del picaflor fue interpretada como resurrección. Por eso quedaron los picaflores asociados a la figura del Taytacha temblores que no es otro que el mismo Huayna Cápac por resucitar. El picaflor inca-colonial era a su vez la expresión tardía de un complejo estético conceptual que desde los Formativos relacionaba al cactus con el Picaflor (día) y los Murciélago (noche).

(7) Cf. Ramón Mujica Pinilla. Arte e identidad: Las raíces culturales del barroco peruano. En: *El Barroco Peruano*. Lima: BCP, 2002

(8) Carolyn Dean. *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo*. Lima: UNMSM – Banco Santander, 2002.

tantos capitanes unidos a sus consortes. De modo que a los quince incas gentiles habría que añadir otros 104 anteriores a Manco Capac que obviamente no aparecen en esta *Efigie*. Otros ejemplares de estas *Efigies* fueron rematadas por la casa Sotheby´s (1983-1984). Aunque de diferentes autores coinciden en mucho las obras mencionadas, sea por conocimiento mutuo o por referencia a una tercera fuente: las mismas Armas del Imperio (Jaguar entre arbustos); la esposa de Manco Capac es Mama Huaco, hay un Inca intermedio entre Pachacutec/Tupac Yupanqui, incluyen a Huáscar y Atahualpa.

Ninguno de estos asuntos a los que nosotros hoy día damos prioridad tenían la misma importancia en la perspectiva de Nuñez Vela y de su asociado Bernardo Inga. Solo constituían el telón de fondo para respaldar ambiciosas gestiones. Entre otras las siguientes:

- 24 hábitos de órdenes militares para repartir entre nobles, indios y mestizos.
- Solicitud para que en todas las ciudades cabezas de obispado se fundara Colegios Reales donde los mancebos indios pudieran estudiar Gramática y Teología.

PARECERÍA QUE LAS DIFICULTADES DE LA COMUNICACIÓN LINGÜÍSTICA ENTRE INDIOS Y ESPAÑOLES IMPULSÓ UN VERDADERO FUROR PLÁSTICO. LOS CURAS CATEQUIZABAN CON DIBUJOS, LOS INDIOS PINTABAN SUS PECADOS O DIBUJABAN EL SECRETO DE LOS CEQUES PARA POLO DE ONDEGARDO...

- Por aquel entonces lo habían nombrado Capellán de la iglesia limeña de Copacabana destinada a doncellas indias. Nuñez Vela pedía que el sitio fuera declarado Iglesia Real y se le reconociera por consiguiente como Capellán Real de la misma.
- Hizo también gestiones ante la Compañía de Jesús y escribió a su Prepósito general Tirso Gonzales para pedirle que los jesuitas del Perú admitieran a los indios y mestizos en el estudio de latinidad "sin que los echen de las clases de gramática como de ordinario se experimenta".
- Al mismo tiempo mantuvo relación epistolar con el padre Pablo de Sàn Lucas que en el reino de Cerdeña era Provincial de la Congregación de la Madre de Dios de las Escuelas Pías. Ese instituto se dedicaba a enseñar latinidad y ciencias a los sectores socialmente más pobres. Al parecer tuvo algún éxito, pues le respondieron positivamente y Nuñez Vela pudo ensoñar escuelas para indios en todo el Perú. Como aquella escuela solitaria que poco después (al alimón con los jesuitas) fundó en Paucartambo el magnate Márquez de Escudero.

Ignoramos el éxito que pudieron alcanzar Nuñez Vela y Bernardo Inga en lo que respecta a sus ambiciones personales. En cambio sabemos que fracasaron sus pedidos a favor de los indios peruanos. Lo pondrían en evidencia casi cincuenta años más tarde tanto la *Representación verdadera* como el *Planctus indorum christianorum in America peruntina* (Calixto de San José Tupac Inca, Antonio Garro, Isidro Cala y Ortega). Ninguno de ellos alcanzó en los siglos XVII–XVIII justicia civil y menos todavía amparo de la Iglesia porque "en América el Estado eclesiástico es como un mar lleno con sólo peces españoles". Al final, cansados, hartos, terminaron muchos indios, nobles y del común, escogiendo el camino de Tupac Amaru, que tampoco condujo a nada; y así quedó nuevamente abierta la exasperación pentecostal.*

SOBRE PUENTES, CAMINOS Y DISTANCIAS EN NUESTRO PERÚ ANDARIEGO

Antonio Muñoz Monge

LA RED VIAL DEL PERÚ PREHISPÁNICO ERA REALMENTE IMPRESIONANTE. LOS PRIMEROS EUROPEOS QUE VISITARON EL TAWANTINSUYO QUEDARON TAN ADMIRADOS QUE NO DUDARON EN COMPARARLA CON LA DESARROLLADA POR LOS ROMANOS, LOS ÚNICOS EN EL VIEJO MUNDO EN HABER LOGRADO UNA OBRA DE INGENIERÍA DE SIMILAR MAGNITUD.

La red vial permitía una rápida intercomunicación entre el Qosqo y el Tawantinsuyo, logrando así la integración territorial; proporcionaba también seguridad, descanso y aprovisionamiento para los viajeros; posibilitaba la producción, recolección y redistribución de productos, y además un eficiente sistema de recaudación de tributos.



"HACEN DE TRES MIMBRES SENCILLOS UNAS CRIZNEJAS, (SOGAS) MUY LARGAS, A MEDIDA DEL LARGO QUE HA DE TENER EL PUENTE; DE TRES CRIZNEJAS DE A TRES MIMBRES HACEN OTRA DE NUEVE MIMBRES, DE TRES DE AQUELLAS HACEN OTRAS CRIZNEJAS QUE VIENEN A TENER UN GRUESO DE 27 MIMBRES, DE ESTA MANERA VAN MULTIPLICANDO Y ENGROSANDO LAS CRIZNEJAS, HASTA HACERLAS TAN GRUESAS Y MÁS QUE EL CUERPO DE UN HOMBRE..."(INCA GARCILASO DE LA VEGA).

Los caminos precolombinos tenían diferentes categorías, funciones y características de acuerdo al territorio y su uso; en la costa eran sólo de tierra, por la falta de lluvias, pero en un nivel superior al piso natural, cruzando los desiertos, había hitos y aun cuerdas que los delimitaban. En zonas húmedas y lluviosas como en los Andes y la selva estaban totalmente empedrados; todos se planificaron siempre para dar comodidad al viajero caminante. Existía también una jerarquización vial con dos grandes categorías: la primera formada por los Inkañankuna (caminos del Inka) o caminos reales que eran, por ejemplo, los que unían al Qosqo y los cuatro Suyos, caminos conocidos como Qhapaq Ñan: vía principal o rica, y también los Hatun Ñan: vía grande o extensa, que constituían la red vial primaria que tuvo entre 10 a 25 mil kilómetros, con un ancho de cuatro a ocho metros.

La segunda categoría involucraba a los Runañankuna (caminos de la gente) o caminos para el pueblo. El sistema vial recorría longitudinal y transversalmente el Tawantinsuyo, y en su conjunto llegó a alcanzar unos 40 mil kilómetros.

Los tramos más críticos de esos caminos, frente a quebradas y ríos imposibles de trasponer normalmente, fueron superados con ingeniosos y sorprendentes puentes o chakas (chaka en singular y chakakuna en plural), que debían trasponer los lechos fluviales y que debieron adecuarse a la topografía del lugar, distancia y disponibilidad de materiales.

Había puentes pequeños de troncos y palos, puentes de piedra, uruyas (oroyas) o huaros, puentes colgantes, hechos con cuerdas o maromas muy gruesas de "Ichu" o paja brava, o en su defecto con fibras de "Pakpa" o maguey (Agave americana) trenzadas, a veces reforzadas con cueros de camélidos sudamericanos. Las cuerdas eran atadas a estribos pétreos en ambos lados del río formando un pasaje estrecho pero bastante sólido. Puentes de este tipo eran denominados "Simp'achakakuna" (puentes trenzados), el ejemplo actual más elocuente de este tipo de puente es el de Qhiswachaka sobre el río Apurimac.

También había puentes flotantes, utilizados para trasponer aguas tranquilas o detenidas, y que eran fabricados con cuerdas de fibras vegetales diversas. Es célebre el puente que existía en el Inkario sobre el río Desaguadero (Lago Titicaca) hecho con cañas de totora trenzadas a manera de plataforma sobre la que se colocaba una mayor cantidad de cañas que se cosían a las maromas.

En el mes de mayo del año 2005 salió publicada en algunos diarios una pequeña y preocupante noticia



Walter H. Wust

dando cuenta del incendio que destruyó el puente colgante Qishwachaca (en quechua "quishwa" significa paja y "chaca" puente), ubicado sobre el caudaloso río Apurimac, en el distrito de Quehue, provincia de Canas, departamento del Cusco, a 164 kilómetros de esa ciudad y sobre los 3600 metros sobre el nivel del mar.

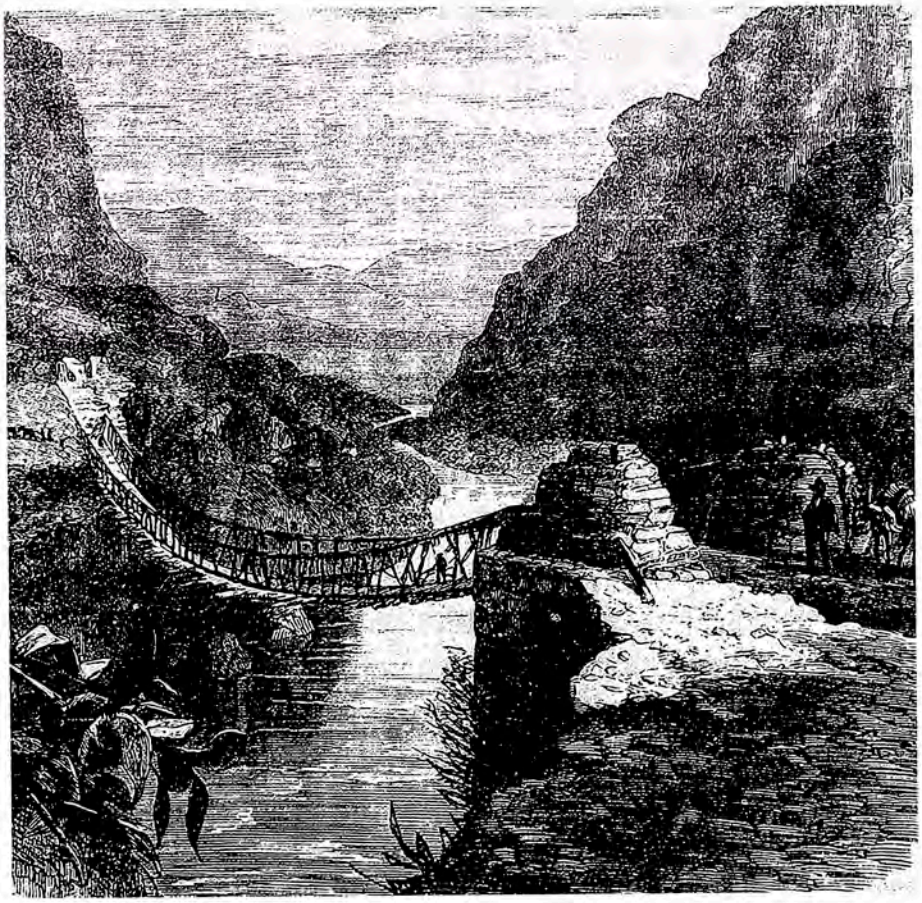
El puente, único en su género en todo el país, se construyó, según el cronista Garcilaso de la Vega, en tiempos del Inca Mayta Capac, y desde esa lejana época, cada dos años, en el segundo domingo del mes de junio, se fabrica uno nuevo para reemplazar al usado dentro de una tarea comunitaria y solidaria en la que participan las comunidades indígenas de Winchiri, Chawipampa y Qhollana Quehue, con más de mil hombres, mientras las mujeres se encargan de preparar la comida, chicha y entregar los manojos de hojas de coca.

EL PUENTE, ÚNICO EN SU GÉNERO EN TODO EL PAÍS, SE CONSTRUYÓ, SEGÚN EL CRONISTA GARCILASO DE LA VEGA, EN TIEMPOS DEL INCA MAYTA CAPAC, Y DESDE ESA LEJANA ÉPOCA, CADA DOS AÑOS, EN EL SEGUNDO DOMINGO DEL MES DE JUNIO, SE FABRICA UNO NUEVO PARA REEMPLAZAR AL USADO DENTRO DE UNA TAREA COMUNITARIA Y SOLIDARIA EN LA QUE PARTICIPAN LAS COMUNIDADES INDÍGENAS DE WINCHIRI, CHAWIPAMPA Y QHOLLANA QUEHUE, CON MÁS DE MIL HOMBRES, MIENTRAS LAS MUJERES SE ENCARGAN DE PREPARAR LA COMIDA, CHICHA Y ENTREGAR LOS MANOJOS DE HOJAS DE COCA.

"Hacen de tres mimbres sencillos unas criznejas, (sogas) muy largas, a medida del largo que ha de tener el puente; de tres criznejas de a tres mimbres hacen otra de nueve mimbres, de tres de aquellas hacen otras criznejas que vienen a tener un grueso de 27 mimbres, de esta manera van multiplicando y engrosando las criznejas, hasta hacerlas tan gruesas y más que el cuerpo de un hombre..."(Inca Garcilaso de la Vega).

En la manufactura del Qishwachaca no interviene ningún elemento cultural de occidente. Se utilizan 20 kilómetros de trenzas de ichu (pasto salvaje de la puna), chachacoma, variedad de fibras vegetales y tiras de cuero de llama. El tejido del puente termina al cuarto día, dando paso a una ceremonia ancestral con cantos y bailes. Originalmente el puente medía 68 metros de largo por uno de ancho. La nota periodística daba cuenta de 33 metros de longitud y 1.20 metros de ancho.

En 1979 los cineastas alemanes Kurt y Christine Rosenthal, en sociedad con los peruanos Jorge



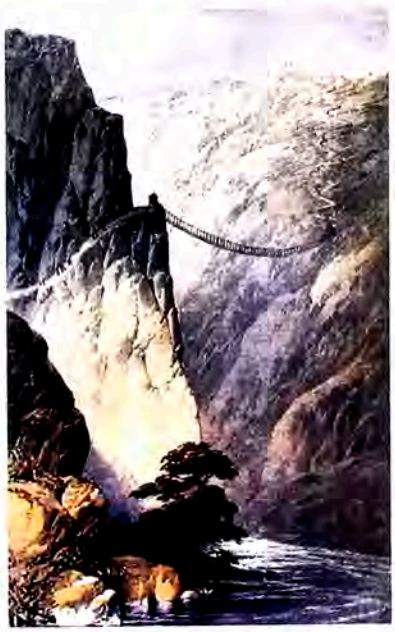
Vignati, Sonia Llosa y Eulogio Nishiyama, filmaron el documental "El Puente de Ichu", de 45 minutos, filmación que duró cinco semanas, con la participación de las tres comunidades mencionadas.

El documental obtuvo un premio especial en el Festival de Cine y Televisión Antropológico y Etnológico realizado en Estonia en 1992, una de las repúblicas de la desintegrada Unión Soviética. Anteriormente, en 1981, fue galardonado en el Primer Festival Internacional de Cine de Pueblos Indígenas en México.

Años después, el recuerdo de esa viva experiencia llevada al cine, se plasma en un hermoso libro de literatura infantil, que se publica en Alemania con el título *Die Brücke aus Gras* (*El puente de Ichu*), presentándose en la Feria del Libro de Frankfurt, la más grande del mundo. Luego se publicó la versión castellana auspiciada por la UNICEF y la Embajada de la República Federal Alemana. El texto pertenece a Kurt Rosenthal y las ilustraciones a Christine Rosenthal. El libro está dedicado fundamentalmente a los niños del Perú, con el deseo de que sigan conociendo y respetando las costumbres del país que los vio nacer.

Existían otros puentes colgantes en nuestro territorio, lastimosamente muchos de ellos han desaparecido o están deteriorados. Sobre el río Mantaro en el distrito de Surcubamba, provincia de Tayacaja, visitamos al famoso puente de Chiquiac, penosamente deteriorado. Puentes de este tipo se construyeron en la selva con fines turísticos, para practicar el deporte del "arbolismo", y también como observatorios para el estudio de las aves y plantas.

El 20 de noviembre del 2005 se inauguró la reconstrucción del puente colgante sobre el río Yanamayo, en la sierra trasandina de Ancash, que empalmó un tramo interrumpido del famoso Camino del Inca y que compromete a los distritos de Llama, Luzuriaga, Yauya y Fitzcarrald. De esta manera el presente sabe rendir tributo a un glorioso pasado.



PUENTE DE POETAS

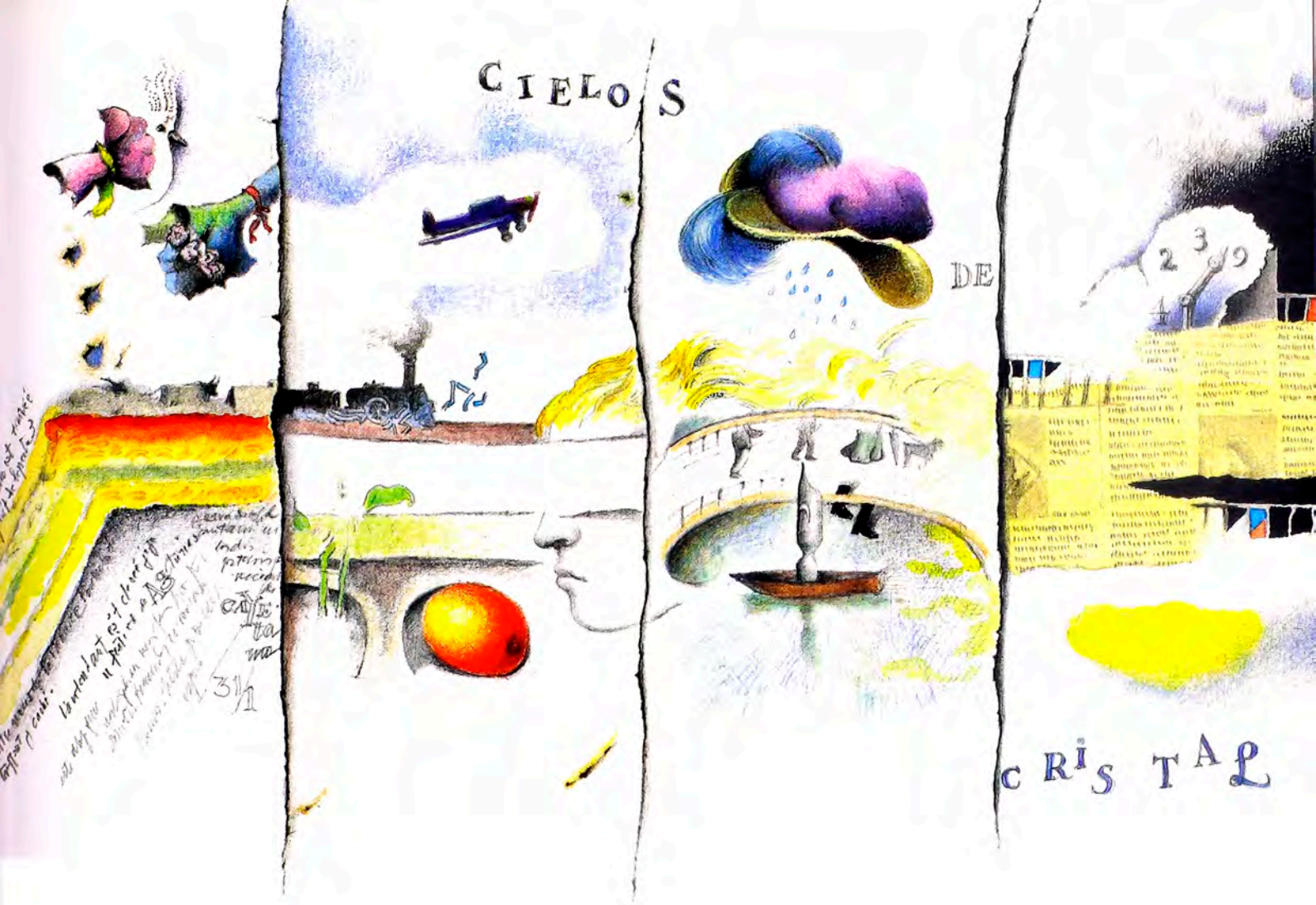
Ilustraciones de Emilio Hernández Saavedra

LA GEOGRAFÍA DE UN TERRITORIO, RÍSPIDA O AMENA, DETERMINA EN MUCHOS SENTIDOS LA VIDA DE LOS HOMBRES. DONDE HAY AGUA AHÍ ESTÁN LAS PERSONAS; CERCA DEL MAR Y CERCA DE LOS RÍOS SU HISTORIA ES MÁS GRATA. MÁS LEJOS ESTÁN LOS DESIERTOS APARENTEMENTE INHÓSPITOS, PERO QUE TAMBIÉN TIENEN OASIS Y SUEÑOS. EL RESTO SON CAMINOS QUE PIES Y MANOS HUMANOS HAN CONSTRUIDO, TROCHAS, SENDEROS, RÚAS, CARRETERAS, VADOS Y MONTAÑAS QUE APARENTEMENTE IMPIDEN EL PASO, PERO EL HOMBRE HA APRENDIDO A ORILLARLAS O A ENTRAR CON PASO DECIDIDO EN SU ENTRAÑA. Y ESTÁN LOS PUENTES, ESAS MARAVILLAS QUE EL HOMBRE HA IDEADO DESDE TIEMPOS ANTIGUOS. LOS HAY DE BEJUCOS, DE LIANAS, OTRO TIENEN MADERA EN SU ENTRAÑA, OTROS METALES, OTROS VIDRIO O PLEXIGLÁS LUCIENTE. SON SIEMPRE HERMOSOS LOS PUENTES, LOS HAY HABITUALES Y CIUDADANOS, LOS HAY EXÓTICOS Y DESCONOCIDOS, HAY OTROS PUENTES DE SOMBRAS QUE NOS INTERNAN EN LO DESCONOCIDO. EL PUENTE SIEMPRE ES ALGO QUERIDO POR EL HOMBRE Y CANTADO POR LOS POETAS. (M.M)

LOS PUENTES

¡Cielos grises de cristal! Un extraño dibujo de puentes, éstos rectos, aquéllos arqueados, otros descendiendo en ángulos sesgados sobre los primeros; y esas figuras renovándose en los otros circuitos alumbrados del canal, pero todos de tal modo largos y ligeros que las orillas, cargadas de domos, se abaten y empequeñecen. Algunos de esos puentes están todavía cargados de escombros. Otros sostienen mástiles, señales, frágiles parapetos. Acordes menores se cruzan, y huyen; suben cuerdas de los ribazos. Se distingue una chaqueta roja, quizás otros trajes e instrumentos de música. ¿Son aires populares, trozos de conciertos señoriales, restos de himnos públicos? El agua es gris y azul, ancha como un brazo de mar. Un rayo blanco, desplomándose de lo alto del cielo, anonada esta comedia.

Arthur Rimbaud



PUENTE DE MIRABEAU

Bajo el puente de Mirabeau discurre el Sena
Y nuestro amor
Es preciso que lo recuerde
La alegría llegaba siempre tras la pena

Llega la noche la hora suena
Los días pasan yo me quedo

Enlazadas las manos estamos cara a cara
Y mientras tanto
Bajo el puente de nuestros brazos
Pasa la onda mansa de inmortales miradas

Llega la noche la hora suena
Los días pasan yo me quedo

Amor se va como esta agua corriente
Amor se va
La vida fluye lenta
Y nuestras esperanzas son violentas

Llega la noche la hora suena
Los días pasan yo me quedo

Pasan los días pasan las semanas
Y ni el pasado
Ni los amores vuelven
Bajo el puente de Mirabeau discurre el Sena

Llega la noche la hora suena
Los días pasan yo me quedo

Guillaume Apollinaire



BAJO EL PUENTE APOLLINAIRE

Bajo el puente Apollinaire corre el Sena
y los ríos del mundo
bajo el puente Apollinaire se despliega
la universal bandera entre las hojas
caídas del castaño
bajo el puente Apollinaire nace el alba
desamarra el silencio
un ron arde en las venas
con brújula al futuro
(bajo el puente Apollinaire di el poema
una estrella lo espera en holocausto)
bajo el puente Apollinaire se oye el canto
arcano de la náyade
y humedecidas rosas
tal los labios de Lou
derivan entreabiertas
bajo el puente Apollinaire el amor pasa
infatigablemente vivo y nuevo
para decirnos aún que es eterno
solo ensueño y deseo

Javier Sologuren

EL PUENTE DE LAS VACILACIONES

En el puente de las vacilaciones
Al borde de una mañana eterna
Yasunari Kawabata conoce a la danzarina de Izu (1923)

A lo lejos, es conmovedor el puente de madera,
suspendido sobre la curva del río.
Parece un adorno inextricable
entre las dos riberas. Algo amarillo hecho
como un lazo entre lo verde de los árboles.
Solo llegando a pisar sus tablones
se percibe el deterioro como marca de guerra
y oscuro sello del tiempo:
diminutas incisiones, quemaduras,
picaduras de viruela de un cuerpo desesperado
o heridas a tajo hechas por un rápido cuchillo.
¿Está viva o muerta la madera o acaso está
agonizando por encima del agua? Nadie lo sabe.
A nadie le importa mientras sirva.
La llaman, según dicen,
el puente de las vacilaciones.
Avanzan los hombres hasta la mitad del río
Y dudan entre irse al barrio del placer
o regresar a cumplir con sus deberes conyugales.
Eso ocurre cuando la noche toma su nombre.
Me gusta venir a la hora del ocaso,
cuando el sol tiñe de rosa
las copas de los árboles. Cada vez
me sorprende esta belleza natural
que el hombre no ha dañado con el puente
de madera. Pero hoy vi a una muchacha
en un momento diferente:
con la cara lavada bajo el sol de la mañana,
radiante, como si el tiempo no existiera
o fuera un presente eterno, cruzando
el puente de las vacilaciones,
tan resplandeciente como la mañana del primer día,
como un árbol caminando y ofreciendo sombra
a todos los hombres.
Me quedé confuso, contemplé el agua largo rato,
horas de horas, y me hice extrañas preguntas
sobre el objeto de la vida
hasta que llegaron los viandantes
con sus perplejidades, tal fantasmas bailarines
a la luz de la luna llena:
Me pareció entonces eterno el puente,
y sin heridas. Un Dios otorgando serenidad
a los alucinados de este remoto lugar del mundo.

Marco Martos

EL PUENTE

Las columnas herrumbradas por el aire delgado
de la altura
suben desde las pendientes de la quebrada y sostienen
con gruesos remaches
los travesaños de hierro.
Hay miles de remaches en la estructura del puente
pero en el centro hay uno solo fijando el encuentro
de todas las fuerzas, uno solo, insospechado y firme,
evitando que el mundo se venga abajo.
Aquí alguna vez un hombre se sentó a horcajadas,
hercúleo, sobre el abismo
y selló el remache decisivo, acero al rojo y con esquirlas.
Imagina la acción tensa y peligrosa de su brazo
golpeando acompasado
como si nos transmitiera serenamente un mensaje:
nadie asegura el mundo en su contra.
El remache
permite el paso del tren de los metales y del tren de
los migrantes.
y el paso contrario de los que vamos a mirar sus paisajes
y cortamontes.
Y mientras cruzas el puente y miras aterrado el vacío
del desfiladero
siente el interminable poder de ese hombre,
pero imagínalo después caminando como cualquiera,
sin alardes,
hacia los viejos campamentos desmontados
donde durmió sobre un pellejo su sincero cansancio.

José Watanabe



MARCEL PROUST

Imaginando que en lo real se puede saborear el encanto de lo soñado.

Marthalucía Hincapié de los Ríos
Ilustración de Conrado Cairo
Fotos de Paul Nadar

HORAS ANTES DE MORIR, DIRÍA DE PROUST SU AMIGO LEÓN DAUDET "QUIERO TANTO A MONSIEUR PROUST QUE DARÍA CUALQUIER COSA POR ÉL. NO CONOZCO NINGÚN HOMBRE NI TENGO NINGÚN AMIGO QUE PUEDA COMPARÁRSELE EN INTELIGENCIA, SENSIBILIDAD Y CORAZÓN". MUCHOS COMPARTIMOS ESTA PASIÓN POR QUIEN FUERA UNO DE LOS MÁXIMOS REPRESENTANTES DE LAS LETRAS FRANCESAS DE FINES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX.

La obra de Proust como su vida, es corta; es densa y toma tiempo leerla; es compleja, engreída, caprichosa e inteligente, como la más querida y deseable mujer… La vida de Marcel puede leerse, la obra de Proust tiene que vivirse, debe convertirse en una amiga inseparable, aquella que sólo una vez en la vida cae en nuestras manos y nunca jamás queremos abandonar.

Su literatura es producto de la observación y de las riquísimas sensaciones de la vida del París de comienzos del siglo XX. Su técnica narrativa se mueve entre el reflejo amplio y brillante de lo acontecido y la minuciosidad casi microscópica del relato. Lo que Proust llama "memoria involuntaria", juega un papel predominante en su obra, esa memoria que "no elegimos recordar", que hace que el pasado se haga presente en su mente en los momentos menos esperados; un asunto del azar. Es así que en su relato, Proust convierte el efímero presente en una permanencia del pasado y el pasado en un eterno presente. Reconoce que su obra es "no una sensación de otro tiempo, sino una verdad nueva". Esta sensación de novedad surge también al releer su obra; tiene el poder cambiante del tiempo, nunca es la misma ante el mismo lector.



A la Busca del Tiempo Perdido tiene un lind
episodio de "memoria involuntaria": un
noche de invierno Proust llega a su cas
con frío y la empleada doméstica, Célin
Cottin, le ofrece un té para calentarse; é
accede a dicho ofrecimiento sin saber po
qué, dado que lo usual en él era tomar café
"Y, de pronto, el recuerdo surge. Ese sabo
es el que tenía el pedazo de magdalena qu
mi tía Leoncia me ofrecía, después de mo
jada en su infusión de té o de tila, lo
domingos por la mañana en Combray, cuan
do iba a darle los buenos días a su cuarto"
Las magdalenas, símbolo de Proust y de s
obra, eran unos pastelitos esponjosos e
forma de concha (vieira) que aún puede
comprarse en Illiers, parada medieval en e
camino que desde París conduce a la catedra
de Santiago de Compostela en España.

El suceso de las magdalenas surgirá d
nuevo en su obra inacabada *Jean Santeu*
así como también en *Contra Sainte- Beu*
– *Recuerdos de una mañana.* Decía Andr
Maurois que en los diferentes libros qu
componen la obra de Proust, puede encon
trarse un sinnúmero de episodios reescrito
pero cada vez mejor fusionados con al alm
de cada texto, con detalles diferentes qu
hacen de la obra de turno un proyect
diferente y nuevo.

¿Es entonces la obra de Proust autobio
gráfica? No es posible que así lo fuera. S
vida es sin duda el complemento para com
prender su obra, pero de ninguna maner
aplica en forma viceversa. Para conceb
sus personajes, Proust acumulaba faceta
determinantes del carácter de varios indiv
duos de la vida real de la sociedad, la polític
y el arte. Y del medio en que se movían, s
servía para recrear cada uno de los ambien

SU PADRE ERA EL RECONOCIDO MÉDICO CIENTÍFICO ADRIEN PROUST, QUIEN DEDICÓ GRAN PARTE DE SU VIDA A COMBATIR EL CÓLERA EN EUROPA Y AYUDAR A LOS DESVALIDOS; SIEMPRE SE DESTACÓ POR SU ESPÍRITU DE ENTREGA E INICIATIVA. PERO FUE SU MADRE, LA BELLA, RICA E INTELIGENTE JUDÍA JEANNE WEIL SU MAYOR INSPIRACIÓN, UNA ARDIENTE ENAMORADA DE LA LITERATURA Y LA MÚSICA DE LAS QUE SÓLO SE SEPARABA POR LOS DEBERES HACIA SU FAMILIA. LA DEDICACIÓN DE JEANNE A LA VIDA DOMÉSTICA FACILITÓ EL LOGRO PROFESIONAL DE SU ESPOSO Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN HOGAR EXTRAORDINARIAMENTE FELIZ.

tes. Fue así como para crear a Gilberta, el primer gran amor en su obra, debió valerse del grupo de niños que jugaban en los Campos Elíseos, y es casi seguro que detrás de los setos de espinos blancos de Illiers camino a Méséglise, fuera desde donde imaginara su cara pecosa color rosa y el rojo brillante de sus trenzas. Marcel Valentin Louis Eugène Georges Proust nació el 10 de julio de 1871 en la casa de su tío abuelo rico y solterón Louis Weil, situada en el número 96 de la Rue La Fontaine en Auteuil, un suburbio residencial del occidente de París limítrofe de los Bosques de Bolonia. Fue a este lugar adonde decidieron trasladarse los padres de Marcel para su nacimiento, mientras pasaban los peligros urbanos, producto del bombardeo y la invasión alemana a la ciudad, y de la sangrienta represión de la Comuna. Era una casa de amplios jardines en la que también Proust pasó veranos felices de la infancia.

Su padre era el reconocido médico científico Adrien Proust, quien dedicó gran parte de su vida a combatir el cólera en Europa y ayudar a los desvalidos; siempre se destacó por su espíritu de entrega e iniciativa. Pero fue su madre, la bella, rica e inteligente judía Jeanne Weil su mayor inspiración, una ardiente enamorada de la literatura y la música de las que sólo se separaba por los deberes hacia su familia. La dedicación de Jeanne a la vida doméstica facilitó el logro profesional de su esposo y la construcción de un hogar extraordinariamente feliz. Era sensible frente a cada acontecer



Adrien Proust

humano; por ello era común escucharle decir que "con solo probar el primer bocado, oír los primeros acordes o recibir una simple esquela, se podía distinguir a una buena cocinera, un auténtico músico o una persona bien educada", tres aspectos determinantes en la formación de Marcel Proust.

Casi dos años después del nacimiento de Marcel nació su hermano Robert, médico también y por quien Marcel siempre profesó un gran cariño. La familia vivía en medio de un ambiente colmado de sentimiento y dulzura, que Marcel adoraba: "era imposible encontrar otro cobijo tan tierno y tibio como el que me había proporcionado el cariño de mi madre y mi abuela".



Durante casi treinta años los Proust vivieron en el primer piso del número 9 del Boulevard Malesherbes bordeado por hileras de castaños, entre los cuales Marcel solía jugar cuando era un niño con sus compañeros de barrio. Aún se conserva tal como era en 1870 la puerta de entrada al edificio de siete pisos, de propiedad de la familia.

Cuando las ocupaciones del padre hacían imposible salir de París durante el verano, volvían a Auteuil en donde Marcel tenía su propia habitación con un armario de espejos en las puertas, y las cortinas azules de grata inspiración durante su obra. Allí pudo entrar en contacto con la vida judía y conoció al prototipo de uno de los personajes preferidos, Swann, en la fascinante personalidad de Charles Hass. Fue allí, en la espaciosa casa de su tío en donde se plasmó uno de los episodios más recordados por los seguidores del autor: A la edad de siete años, experimentó por primera vez en su vida que el amor no era eterno y que la felicidad no existía. Una tarde, su madre, la señora Jeanne, atendía a un colega del doctor Proust y por ello no subió a darle el beso de las buenas noches a su "pequeño lobo". Marcel no podía conciliar el sueño y desde la ventana veía la escena que no le era grata y gritó con fuerza, "mamita ven un momento que te necesito". Aunque ella inmediatamente acudió a su llamado, el dolor había sido causado y nunca olvidado pero sí perdonado por el pequeño Marcel. Muy posiblemente, a través de este beso reflejado en su obra, habría de reunir de manera bastante emotiva las ansiedades, inseguridades y miedos propios de todo niño. Una tarde paseando con su familia por los Bosques de Bolonia, Marcel tuvo el primer ataque de asma y fue esta la razón para no regresar a Auteuil.

A partir de entonces la familia Proust decidió viajar a Illiers (cerca de Chartres y Combray en la obra), a la casa de su tío abuelo, Jules Amiot, para pasar los días de vacaciones y fiestas. Allí ideó a la tía Leonie basándose en Elisabeth Proust (Madame Amiot), quien después de haber tenido a sus tres hijos, decidió meterse en la cama a anunciar su muerte inminente, y de quien Marcel en su obra decía que "exigía a un tiempo que aprobásemos su régimen, que la compadeciésemos por sus sufrimientos y que

EN 1895 PUSO FIN A SU CARRERA ACADÉMICA Y POCOS AÑOS MAS TARDE PREPARÓ LA OPOSICIÓN PARA EL CARGO DE AGREGADO NO RETRIBUIDO EN LA BIBLIOTECA MAZARINA, QUE LOGRÓ. PRONTO TAMBIÉN ABANDONÓ ESTE OFICIO Y SE DEDICÓ POR CERCA DE QUINCE AÑOS A CONOCER EN PROFUNDIDAD LA VIDA SOCIAL DE PARÍS. NADIE PODRÍA IMAGINAR QUE ESTA VIDA APARENTEMENTE TAN FRÍVOLA TUVIERA COMO RESPUESTA UNA OBRA TAN MAGISTRAL COMO *A LA BUSCA DEL TIEMPO PERDIDO*.

la tranquilizásemos sobre su futuro". También en Illiers crea Proust a Françoise, la leal y eficiente cocinera, malhumorada, que hablaba francés con marcado acento provinciano, inspirándose en Ernestine Gallou, la anciana empleada al servicio de los Amiot, tan mansa y sumisa con los dueños de casa pero tan altiva y amarga con las demás ayudas domésticas.

En el verano de 1886, cuando aún no cumplía sus quince años, se encontró durante una tarde de juegos de rescate en los Campos Elíseos a "uno de los dos grandes amores de mi vida". Se llamaba Marie de Benardaky, bella joven de origen polaco, de cabello largo y negro, rostro sonriente y de su misma edad, a la que siempre quería que estuviera en su mismo equipo para los juegos. Durante el invierno y para hacer público el amor que se tenían, María le metía las bolas de nieve que él le hacía para lanzar, por entre el cuello de la camisa. Cada noche antes de dormir Marcel se decía "mañana la veré". Lo mismo en la amistad que en el amor, Proust exigía una presencia constante.

Los padres de María estaban encantados de que Marcel iniciara a la hija en la literatura y las bellas artes pero los padres de Marcel nunca estuvieron de acuerdo con esa compañía. Tal vez no la consideraban de su misma clase, era hija de unos comerciantes. En la primavera de 1897 Marcel dejó de ver a María, no se sabe si por influencia de los padres de éste o porque quizás María no le correspondía en el amor, ese amor tan esquivo en la vida real, pero tan preponderante en su obra. Marcel amaba lo que era imposible de alcanzar, amaba siempre ese tipo de mujer, aquella que satisfacía sus sentidos pero que hacía sufrir su corazón. Albertine, otro de sus grandes amores imaginarios, lo hacía sufrir y lo calmaba, era el mal y el remedio juntos.

Fue en los jardines de la casa en Illiers en donde Marcel pasó horas inolvidables leyendo a los clásicos como Víctor Hugo, Charles Dickens y Balzac. Desde muy corta edad, gracias al ejemplo de su madre, se fue moldeando ese disciplinado lector. Había encontrado en los libros un ilimitado campo para su imaginación, tanto como para decir "quizás no haya días infantiles tan plenamente vividos como los que creemos dejar correr sin vivirlos, es decir, los que pasamos con un libro predilecto". Desde los trece años recitaba de memoria Víctor Hugo a sus compañeros del Lycée Condorcet y a su amiga María, cuando la visitaba en su casa por la sugerencia de los padres de ella, o cuando se encontraban en las tardes de rescates en los Campos Elíseos. Desde el Lyceé y por insinuación de su gran maestro Alphonse Darlu, cultivó la lectura de filósofos como Platón, Emerson y Schopenhauer, entre otros.

Tres grandes amores hubo en la obra de Proust. Además del amor que imagina por Gilberta (hija de Swann y Odette) basado en sus sentimientos reales por María la polaca, están el amor entre Swann y

Odette, y el amor por Albertine. El amor entre Swann y Odette es uno de los más emblemáticos de la literatura. Él, un acaudalado judío, estudioso de Vermeer, miembro de clubes exclusivos se envuelve en una aventura amorosa con Odette, símbolo del mundo prohibido; amor que llegará hasta el matrimonio y más tarde al hastío. Y por último está Albertine, una de esas bellas muchachas de Balbec, a quien ve por primera vez como un perfil dibujado en el mar pero quien más adelante revela sus preferencias por otras mujeres. Solo una vez en su vida, después de la muerte de su madre, Proust pensó en contraer matrimonio, pero eligió su obra.

Bajo la tutela del joven compositor, cantante y pianista Reynaldo Hahn, Proust demostró su interés por la música. La sonata de Vinteuil representará para Proust el himno del amor, con sus trémulos de violín; en esa "pequeña frase" residen también los recuerdos involuntarios. Mucho se ha hablado del compositor y músico Vinteuil, producto exclusivo de su imaginación y obra. No ha faltado quien diga que conoce la famosa sonata que tanto su madre como Albertine interpretaban al piano tan magistralmente. "No es cierto que es bella esta sonata de Vinteuil?" Decía Swann a Marcel cuando Odette la tocaba en el piano. En esa invención Proust depositaría todo el conocimiento musical heredado de su madre, ese que muy especialmente en *La Prisionera* dejó plasmado.



Elisabeth de Caraman-Chimay posible duquesa de Guermantes

Después de cumplir su obligación con el servicio militar al que se presentó de manera voluntaria y en donde estuvo menos enfermo del asma que en cualquier otro período de su vida, para satisfacer a su padre ingresó a la Sorbona, a la escuela de Leyes y a la Ëcole Libre de Sciences Politiques. En 1895 puso fin a su carrera académica y pocos años mas tarde preparó la oposición para el cargo de agregado no retribuido en la Biblioteca Mazarina, que logró. Pronto también abandonó este oficio y se dedicó por cerca de quince años a conocer en profundidad la vida social de París. Nadie podría imaginar que esta vida aparentemente tan frívola tuviera como respuesta una obra tan magistral como *A la Busca del Tiempo Perdido.*

En 1900 los Proust se fueron a vivir al número 45 de la Rue de Courcelles, en la esquina con la Rue de Monceau, muy cerca al Arco del Triunfo. El piso de los Proust, en la segunda planta, tenía las comodidades y la belleza de un pequeño palacio. Consistía en un amplio comedor con lámparas de aceite y gas, bastante exclusivas para la época, en donde Marcel departía con sus amigos y sus padres los placeres de la mesa que Marcel presidía por deseo del doctor Proust; un salón haciendo rotonda al comedor, el despacho del doctor Proust, servicios de baño y ascensor, y cinco habitaciones, cuatro de las

cuales miraban la Rue Monceau, menos bulliciosa que la vía Courcelles.

Fue por esa época también cuando Marcel con la ayuda de la señora Proust, inició el estudio y la traducción (sin saber inglés) de algunas de las obras de Ruskin, ese famoso esteta, moralista y psicólogo de la Inglaterra del siglo XIX, quien, enemigo de los prejuicios, enseñaba que se debía juzgar por los propios ojos, oídos y temperamento, y no por los ajenos. Decía Proust que la mejor manera de conocer una obra era mediante su traducción. Y desde que Ruskin llegó a sus manos, Marcel nunca más pudo ser el mismo; su obra le descubrió aspectos que aún no había encontrado en sí y lo enriqueció con imágenes de pinturas, ciudades y edificios. Había una gran similitud entre estos dos seres en el goce de los detalles, los colores y las formas, como en el arte de transmitir las emociones. Aunque no tradujo *Las siete lámparas de la arquitectura*, esta obra se constituyó en la base de toda su teoría estética. La releía en el momento en que Ruskin apagaba la lámpara de la vida el 20 de febrero de 1900 en Brantwood, Inglaterra. Fue entonces cuando Marcel, después de realizar un recorrido por las catedrales de Francia, decidió viajar a Venecia para observar y deleitarse con la arquitectura urbana y gótica de la Edad Media. De Ruskin tradujo *La Biblia de Amiens* y *Sésamo y las azucenas.* La primera, que aprendió de memoria, fue la mas conocida pero menos exitosa. Para atender ciertas dificultades del vocabulario o la sintaxis, acudía a Robert d´Humières, traductor de Kipling. El 24 de noviembre de 1903, cuando muere su padre, Marcel decide con gran ternura dedicarle dicha traducción.

"Se lleva mi vida con ella" expresó cuando dos años después muere su madre y se extingue la última razón de su vida exterior. A partir de entonces comienza el encierro en su cuarto envuelto en corcho, con las ventanas siempre cerradas, de donde sólo sale algunas noches en busca de detalles necesarios para su obra. Dedica gran parte del día al sueño, y el resto del día y de la noche a su trabajo y a salir cuando los demás



Henry Greffulhe posible duque de Guermantes

abandonan las recepciones o las reuniones a las que es invitado. En ese cuarto Proust pasó cerca de 17 años de su vida, durante los cuales escribió algo más de las tres mil quinientas páginas que componen su obra magistral *A la Busca del Tiempo Perdido.* En medio de una gran soledad transcribe con verdadera pasión ese mundo social e interior. Es en ese cuarto "donde nos enfrentamos cara a cara con nosotros mismos, procuramos oír y expresar el sonido genuino de nuestro corazón". Este no es el Marcel que deambula por los salones nocturnos de Paris ni mucho menos el de las playas y veraneaderos como Balbec. "Los libros son obra de la soledad e hijos del silencio. Los hijos del silencio no deben tener nada en común con los hijos de la palabra..."



Laure Hayman inspiró el personaje de Odette

Para conocer un poco el pensamiento de Proust, varios autores han retomado los archivos de Antoinette Fauré, amiga de los Campos Elíseos, y las respuestas que dio al famoso libro cuestionario *Confessions* de la Inglaterra victoriana. En dos oportunidades lo contestó, cuando era un adolescente de trece años y a los veinte cuando recién iniciaba los estudios universitarios.

A sus trece años decía que la mayor infelicidad era la de estar separado de su madre. Definía sus heroínas de ficción como las que eran algo más que mujeres sin renunciar en absoluto a su feminidad; amaba todo cuanto era tierno, poético, puro y bello en todos los órdenes. Su músico favorito era Mozart, y la dulzura, la naturalidad y la inteligencia eran las cualidades que más valoraba en un hombre. Sus ocupaciones preferidas eran la lectura, la ensoñación y los versos. Decía que las faltas en la vida de los genios le merecían la mayor indulgencia.

A los veinte años vemos unas respuestas diferentes pero tan maduras como a los trece. La cualidad que más le gustaba en un hombre era el encanto femenino, y en la mujer prefería las virtudes masculinas y la franca camaradería. Su ocupación predilecta era el amor y su mayor desgracia sería el no haber conocido a su madre y a su abuela. Le gustaría ser como quisieran que él fuera las personas que más admiraba, y ante la pregunta de cuál era su color preferido decía que la belleza no estaba en los colores, sino en su armonía. Añadió a su amor por Mozart el de Beethoven, Wagner y Schuman, y sus pintores predilectos eran Leonardo da Vinci y Rembrandt. Detestaba lo malo que había en él y le gustaría morir siendo una mejor persona y un ser amado.

Este fue el Marcel que a menudo le decía a su ama de llaves, Céleste Albaret: "cuando yo haya muerto, usted recordará siempre al pequeño Marcel, porque nunca encontrará a alguien como él".

Tras la muerte de su madre, y después de pasar un tiempo en una clínica de reposo, en 1906 se instaló en el apartamento del boulevard Haussmann, de propiedad de los herederos del tío Louis Weil y se convirtió en su inquilino. Su única intervención directa durante la mudanza fue la de ordenar que retiraran de la antigua vivienda, las láminas de corcho con que recubría su cuarto para evitar los ruidos de la calle y de los vecinos que le impedían concentrarse para escribir y dormir. Esperaba reutilizarlas en su futura alcoba.

DEFINÍA SUS HEROÍNAS DE FICCIÓN COMO LAS QUE ERAN ALGO MÁS QUE MUJERES SIN RENUNCIAR EN ABSOLUTO A SU FEMINIDAD; AMABA TODO CUANTO ERA TIERNO, POÉTICO, PURO Y BELLO EN TODOS LOS ÓRDENES.

A finales del mes de diciembre de 1918 el edificio fue vendido y desde ese momento y ya muy enfermo por el asma que tanto lo mortificó, inició la última etapa de la vida. En 1919, después de mucho buscar, en el mes de octubre encontró, con la ayuda de Céleste y su esposo Odilon, el sitio que más le acomodaba para continuar con su obra. Era el quinto piso de un edificio de la Rue Hamelin, piso que Marcel mandó a enmoquetar antes de trasladarse a fin de evitar completamente el ruido. Céleste y Odilon fueron sus servidores y quienes cuidaron de él durante sus últimos ocho años de vida.



Marcel Proust

Alguna vez, antes del final, Marcel comentó "Vea, Céleste quiero que, en la literatura, mi obra represente una catedral. Incluso si está construida, siempre hace falta adornarla con esto o con aquello, un vitral, un capitel, una capillita con su estatuilla en un rincón". No obstante, un año antes de morir puso la palabra "fin" a su obra y le dijo a Céleste "Ya puedo morir. Desde ahora ya no estaré angustiado, mi obra puede ser publicada, no habré sacrificado mi vida en balde". *Lo enterraron, pero, a través de toda la noche fúnebre, en las vitrinas iluminadas, sus libros, dispuestos de tres en tres, montaban guardia, como ángeles con las alas desplegadas.* Estas palabras con que Proust describió en su obra la muerte de Bergotte, podrían haber sido escritas para narrar su propia muerte ocurrida a las cuatro y media de la tarde, el 18 de noviembre de 1922. Parte de la última noche de su vida la dedicó, a pesar de su debilidad (hacía días que no comía y ni siquiera tomaba su apetecible café con leche), a hacer las últimas correcciones y añadidos a su obra, a esa "catedral" inacabada. Hasta los últimos momentos acarició ese gran amor de su vida, *A la busca del tiempo perdido*. Murió separado de todo aquel mobiliario que desde su niñez lo había acompañado. Tres meses antes de fallecer había enfermado de bronquitis que con el asma hacía más difícil la respiración. Murió de septicemia. El tumor que tenía en el pulmón provocado por la neumonía, hizo estragos en la vida de Proust a los 51 años cumplidos.

Entre los trabajos más conocidos podríamos mencionar *Los placeres y los días*, primera obra literaria, publicada en 1896; diecisiete años después se edita *Por la parte de Swann*, primer tomo de *A la busca del tiempo perdido*. En el entretanto y antes de su segundo tomo, escribe *Jean Santeuil* que abandona en 1899. En 1909 terminó *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana* que deja sin editar. Cuando estalla la primera guerra mundial escribe *A la sombra de las muchachas en flor*, segundo tomo muy exitoso y premiado. En 1921 aparece el tercer tomo *La parte de Guermantes* y el cuarto *Sodoma y Gomorra*. De los siete tomos que compone *A la busca del tiempo perdido*, tres, *La fugitiva, La prisionera y El tiempo recobrado* fueron publicados después de su muerte gracias a Robert, su hermano. Además de otras publicaciones, cerca de cinco mil cartas se han conservado. Toda su obra fue donada por la hija de Robert, Susy Mante Proust, a la Biblioteca Nacional Francesa.



MARÍA CECILIA PIAZZA

Y SUS PAISAJES DEL ALMA

Guillermo Niño de Guzmán

LA PRIMERA VEZ QUE VI EL TRABAJO FOTOGRÁFICO DE MARÍA CECILIA PIAZZA, HACE YA UNOS VEINTICINCO AÑOS, TUVE LA IMPRESIÓN DE QUE, NO OBSTANTE SU JUVENTUD, ERA UNA ARTISTA VISUAL CON UNA CONCEPCIÓN SÓLIDA Y UNA MIRADA PECULIAR. A DIFERENCIA DE OTROS FOTÓGRAFOS QUE AL INICIO DE SU CARRERA SE PREOCUPAN MÁS POR LOS ASPECTOS FORMALES -EL ENCUADRE, LA COMPOSICIÓN, EL CONTRASTE, LA TEXTURA, ETCÉTERA- DE SU OFICIO, ELLA PARECÍA ANIMADA POR UNA NECESIDAD DE EXPRESAR SU INTERIORIDAD. ES DECIR, LA OBSERVACIÓN Y EL REGISTRO DE LA REALIDAD SÓLO LE INTERESABAN EN LA MEDIDA EN QUE PODÍAN REVELAR ESTADOS DEL ALMA, PAISAJES EXISTENCIALES Y ZONAS DIFUSAS DEL COMPORTAMIENTO HUMANO. ERA UNA OPCIÓN CREATIVA MUY PERSONAL, CLARO ESTÁ, EN LA QUE LA FOTOGRAFÍA DEJABA DE SER EL ESPEJO DE LA VIDA EXTERIOR PARA CONVERTIRSE EN UN INSTRUMENTO CASI QUIRÚRGICO, CAPAZ DE HACER INCISIONES ABISALES DENTRO DE LA CONCIENCIA, CON EL FIN DE SACAR A LA LUZ LAS PULSIONES MÁS RECÓNDITAS Y OSCURAS.

Desde entonces, Piazza ha abordado una temática variada en la que siempre se advierte el signo de su búsqueda, ya se trate de fotografía documental, paisajística, desnudos o retratos. Aunque su espectro es amplio, su actitud es la misma: la fotografía le permite escudriñar un mundo, pero ella no se limita a observarlo. Piazza deja sus propias huellas cada vez que mira a través de su lente y aprieta el disparador.



Por la carretera

Al final se tiene la sensación de que la imagen se revierte y descubre los ojos de la fotógrafa, penetra dentro de ellos y hurga en los meandros de su conciencia. Por ejemplo, una composición visual aparentemente inocente como aquella en la que aparecen en primer plano los restos de una edificación en un terreno baldío es más compleja de lo que podría pensarse a primera vista. Hay varios elementos aparentemente disímiles en la fotografía. Las reiteradas marcas de los vehículos sobre la tierra, así como la persona adulta y los tres niños que desfilan al fondo, en la parte superior, parecen no tener una vinculación directa. No obstante, inducen a volver sobre la figura principal con otra mirada: esos pedazos de muros derruidos, sobre los que parece concentrarse la poca luz del ambiente, se imponen ahora como lápidas, símbolos de la extinción y la muerte. Así, todos estos elementos inconexos convergen para crear en el espectador una compleja mezcla de abandono, marginación y desolación.

La sutileza de esa imagen contrasta con la franqueza casi obscena con que muestra el dolor impreso en el rostro de cuatro personajes que posan delante de la cámara. Sin duda, el efecto es mayor porque la fotógrafa ha captado a sus personajes alineados en distintos planos, detalle que podría ser accidental pero que, en este caso, sugiere una gradación de los estados del dolor. Es una fotografía altamente perturbadora, al igual que esa otra escena urbana de corte panorámico en la que aparecen seis individuos parados en una esquina de una calle sin nombre. Sus rostros, sus gestos, la posición de sus cuerpos expresan un instante en sus vidas. Sin embargo, la agudeza de la visión de la fotógrafa consigue trasfigurar la situación y proyectar la densidad de un pasado y la incertidumbre de un futuro. Aquellos desconocidos han sido sorprendidos en una esquina de un derrotero vital signado por la desesperanza. La pared sucia y manchada es el decorado preciso y la deformación deli-



Familia

berada de la imagen es el recurso técnico que acentúa el deterioro y la ruina.

Durante un tiempo, Piazza puso énfasis en una iconografía religiosa. Y, una vez más, su propósito trascendía el registro documental. Sus estatuas de ángeles sin miembros, estropeados por la indiferencia y la erosión del tiempo, suponían una doble intervención. La primera se apreciaba en la elección de esculturas mutiladas y rajadas. Sin que mediara una alusión explícita, las imágenes de Piazza reflejaban la violencia que atenazaba a la sociedad peruana en aquel periodo, bajo la sombra del terrorismo y de una feroz represión estatal. La segunda se notaba en el grado de elaboración formal que potenciaba el mensaje inicial: Piazza fragmentaba la composición y articulaba su imagen con capas yuxtapuestas, como si quisiera restituir una existencia a partir de sus pedazos. La estatura podía ser un paradigma estético del pasado, pero el enfoque de la fotógrafa era netamente moderno: desconstruía la realidad y se acercaba a ella desde diversos ángulos para indicar su complejidad y multiplicidad. Así, la efigie de un ángel perdía su esencia religiosa para volverse una manifestación de lo humano; la figura inanimada conseguía expresar la condición del hombre y su precariedad existencial.

La fotógrafa amplió su campo de acción cuando se dedicó a tomar imágenes de las fiestas tradicionales que se celebran en el interior del Perú. Ignoro si se sintió tentada por hacer un registro de tipo sociocultural, pues los resultados se alejaron de ese cometido. Para ella era más importante concentrarse en las efigies que salen en procesión por las calles y no en las actitudes de los devotos. Prueba de ello es la fotografía de la Virgen vestida de negro, la cual adquiere un aura irreal. El contraste entre el rostro blanco y el atuendo oscuro, así como los contornos difuminados por las luces y



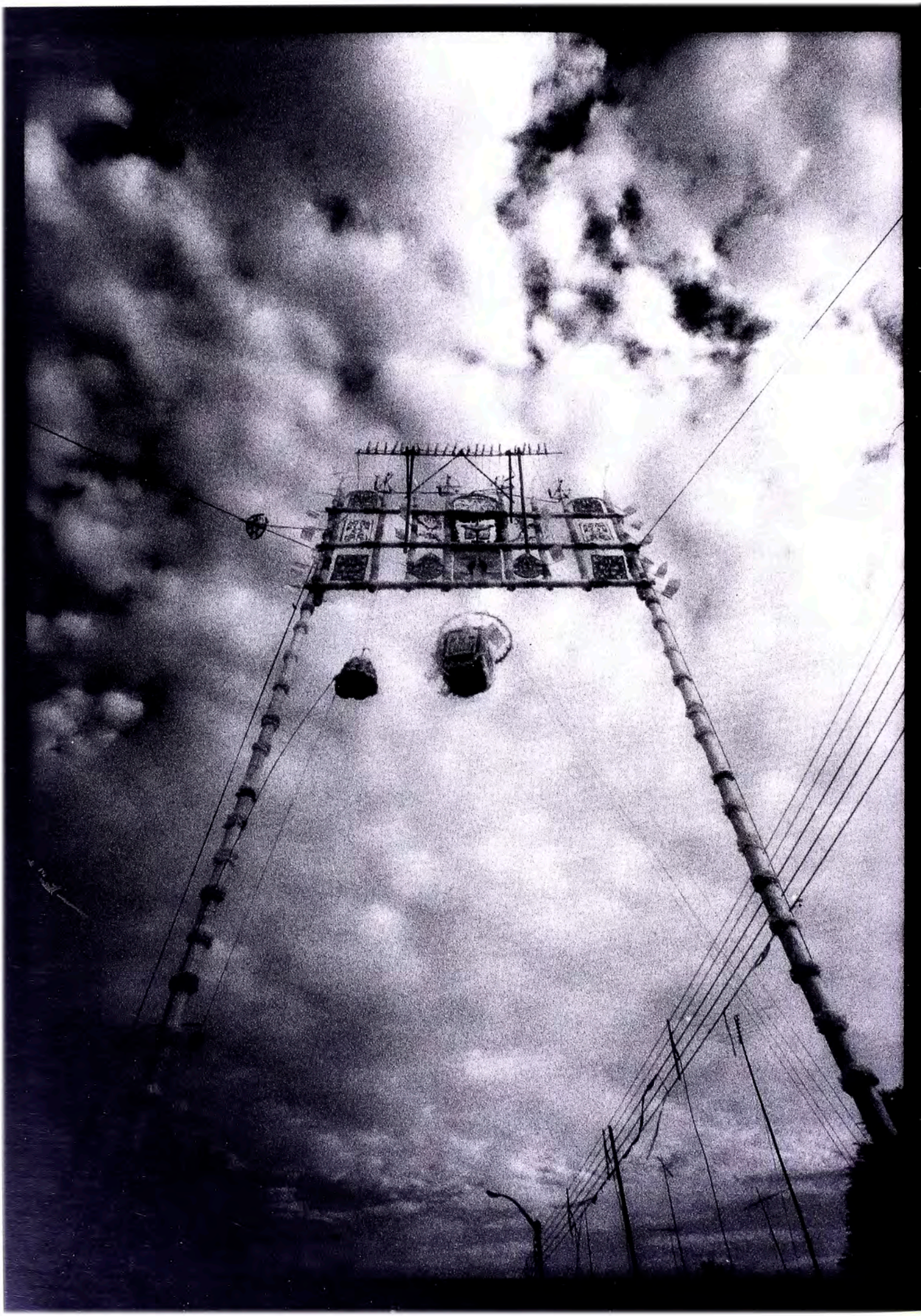
las nubes, desrealizan la figura y le dan una apariencia fantasmagórica, casi sobrenatural. En otra de las fotografías de esa serie, la autora es todavía más radical: prescinde de efigies y personas y apunta su cámara hacia una estructura metálica sobre un cielo nublado, en una tentativa que roza la abstracción.

En la obra de Piazza sobresalen unas imágenes captadas en el malecón de La Habana. Quizá esta indicación sea accesoria, puesto que la fotógrafa no desea identificar un escenario en particular (de ahí que evite poner títulos). Y, ciertamente, poco importa la locación. Lo que cuenta en definitiva es plasmar un paisaje del alma, intemporal e imperecedero, un atisbo de l nostalgia y la melancolía. En una de las fotografía basta con apresar unas gruesas columnas en medi de la bruma; en cambio, en la otra, el paseo de un mujer vestida de blanco y con el rostro cubierto po el brazo se torna surreal y posee un valor simbólic La imagen está claramente dividida en dos partes: l inferior (o terrenal), en la que aparece una franja d oscuridad -el suelo y el muro del malecón teñidos d gris-, y la superior (o celestial), en la que el mar se h difuminado en un cielo envuelto por la neblina y un vaga resolana induce a la paseante a cubrirse los ojos Es un imagen poderosa en resonancias, pues la figur



solitaria de la mujer parece resumir la fragilidad de una vida en la que es preciso recorrer la delgada línea que separa el abismo del paraíso.

Sin duda, hay en el trabajo de María Cecilia Piazza ciertas influencias visuales que delatan su paso por la pintura (no está de más recordar que antes de realizar sus estudios de fotografía en Parsons School of Design, en Estados Unidos, frecuentó durante unos años la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como las aulas de la Universidad Católica en Lima). Asimismo, se advierte en su trayectoria una síntesis de homogeneidad y variedad: sus temas son diversos, pero la mirada es inequívocamente la misma. Su depuración a nivel formal denota una labor ardua y rigurosa, en perfecta consonancia con sus necesidades expresivas. Nuestra fotógrafa se ha compenetrado de tal manera con su instrumento que el lente de la cámara ha terminado usurpando y reemplazando, prácticamente, a su órgano de percepción visual. Es por ello que sus fotografías resultan tan provocadoras como inquietantes. En buena cuenta, son el espejo en el que nos reconocemos, nos asombramos y nos aborrecemos.*

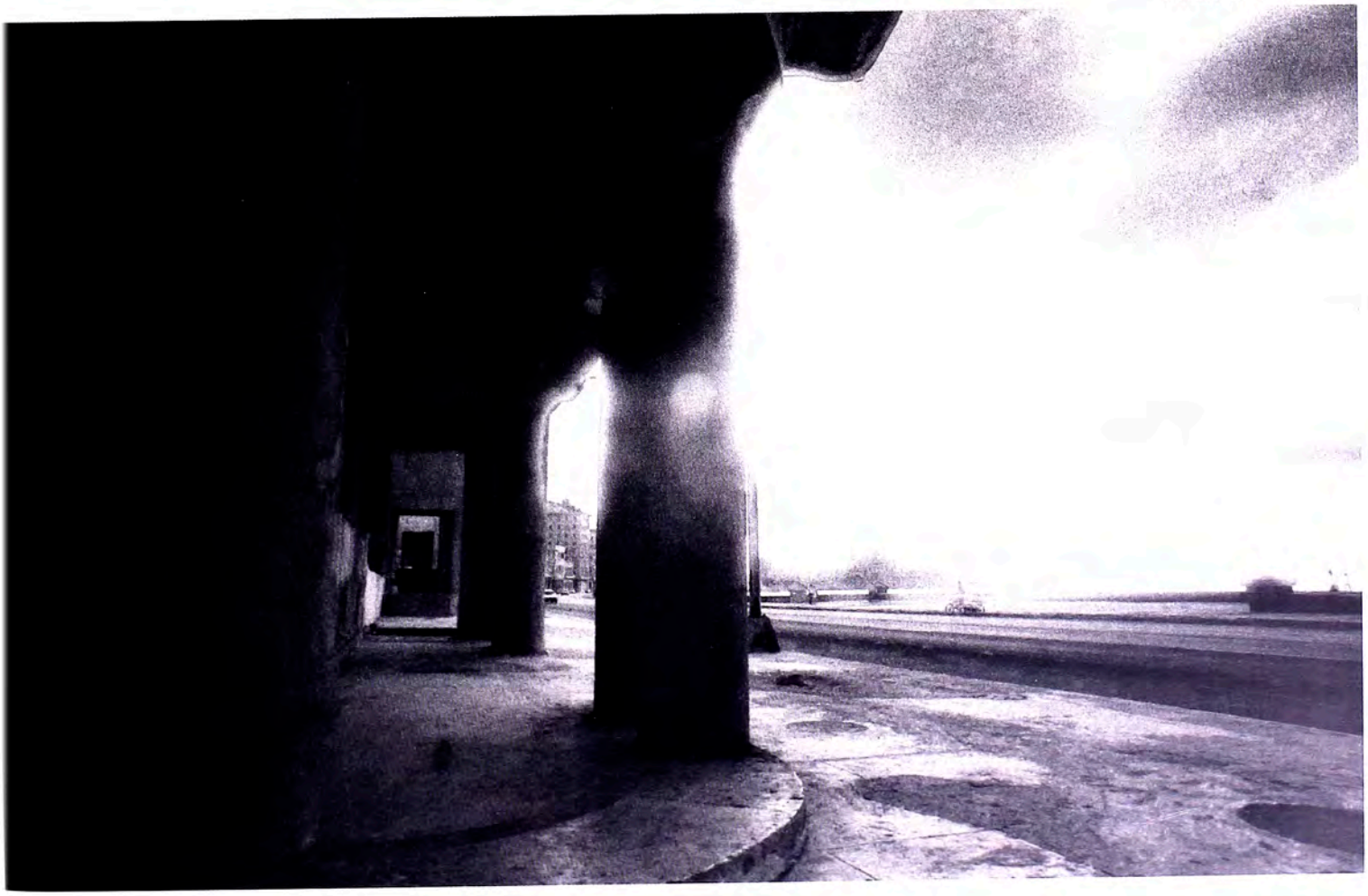




Malecón de la Habana I

LA IMAGEN ESTÁ CLARAMENTE DIVIDIDA EN DOS PARTES: LA INFERIOR (O TERRENAL), EN LA QUE APARECE UNA FRANJA DE OSCURIDAD -EL SUELO Y EL MURO DEL MALECÓN TEÑIDOS DE GRIS-, Y LA SUPERIOR (O CELESTIAL), EN LA QUE EL MAR SE HA DIFUMINADO EN UN CIELO ENVUELTO POR LA NEBLINA Y UNA VAGA RESOLANA INDUCE A LA PASEANTE A CUBRIRSE LOS OJOS. ES UNA IMAGEN PODEROSA EN RESONANCIAS, PUES LA FIGURA SOLITARIA DE LA MUJER PARECE RESUMIR LA FRAGILIDAD DE UNA VIDA EN LA QUE ES PRECISO RECORRER LA DELGADA LÍNEA QUE SEPARA EL ABISMO DEL PARAÍSO.

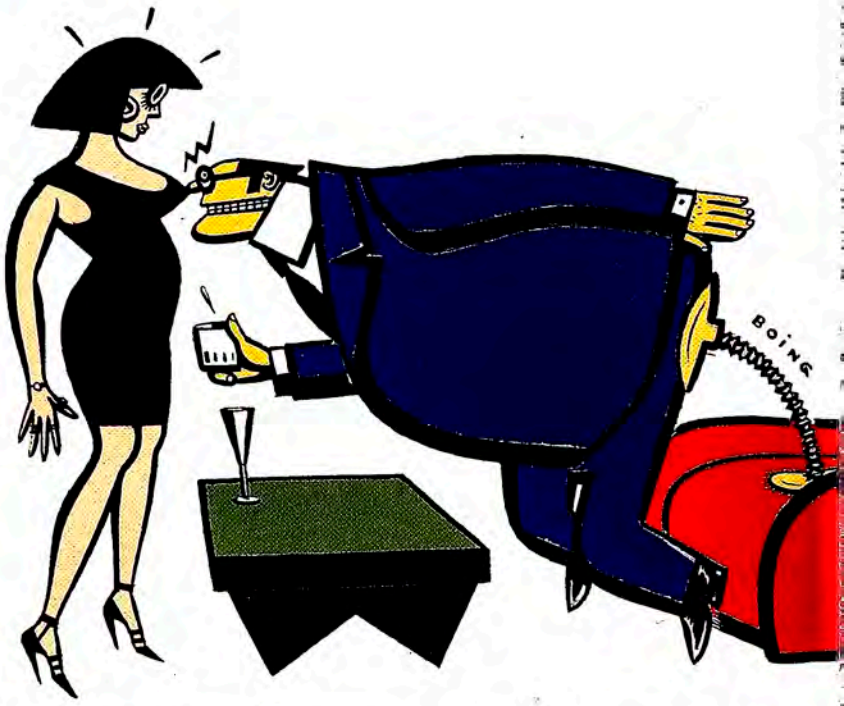
Malecón de la Habana II



TECNO LOQUÍAS

Luis Freire Sarria
Ilustraciones de Conrado Cairo

EL NECESARÍSIMO SALTAPARRIBA

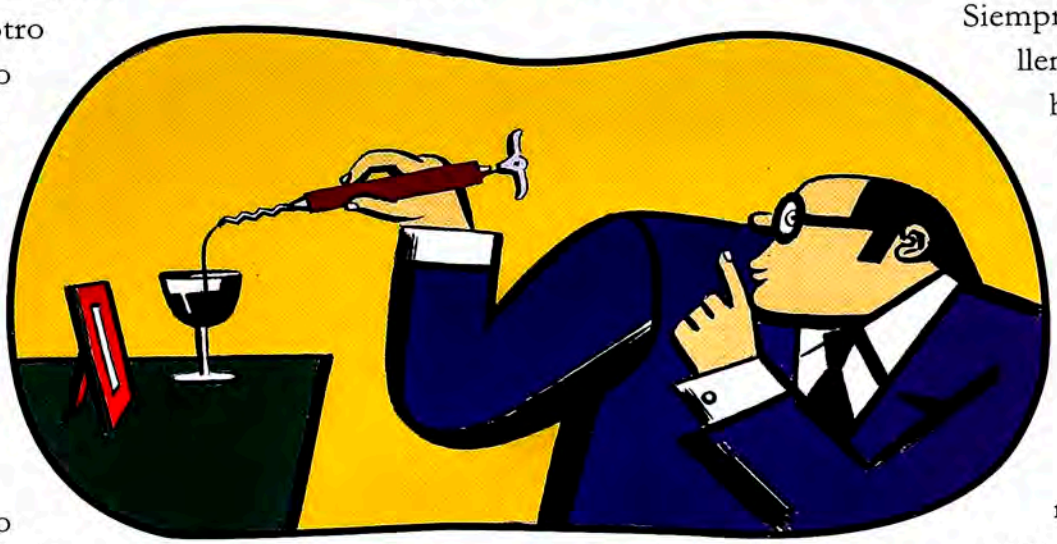


Usted está cómodamente sentado en un hondo y mullido sillón de la sala de su anfitrión, con una copa de vino en la mano o un vaso de jugo de granadilla con su toque de vodka. Usted ya no es un chibolo y su panza goza de una respetable prosperidad. Llega una nueva invitada a la reunión y tiene que levaääaantarse del hondo y mullido sillón para saludarla. Se vuelve a sentar, toma un sorbo de su bebida, se dispone a seguir la conversación con el amigo de al lado y ¡Zas! otra invitada. Vuelva usted a levantaaaaaarse del hondo y mullido sillón para saludarla y así durante seis, siete, ocho y otras tantas otras veces a lo largo de la noche. Usted tiene dos posibilidades por delante, dejar de levaaaaantarse, saludar a las invitadas sin moverse del sillón como un engreído con ínfulas de reyezuelo maleducado o colocarse un Saltaparriba en el trasero que lo dejará ante sus amigos como un eléctrico catedrático de las buenas maneras, incapaz de esperar un solo segundo para saludar a su gente como se lo merece. El Saltaparriba no es un término para designar un súbito salto social de la piscina municipal de Chorrillos a la de una residencia de La Planicie, sino un aparatito muy sencillo que consta de un trasero de plástico transparente con un poderoso resorte recogido en el centro que se activa a voluntad. Lo coloca disimuladamente sobre una silla o sillón y se le sienta encima. Nadie notará su presencia hasta el momento en que se vea obligado a levaaaantarse para saludar a esa nueva invitada que se le acerca con los cachetes dispuestos a recibir su besote de amigo, entonces, presiona el Saltaparriba con un movimiento

de cintura, el resorte se activa y sale usted disparado del hondo y mullido sillón con una sonrisa de bienvenida y los brazos abiertos, como una erupción de buenas maneras sin hacer ningún esfuerzo. Y así, cuantas veces sea necesario. No tenga miedo de usarlo, el Saltaparriba no se quedará pegado a su trasero con el resorte erecto como una cola de chancho, este utilísimo aparato ha sido diseñado para permanecer en el asiento como un forro cualquiera y recoger el resorte tan pronto como lo haya lanzado hacia la invitada correspondiente. Pásele el dato a sus amigos más pesados, se lo agradecerán.

SACACORCHOS VAMPIRO

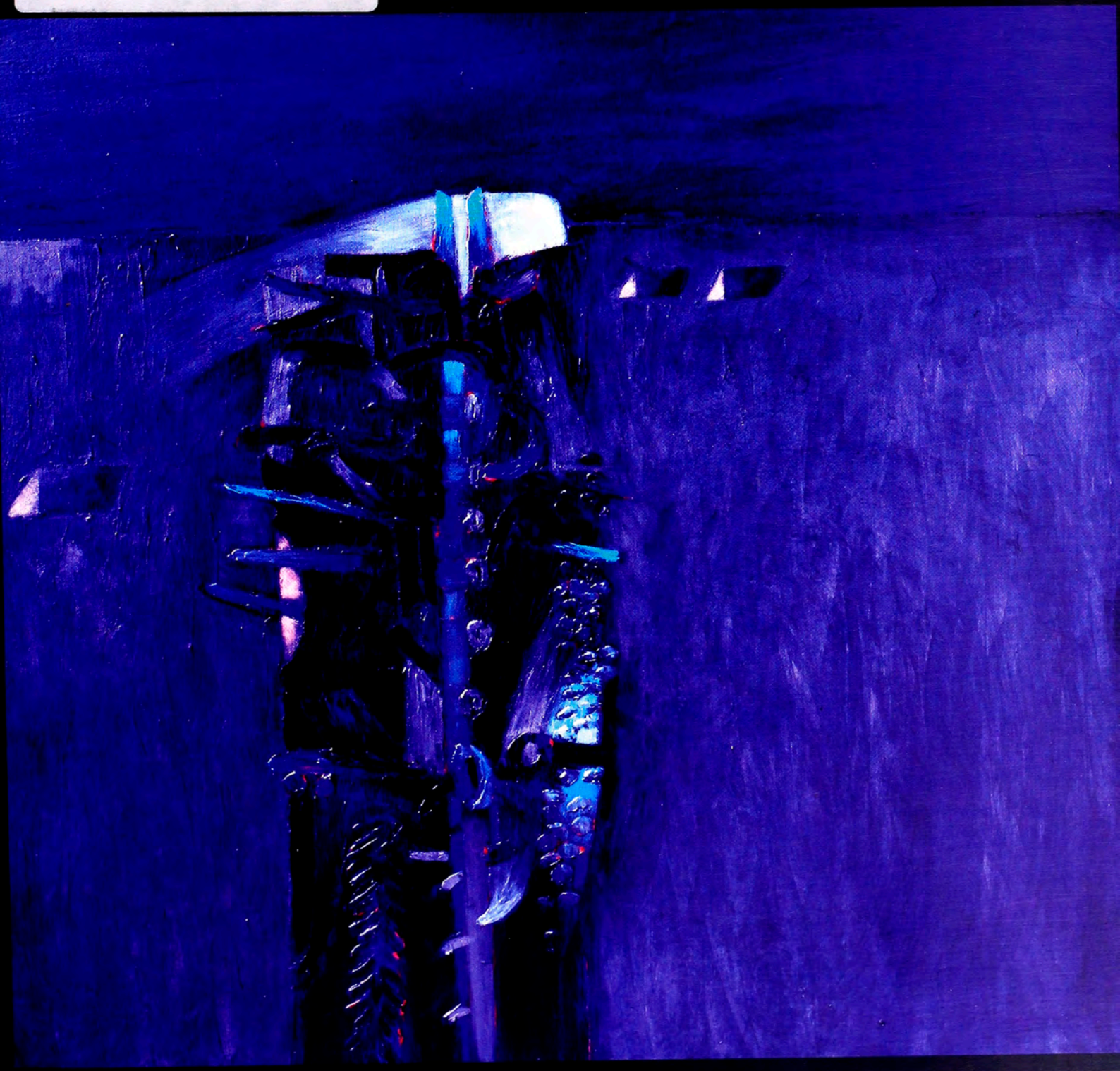
Este es el aparatito que esperaban los fanáticos del vino que no tienen los medios para gozarlo como quisieran. Ahí donde lo ve, es un pulido sacacorchos guardado dentro de una vaina de madera con incrustaciones de concheperla como la campana de una catedral barroca del buen vino. Uno lo ve y no puede menos que pensar: Este sacacorchos se merece los corchos más finos y añejos. Lo único extraño es su doble longitud, mide más del que cualquier otro sacacorchos, pero su porte de otros tiempos lo exime de las críticas. No es un sacacorchos para esos vinazos de centro comercial, no, amigo ingeniero, no vale la pena, el sacacorchos vampiro se lleva únicamente a esas reuniones de rango en las que usted sabe que van a servir un príncipe de los tintos del que apenas le va a tocar, con mucha suerte, una copita y chau, de aquí a la eternidad. El sacacorchos vampiro necesita ojo atento y mano pronta. Apenas detecta usted un vino de verdadera alcurnia en la mesa o el bar, se ofrece inmediatamente a descorcharlo y saca con orgullo su sacacorchos vampiro. Es tan hermoso, que nadie dejará de pensar que ese chardonais de 1943 merece menos que un sacacorchos como el suyo. Ha llegado el momento, incrusta el sacacorchos y como quien no quiere la cosa, se voltea de espaldas a la concurrencia para que no se dé cuenta cómo su sacacorchos vampiro, que no es otra cosa que una jeringa metálica en forma de zarcillo, succiona un cuarto de botella y lo guarda en su envoltura de madera decorada con incrustaciones de concheperla.



Siempre de espaldas, llena varias copas hasta vaciar la botella y las sirve, lamentando que no haya alcanzado para usted. Luego, cuando lo crea oportuno, se esconde por allí y vacía el vino succionado en un recipiente y se lo bebe. El sacacorchos vampiro guarda el equivalente a tres copas bien llenas de vino y puede ser usado cuantas veces se quiera y para el licor que se prefiera, pero por favor, no lo deshonre succionando espumantes de quinceañero ni bebedizos de inauguraciones, para eso, consígase una jeringa de veterinario.*

LA PÁGINA DE CARLÍN







UNI - OCE
HEMEROTECA
RV1216926