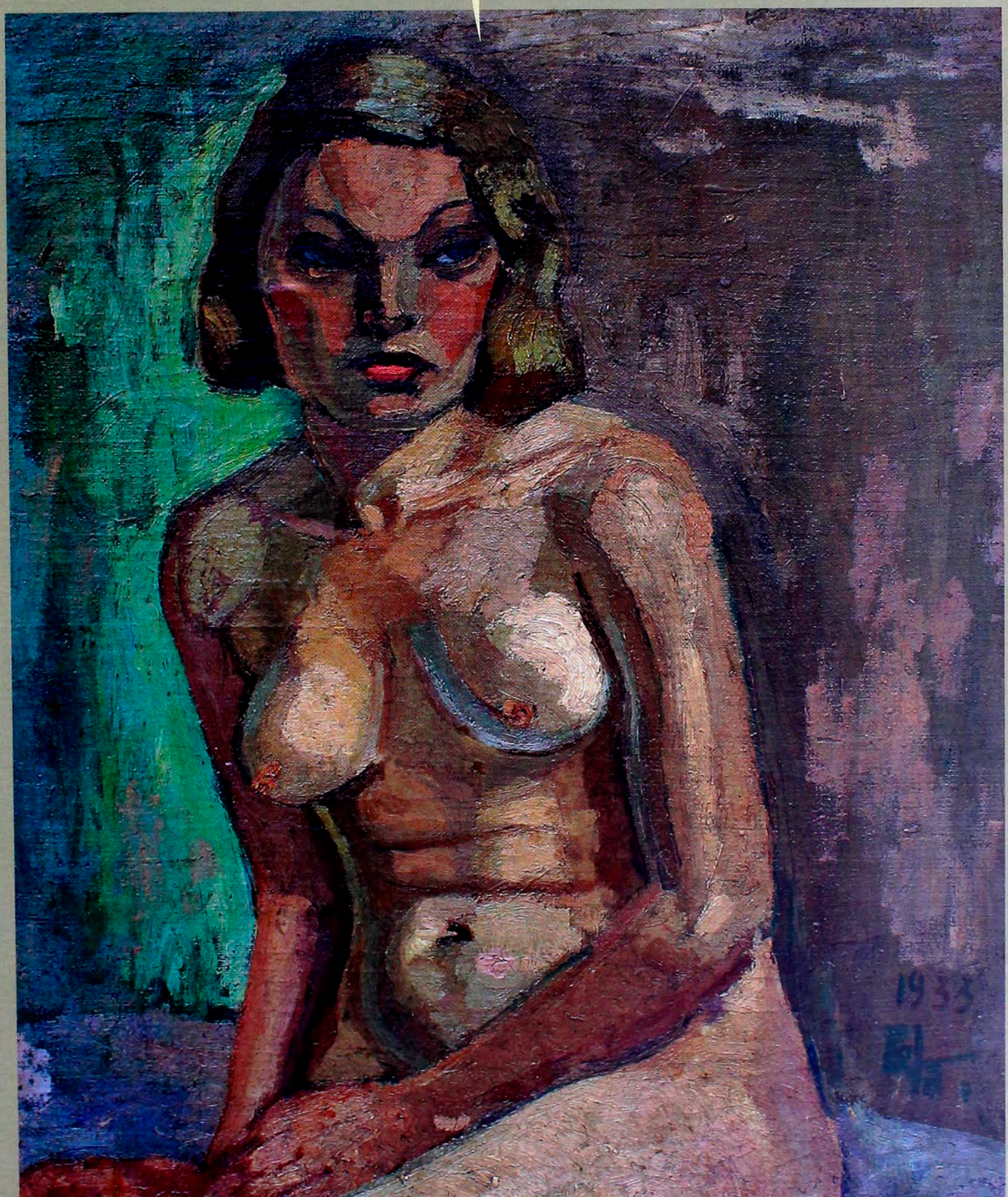
Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Año II, número 7
Diciembre, 2007

PUENTE

Ingeniería. Sociedad. Cultura



EN ESTE NÚMERO

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.

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

Adolfo Córdova Valdivia, ingeniero, graduado en la especialidad de arquitectura en la antigua Escuela de Ingenieros, hoy Universidad Nacional de Ingeniería. Profesor durante treinta años en la Facultad de Arquitectura, decano y profesor emérito de esa Universidad. Miembro honorario del Colegio de Arquitectos del Perú y del Instituto de Urbanismo y Planificación. Miembro fundador de la Agrupación Espacio, del Movimiento Social Progresista, del Instituto de Estudios Peruanos y de la Academia Peruana de Arquitectura y Urbanismo. En la actividad profesional, ganador de varios concursos y distinguido con el Premio Nacional Chavín, el Premio Tecnoquímica y el Premio Colegio de Arquitectos. Autor del libro *La vivienda en el Perú.* Coeditor de la revista *Espacio* y del periódico *Libertad*, ha fundado y dirigido la revista *1/2 de Construcción* (181 ediciones). Actualmente es coordinador de la Maestría con mención en Vivienda en el Postgrado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la UNI, cuya revista, *WAKA XXI* (5 ediciones), fundó y dirigió hasta hace un año.

Jorge Díaz Herrera, narrador, dramaturgo, poeta y ensayista. Entre las distinciones obtenidas figuran los premios Nacional de Fomento a la Cultura, Teatro-Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Municipalidad de Lima Metropolitana. De sus obras publicadas citamos *Parque de leyendas, Alforja de ciego, Cuéntame lo que nos pasa* (cuentos)*; La agonía del inmortal, Por qué morimos tanto* (novelas)*; El humor en la poesía de Vallejo* (ensayo). Crónicas periodísticas en revistas y diarios del Perú y el extranjero. Ha ejercido la docencia en universidades del país y España.

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.*

Jorge Avendaño Valdez, doctor en Derecho. Ex decano de la Facultad de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú (1964-1970/1987-1993). Actualmente se desempeña como profesor principal en la misma universidad. Ha sido congresista de la República en el periodo de 1995 al 2000. Colaborador del diario *El Comercio.* En este año recibirá las Palmas Magisteriales en el grado de Amauta.

Alfredo Dammert Lira, ingeniero industrial, graduado en la Universidad Nacional de Ingeniería. PhD en economía. Ha trabajado catorce años en el Banco Mundial como experto en privatizaciones y en proyectos de regulación. Actualmente es Presidente del Consejo Directivo del Organismo Supervisor de la Inversión en Energía y Minas OSINERGMIN.

Peter Elmore, doctor en literatura latinoamericana por la universidad de Texas y profesor principal en la Universidad de Colorado. Es ensayista, novelista y periodista. Su novela más reciente es *El fondo de las aguas* (2006) y las otras dos son *Las pruebas del fuego* (1999) y *Enigma de los cuerpos* (1995). Como ensayista ha publicado los siguientes libros: *Los muros invisibles. Lima y la novela peruana del siglo XX* (1993), *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana del siglo XX* (1995) y *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro* (2001). Con el grupo Yuyachkani ha trabajado en la creación de tres obras: *Encuentro de zorros* (1985), *Hasta cuándo corazón* (1995) y *Santiago* (2000). En periodismo ha trabajado o colaborado en *El observador, El caballo rojo, Hueso húmero, El idiota, La República.* Actualmente, publica quincenalmente en el diario *El Comercio.*

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.*

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.*

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

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
Roberto Pantozzi

Portada y contraportada
Cota Carvallo

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 REMY: EL INICIO DE LA INGENIERÍA
Martín Ueda

8 LA TORRE EIFFEL
Héctor Gallegos

12 LA AGRUPACIÓN ESPACIO Y LA GENERACIÓN DEL 50
Adolfo Córdova Valdivia

18 LA INGENIERÍA Y EL ARTE
Jorge Díaz Herrera

24 ENTREVISTA
José Miguel Cabrera

30 DERECHO Y JUSTICIA
Jorge Avendaño V.

32 RECORRIDO POR WEIMAR
Alfredo Dammert Lira

40 LOS ATRIBUTOS DEL INGENIERO MUSIL
Peter Elmore

46 OTRA COSA ES CON CAJÓN
Alonso Rabí do Carmo

50 DANZANTES DE TIJERAS
Antonio Muñoz Monge

56 COTA CARVALLO
Jorge Bernuy

64 NELLY PLAZA
Guillermo Niño de Guzmán

72 TECNOLOQUÍAS
Luis Freire Sarria

73 CARLÍN



"Hay hombres-eras, y Remy fue uno de ellos: él marca el verdadero principio de la ingeniería nacional. En la Historia que no relata, porque no interesan, las batallas ganadas o perdidas, ni los artificios de la diplomacia; en la historia de los adelantos nacionales, en la verdadera historia, ocupará Remy lugar preferente".

José Balta, 1897

REMY:
EL INICIO DE LA INGENIERÍA

Martín Ueda

EL 22 DE JUNIO DE 1897 UN NUMEROSO CORTEJO FÚNEBRE ARRIBÓ AL CEMENTERIO GENERAL DE LIMA. ENTRE LOS PRESENTES, TODOS DE LUTO RIGUROSO, SE ENCONTRABAN LOS INGENIEROS EDUARDO DE HABICH, ERNESTO MALINOWSKI, JOSÉ GRANDA, JOSÉ BALTA, ENTRE OTROS PROFESORES, EXALUMNOS Y ALUMNOS DE LA ESCUELA DE INGENIEROS. AL LUGAR TAMBIÉN ACUDIERON EL ALCALDE DE LIMA, LOS PRESIDENTES DE LA ACADEMIA DE MEDICINA Y DE LA SOCIEDAD GEOGRÁFICA DE LIMA, E INCLUSO EL EDECÁN DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA. TODOS ELLOS HABÍAN IDO A DAR EL ÚLTIMO ADIÓS AL INGENIERO DE MINAS PEDRO FÉLIX REMY.

Titulado en 1880, Remy representaba a una nueva generación de ingenieros peruanos que había realizado todos sus estudios de ingeniería en el Perú. Antes de esta, los ingenieros que trabajaban en el Perú o eran contratados en el extranjero o tenían que acreditar sus conocimientos ante la Junta Central de Ingenieros[1]. El establecimiento de la Escuela de Ingenieros en 1876 cambió el panorama. El alto nivel académico –teórico y práctico- de los egresados de la Escuela, así como su creciente número, hizo que la acreditación ante la Junta fuera tornándose innecesaria. Y pronto la Escuela asumió el rol e importancia que había tenido aquella como organismo técnico y consultivo del Estado respecto de la minería, las obras públicas y el desarrollo industrial del país, especialmente después de la guerra con Chile. Pedro Félix Remy fue testigo de primer orden y parte de este proceso. Fue uno de los primeros profesionales titulados por la Escuela de Ingenieros; profesor, jefe de laboratorios e investigador en la misma institución, y decidido propulsor de la metalurgia, la química y la industria peruanas. Por todo esto, el ingeniero José Balta aseveró que Remy fue "el verdadero principio de la ingeniería nacional", mientras que para Eduardo de Habich él había sido su "alumno fundador, maestro y profesor de las generaciones sucesivas; maestro tan querido, tan bueno, tan claro en sus exposiciones, tan práctico en su enseñanza teórica y aplicada...".

Natural de Lima, Remy nació el 17 de octubre de 1856. Su padre era el farmacéutico francés Jean Félix Remy Barbier, de la Antigua Botica Francesa, y su

(1) Esta Junta era la "cabeza" del Cuerpo de Ingenieros y Arquitectos del Estado, que había sido reorganizada en 1872 y que tenía la misión de proyectar, ejecutar y vigilar las obras públicas en el país, así como estudiar el territorio y reconocer sus riquezas minerales.

madre, la peruana Amalia Goncer y Alminate. Fue el segundo de nueve hermanos. Al culminar sus estudios escolares, realizados en el Seminario de Santo Toribio y en el Liceo Peruano, ingresó en la Facultad de Medicina de San Fernando (1872). Allí se recibió como farmacéutico.

Sin embargo, otros parecen haber sido los intereses del joven Remy, quien recién titulado y próximo a cumplir los 20 años de edad se matriculó en la Escuela Especial de Construcciones Civiles y de Minas del Perú, que, bajo la batuta del ingeniero polaco Eduardo de Habich, iniciaría sus actividades académicas en julio de 1876.

A fines de 1879, Remy había concluido con éxito sus estudios de ingeniería de minas. Debido a la guerra y a la exigencia de los cursos, sólo él y tres compañeros más se recibieron como ingenieros[2]. Por resolución fechada en 31 de mayo de 1880, Pedro F. Remy y Segundo Carrión fueron reconocidos oficialmente como ingenieros de minas; y Darío Valdizán y Eduardo Giraldo, como ingenieros civiles. Además, se declaraba que Remy y Valdizán, por sus excelentes calificaciones, podían perfeccionar sus estudios en el extranjero por cuenta del Estado. Lamentablemente, debido al estado de guerra existente, ninguno gozó de este beneficio. A manera de compensación, Habich consiguió que ambos se integrasen como profesores a la Escuela, y a Remy en especial se le encargó provisionalmente la jefatura del laboratorio de docimasia.

En defensa de la patria

Debido al estado de guerra entre el Perú y Chile, la vida de la Escuela de Ingenieros se vio seriamente alterada. Sus profesores, como ingenieros al servicio del Estado, debieron interrumpir sus clases en numerosas ocasiones para dedicarse a labores de ingeniería militar, como Teodoro Elmore, quien prestamente marchó a Arica.

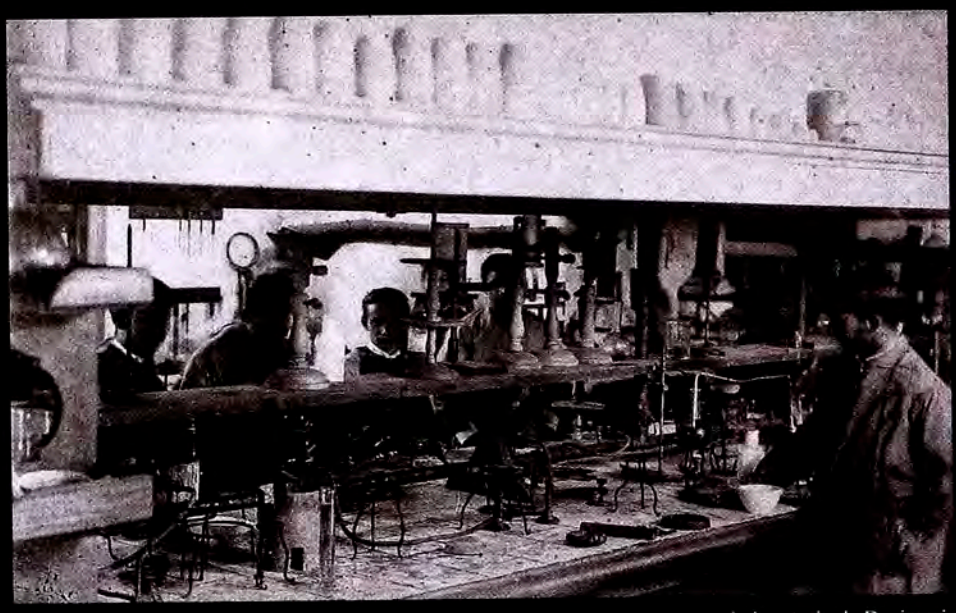
A fines del año 1880, cuando era ya inminente el asalto chileno a la ciudad de Lima, los ingenieros formaron una sección especial (compuesta por diez compañías) que se puso bajo las órdenes del Estado General Mayor del Ejército. Todos los profesores de la Escuela de Ingenieros estuvieron presentes allí. Naturalmente, Pedro F. Remy y sus compañeros recién titulados también formaron parte de esa sección. A todos ellos les cupo el planificar y dirigir los trabajos de defensa de la capital, en los reductos y fortificaciones.

A Remy, como jefe del laboratorio de docimasia, se le encargó la sección de minas y torpedos. Las minas que colocó en San Juan y en el Portechuelo de Manchay causaron no pocos estragos entre las fuerzas chilenas, y en la batalla de Miraflores casi fue hecho prisionero. Por su grado militar y su trabajo con aquellos explosivos, Remy se vio forzado a abandonar Lima y buscar refugio en la hacienda Galindo (Trujillo), que administraba José Pascual de Vivero[3]. En esta hacienda permanecería hasta la desocupación chilena de la capital (octubre de 1883). Sólo entonces pudo Remy reincorporarse a la Escuela de Ingenieros.

POR RESOLUCIÓN FECHADA EN 31 DE MAYO DE 1880, PEDRO F. REMY Y SEGUNDO CARRIÓN FUERON RECONOCIDOS OFICIALMENTE COMO INGENIEROS DE MINAS; Y DARÍO VALDIZÁN Y EDUARDO GIRALDO, COMO INGENIEROS CIVILES. ADEMÁS, SE DECLARABA QUE REMY Y VALDIZÁN, POR SUS EXCELENTES CALIFICACIONES, PODÍAN PERFECCIONAR SUS ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO POR CUENTA DEL ESTADO. LAMENTABLEMENTE, DEBIDO AL ESTADO DE GUERRA EXISTENTE, NINGUNO GOZÓ DE ESTE BENEFICIO.

(2) Apenas conocida la declaratoria de guerra, en abril de 1879, muchos estudiantes de la Escuela de Ingenieros firmaron una declaración dirigida al presidente Prado, en la que le recordaban que pese a ser estudiantes podía él contar con sus servicios para defender a la patria. Remy estuvo entre los firmantes. Muchos de sus compañeros nunca pudieron terminar sus estudios de ingeniería debido a la guerra, mientras que otros se retrasaron considerablemente. El documento se transcribe en Jenaro E. Herrera, La Universidad Mayor de San Marcos y la Guerra del Pacífico (2da. edición. Lima: Comisión Nacional del Centenario de la Guerra del Pacífico, 1981), pp. 135-136.

(3) *Monitor Popular* N° 50 (Lima, 1897), p. 3.



Laboratorio de Docimasia

El señor profesor

En 1880, Pedro F. Remy fue nombrado profesor adjunto de la cátedra de docimasia y metalurgia de la Escuela de Ingenieros y jefe provisional del laboratorio de docimasia. Antes de la paralización de las labores académicas preparó y publicó en los *Anales de Construcciones Civiles y de Minas del Perú* un artículo sobre el laboratorio de docimasia de la Escuela de Ingenieros y fue el primero en emplear el gas, en vez del carbón, como combustible de sus aparatos.

Después de la guerra, Remy fue elevado a la categoría de profesor principal. Como tal, mostró siempre una gran disposición al trabajo. Además del dictado de sus cursos, participó en las sesiones del Consejo Directivo de la Escuela y debió cumplir diversas comisiones especiales como dirigir las "excursiones científicas" de los alumnos[4] y evaluar temas relacionados con la minería (nuevos procedimientos metalúrgicos), las obras públicas (apertura de caminos) y la industria (patentes y elaboración de cocaína). Como investigador, Remy también fue uno de los más asiduos colaboradores de las publicaciones de su *alma mater*: en los *Anales de Construcciones Civiles y de Minas del Perú* publicó cuatro artículos, de los cuales los más leídos fueron "Tratamiento metalúrgico por fusión empleado en el interior del Perú para minerales de plata sulfurados" (tomo III, 1883) y "Estado actual de la minería en el distrito de Yauli" (tomo VI, 1887); mientras que en el *Boletín de Minas, Industria y Construcciones* publicó nada menos que 45 artículos.

Lamentablemente, la labor del señor profesor tropezó con un problema recurrente en la historia de la Escuela de Ingenieros: el escaso presupuesto que el Estado le dedicaba a sus instituciones educativas y científicas. Los sueldos de los profesores de la Escuela, incluido el de su director, no acusaron incremento alguno durante muchos años. Para Remy, esta situación era bastante difícil pues tenía una familia que mantener[5]. Así, tuvo que alternar su labor docente con la de consultor y director de los trabajos metalúrgicos en las minas de la Sociedad Minera Carahuacra Ltda., en Yauli. La realización de ambas actividades no le fue fácil. Para no perjudicar o descuidar la marcha académica con sus ausencias, Remy, gracias a la confianza que Habich le dispensaba, obtuvo en varias ocasiones licencias para ir a las minas. En estos casos el dictado de sus cursos quedaba en las buenas manos de sus colegas Pedro C. Venturo, Carlos Basadre y Forero, Georges Soulange y Juan Torrico y Mesa.



ANALES DE LA ESCUELA DE CONSTRUCCIONES CIVILES Y DE MINAS DEL PERÚ.—T. III.

TRATAMIENTO METALÚRGICO

POR FUSIÓN

EMPLEADO EN EL INTERIOR DEL PERÚ

PARA LOS MINERALES DE PLATA SULFURADOS

POR

PEDRO FELIX REMY,

Ingeniero de Minas,
Antiguo Alumno de la Escuela Especial de Construcciones Civiles y de Minas de Lima.

LIMA
CARLOS PAZ SOLDÁN
EDITOR
1883

(4) Véase José Ignacio López Soria. *Historia de la Universidad Nacional de Ingeniería*. Tomo I: Los años fundacionales (1876-1909). 2da.ed. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI, 1999.

(5) Remy había contraído nupcias con Clementina Araoz Rizo Patrón. Frutos de este matrimonio fueron: María Isabel Margarita, Jorge Félix, María Eloísa, María Amalia, Eduardo Antonio, Susana, Sara Ismena y Luisa Clementina Sofía. Los varones siguieron los pasos de su padre y se convirtieron en ingenieros.

EL EJERCICIO DE LA INGENIERÍA EN EL PERÚ DE FINES DEL SIGLO XIX ERA UNA ACTIVIDAD BASTANTE PELIGROSA. A LOS RIGORES DEL CLIMA Y LO ACCIDENTADO DE SU RELIEVE, SUMÁBASE LA TODAVÍA DEFICIENTE RED DE CAMINOS Y FERROCARRILES, LAS ENFERMEDADES EPIDÉMICAS, LA ESCASA PRESENCIA DEL ESTADO EN LAS REGIONES MÁS APARTADAS Y LOS DISTURBIOS POLÍTICOS. EN CONSECUENCIA, NO ERA EXTRAÑO QUE LOS INGENIEROS QUE RECORRÍAN EL TERRITORIO NACIONAL SUFRIERAN ACCIDENTES, A VECES CON INFELIZ DESENLACE, O CONTRAJERAN ALGUNA ENFERMEDAD DE CUIDADO COMO LA FIEBRE TIFOIDEA, LA PESTE BUBÓNICA, LA MALARIA, LA VIRUELA, LA VERRUGA, LA DISENTERÍA O EL TIFUS.

Como jefe del laboratorio de docimasia, le cupo a Remy la urgente refacción de sus instalaciones, destruidas por los chilenos[6]. Gracias a la diligencia, los alumnos pronto pudieron realizar sus prácticas en él. Asimismo, se pudo atender nuevamente los análisis que requerían los particulares, mineros principalmente, y las oficinas públicas. El nombre de Remy también se encuentra vinculado a la implementación e instalación, en la misma Escuela de Ingenieros, de un moderno laboratorio de metalurgia y preparación mecánica de minerales desde 1894. Este laboratorio fue finalmente inaugurado el 7 de noviembre de 1897. Los esfuerzos desplegados por Remy, quien había fallecido meses antes, para terminar de instalar este laboratorio satisfizo los requerimientos de la Escuela y de la actividad minera. La instalación podía generar su propia fuerza motriz con dos calderos, un motor a vapor, una rueda Pelton (con caída de agua de 10 metros). Contaba asimismo con una trituradora tipo Blake, un horno de reverbero, dos amalgamadores Lazslo para minerales de oro, un tonel giratorio de amalgamación tipo Freiberg, diversas cubas para lexiviación, equipo para electrólisis, entre otros aparatos y accesorios.

Su apuesta por el desarrollo industrial del Perú

A través de sus numerosos artículos publicados se puede entrever a un Remy muy interesado por el desarrollo del Perú. Por ejemplo, en el caso de la cascarilla, planteaba la necesidad de tomar medidas racionales en su explotación ("La cascarilla", *Boletín de Minas*, 1885). Respecto a la industria azucarera, que él había visto de cerca durante su estancia forzada en Trujillo, apuntaba: "Hasta hoy, tanto la cultura de la caña como la elaboración de su azúcar están en manos del empirismo, y llama la atención que en nuestra época, en que aun por instinto todo el mundo trata de corregir los defectos industriales, nosotros permanezcamos indiferentes" ("Apuntes sobre agricultura. Caña de azúcar", *Boletín de Minas*, 1886).

(6) La Escuela de Ingenieros, como otras instituciones nacionales, fue ocupada por las tropas chilenas entre 1881 y 1883. Tras la guerra, la Escuela recibió muchas donaciones de instrumentos y libros.
(7) En 1891, la antigua Sociedad de Agricultura y Minería solicitó al gobierno la instalación de un laboratorio de este tipo. El gobierno autorizó su instalación en 1893, pero no otorgó los fondos necesarios. El instrumental comenzó a ser adquirido sólo en 1894. Remy suplió a Soulange en esta labor.



Laboratorio de Docimasia

Mostrose Remy también interesado en las aplicaciones de la cocaína en la medicina y cirugía como un efectivo anestésico y que por entonces estaban siendo estudiadas por el médico peruano Alfredo Bignon (1843-1908). Las posibilidades de que el Perú pudiese desarrollar una importante industria en torno al cultivo de la coca y al alcaloide derivado de ella lo impulsaron a redactar dos excelentes informes que se publicaron también en el *Boletín de Minas, Industria y Construcciones*: "La coca y la cocaína" (1885) y "Extracción industrial de la cocaína" (1895). Nadie podía imaginar en aquella época las nefastas consecuencias que tendría el abuso de esa sustancia ni su ilegal comercialización.

Remy codirigió y colaboró además con el *Monitor Popular*, publicación semanal que, con el auspicio de Nicolás de Piérola, se editó desde julio de 1896. Los objetivos de esta revista, según lo dieron a conocer los editores, fueron fomentar en el país el amor a la lectura y "suministrar al pueblo, y en general a las personas cuya instrucción es limitada, la mayor suma de conocimientos útiles relativos a las artes, las industrias y las ciencias".

Los riesgos de la profesión

El ejercicio de la ingeniería en el Perú de fines del siglo XIX era una actividad bastante peligrosa. A los rigores del clima y lo accidentado de su relieve, sumábase la todavía deficiente red de caminos y ferrocarriles, las enfermedades epidémicas, la escasa presencia del Estado en las regiones más apartadas y los disturbios políticos. En consecuencia, no era extraño que los ingenieros que recorrían el territorio nacional sufrieran accidentes, a veces con infeliz desenlace, o contrajeran alguna enfermedad de cuidado como la fiebre tifoidea, la peste bubónica, la malaria, la viruela, la verruga, la disentería o el tifus. Enviados a zonas apartadas y sin más auxilio médico que el que ellos mismos podían procurarse (un poco de quinina y desinfectantes celosamente guardados en sus alforjas), no fueron pocos los ingenieros que contrajeron alguno de estos males. Uno de ellos fue Pedro F. Remy, quien enfermó durante el desempeño de una comisión oficial en Yauli, en 1897. Debilitado por el tifus, Remy sucumbió a la enfermedad el 20 de junio de aquel año. Tenía entonces 41 años de edad.

LA TORRE EIFFEL

Héctor Gallegos



EL PRIMERO DE MAYO DE 1851, PARA MOSTRAR SUS AVANCES INDUSTRIALES, INGLATERRA INAUGURÓ EN LONDRES UNA GRAN EXHIBICIÓN MUNDIAL. ERAN LOS AÑOS DE PLENITUD, BIENESTAR Y REGOCIJO DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL, Y SE FESTEJABAN PRINCIPALMENTE LOS LOGROS DE LA TECNOLOGÍA MÁS QUE LOS DE LA CIENCIA, PUES FUERON LOS ARTESANOS, INGENIEROS Y EMPRESARIOS LOS QUE, TRABAJANDO EN LA TRANSFORMACIÓN DEL CALOR EN MOVIMIENTO (QUE DIO ORIGEN A LA CIENCIA DE LA TERMODINÁMICA), EN LA MECÁNICA APLICADA, EN EL DESARROLLO DE LOS MATERIALES Y EN LA RACIONALIZACIÓN DE LOS CONCEPTOS DEL MERCADO, IMPULSARON EL BIENESTAR HUMANO QUE RECIÉN EN ESOS MOMENTOS EMPEZABA A DISFRUTARSE.

La exhibición se hizo en el hermoso Hyde Park y fue una maravilla. El gigantesco edificio principal (de 563 metros de largo, 124 de ancho y 33 de altura) fue construido en menos de un año, ocupaba un área de 7 hectáreas y los *stands* estaban instalados a lo largo de 13 kilómetros. Diseñado por Sir Joseph Paxton era totalmente prefabricado de hierro forjado e intensamente vidriado. Marcó, sin duda, el inicio de la construcción industrial de gran precisión. Participaron 14 mil exhibidores: llantas de Good Year,



armas de Colt, dientes y piernas artificiales y, sobre todo, herramientas y maquinaria pesada británica. Asistieron seis millones de personas. Se clausuró el 15 de octubre de 1851 con éxito económico absoluto. Luego el edificio fue desmontado y trasladado al sur de Londres, al otro lado del Támesis. Sufrió graves daños por incendio y para evitar que fuese un claro objetivo de los bombardeos alemanes fue totalmente destruido en 1941.

En ese poderoso esfuerzo creativo, esencialmente individual, que fue la Revolución Industrial, Inglaterra jugó un papel fundamental en el mundo. Sus sistema de transporte, tanto interno -los ferrocarriles y cana les- como externo -su dominio en la fabricación d enormes naves le permitió el control de los mares-, así como el comercio auspiciado y garantizado por el diestro manejo de la banca y de los seguros, la convirtieron en la mayor potencia mundial. El papel de las matemáticas y otras ciencias hasta ese momento era todavía menor, tardarían un poco para desempeñar el rol fundamental que posteriormente las hizo indispensables para el desarrollo. Solo la química, cuyos conocimientos básicos se consolidaron a inicios del

siglo XIX, fue dominada por Alemania, que creó con ella una poderosa industria que más tarde la transformó en otra de las potencias mundiales.

Francia, entre tanto, era el país de las ciencia. Sus universidades *(las écoles)*, creadas un par de siglos antes, eran la fuente principal de la investigación y se convertirían en el respaldo del futuro avance tecnológico. Lamentablemente sus erradas opciones políticas le negaron, por décadas, el papel mundial que hubiera podido ejercer. Pero, aun así, en 1887 la vida bullía en París, el Moulin Rouge, la casa matriz del cancán, estaba en pleno apogeo, y la ciudad era la más hermosa y divertida del mundo.



Por ese entonces, Gustave Eiffel, el notable y prestigioso diseñador y fabricante de estructuras metálicas (además influyente miembro del Colegio de Ingenieros de Puentes y Caminos de Francia), acababa de ganar el "concurso" para construir "su torre" destinada a decorar la Exhibición Mundial. Ésta, equiparable en su propósito a la inglesa de 1851, estaba programada también para celebrar el primer centenario de la Revolución Francesa en 1879. Su triunfo en el "concurso" fue previsible y sencillo. Se enfrentó al proyecto de una torre de piedra diseñada por el señor Bourdais de la misma altura que la suya (mil pies, unos 300 metros más o menos) con un faro gigantesco en su parte superior destinado a iluminar todo París. Además de lo innovador de su proyecto, que pesaba menos del 5% que su competidor de piedra, Eiffel contó con el apoyo de su amigo el ministro de Industria y Comercio, Édouard Lockroy, el más influyente del gabinete, encargado además de la futura exposición.

La obra está por comenzar el día 14 de febrero de 1887. Esa mañana el periódico Le Temps publica el famoso manifiesto de un grupo de artistas contra la construcción de la torre:

> Los abajo firmantes, escritores, pintores, escultores, arquitectos, amantes por encima de todo de la belleza hasta hoy intacta de la ciudad de París, pretendemos, en nombre del gusto francés pisoteado, del arte y de la historia franceses que se ven amenazados, elevar nuestra airada protesta contra la erección, en pleno corazón de la capital, de la inservible y monstruosa torre Eiffel, esa misma que el pueblo, con su instinto, expresión normal del sentido común y de la equidad, ha designado ya como "torre de Babel"...

Hacia fines del año anterior (1886) un diario menor (*La Voix de Paris*, me parece), hoy diríamos de la prensa amarilla, y opuesto más que a la torre al gobierno y que simpatizaba poco con empresarios exitosos como lo era Eiffel, editorializaba: "Hemos de señalar que la imposible torre del señor Eiffel ya existe. Este hombre tan dotado es capaz de montar en un periquete un escándalo que alcance una altura de 300 metros. Y ahí ese triste candelabro, miserable reflejo del tráfico de influencias, sobornos y todas las



Gustave Eiffel

fullerías imaginables... Habrá alguien que se crea eso de la adjudicación mediante concurso... Porque la fórmula a la que se recurre no deja de tener su gracia cuando, como sabemos, el jurado hubo de tomar una decisión entre diversos proyectos, entre los que figuraba la posibilidad de erigir en el Campo de Marte una torre de hierro, con un cuadrado como base de 125 metros de lado y 300 de altura...¡O sea que era eso! ¿Y mientras tanto se habla de diferentes proyectos? Por muchos que se presenten, todas habrían de guardar una enorme semejanza, casi milimétrica, con la torre metálica del ingeniero Eiffel (y lo más alejados del faro del señor Bourdais...)".

La construcción de la torre comienza con problemas: el suelo está inundado por las aguas del Sena. Ello obliga a cimentar muy profundamente. Eiffel decide usar cajones neumáticos y lo espectacular de su construcción lo conduce a invitar al proceso de hundimiento de los cajones a "quién es quién" en París: la prensa, por supuesto. Muchos periodistas ingresan a los cajones presurizados y quedan maravillados por su descenso, lento, pero parejo y obviamente seguro.

Ante el éxito del proceso, el prestigio y popularidad de Eiffel crecen sin límite. *La Voix de Paris* cesa de oponerse y, más bien, apoya entusiastamente la obra del enemigo previo. Ya no hay opositores, solo admiradores y amigos, y tampoco hay críticas. Eiffel es un genio de la construcción industrializada, como lo había sido Paxton. Pero además demuestra ser un hábil e influyente comerciante.

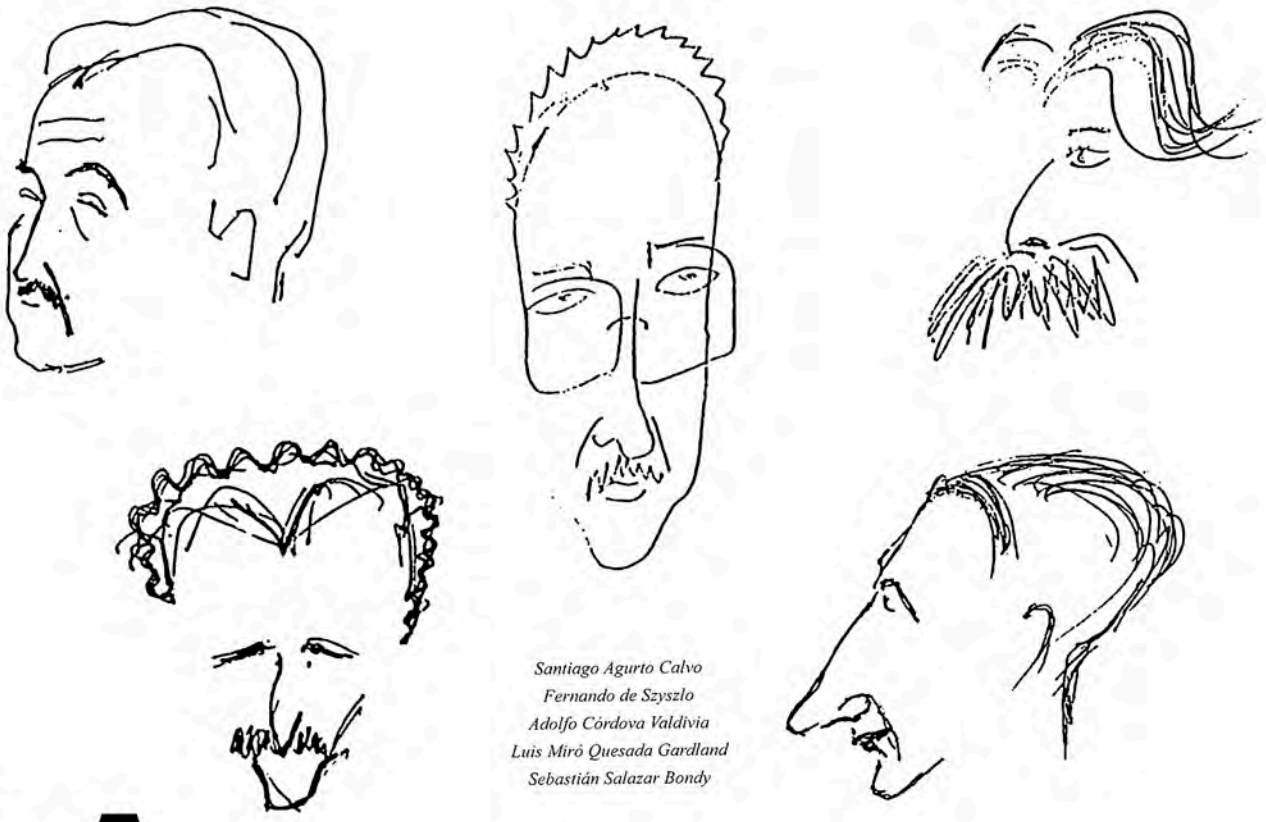
Técnicamente la obra no se construye, se "arma" con la precisión de un mecano. No puede dudarse de la gran calidad de los ingenieros (o geómetras) que dibujaron los planos ni de los artesanos que los convirtieron en realidad. Tampoco de la logística de entrega de los diferentes elementos que aseguraba la continuidad del armado, como los elementos de hierro forjado (que pesan hasta tres toneladas) fabricados en la fábrica de Eiffel en las afueras de París y que son unidos sin problema alguno. Los remaches de conexión calzan con absoluta precisión. Hay muy pocos, casi ningún accidente, y la torre se termina a tiempo.

El proceso de armado es motivo de admiración. La visitan miles de personas, incluso durante su ensamblaje. La prensa informa diariamente acerca de su crecimiento, casi orgánico. Es sin duda un éxito y un gran espectáculo.

Se inaugura la exhibición. Casi se puede afirmar que la exhibición francesa es la torre de Eiffel; el resto interesa poco.

Una vez terminada la Exhibición Mundial, la torre debía ser desmontada. Ese era el acuerdo. Sin embargo el ejército, en cuyos terrenos del Campo de Marte fue construida, lo impidió. Y, eventualmente, tuvo razón. Durante la primera guerra mundial, la torre fue, debido a su altura, el centro fundamental y vital de las comunicaciones. No la salvó pues su estética (aún discutida), o su majestuosidad, sino su utilidad.

Hoy, más de un siglo más tarde, nos preguntamos: ¿Quién podría gozar de París sin mirar y visitar la omnipresente torre de Eiffel?



Santiago Agurto Calvo
Fernando de Szyszlo
Adolfo Córdova Valdivia
Luis Miró Quesada Gardland
Sebastián Salazar Bondy

LA AGRUPACIÓN ESPACIO

Y LA GENERACIÓN DEL 50

Adolfo Córdova Valdivia

EL 15 DE MAYO DE 1947, EL DIARIO *EL COMERCIO* PUBLICÓ EL MANIFIESTO DE LA "AGRUPACIÓN ESPACIO" FIRMADO POR UN GRUPO DE ARQUITECTOS Y ALUMNOS DE ARQUITECTURA, QUIENES CONTANDO CON LA ADHESIÓN DE JÓVENES ARTISTAS - MÚSICOS, PINTORES, ESCULTORES, ESCRITORES - POSTULABAN LA NECESIDAD DE ENFRENTAR LA ARQUITECTURA Y EL ARTE EN GENERAL COMO MANIFESTACIONES DE UN TIEMPO Y DE UN ESPACIO CONTEMPORÁNEOS.

Su posición era de avanzada con respecto a un medio cultural que, en lo artístico -reconociendo la existencia de unas pocas figuras realmente contemporáneas- consideraban más bien como de desorientación y apatía alarmantes; pero que en lo relativo a la arquitectura, denunciando un atraso de, al menos, treinta años con relación al nacimiento de una concepción racional y viviente, señalaban tajantemente que este arte estaba reducido al mero oficio de aplicar estilos, llámense grecorromano, renacentista, barroco, buque o neocolonial. "En nuestro medio -decían- la arquitectura ha permanecido inalterable a toda inquietud renovadora, en donde la enseñanza y el realizarse arquitectónicos creían vivir cuando en realidad morían en cada remedo obstinado".

El análisis de la situación de ese momento, apasionado sin duda alguna, terminaba anunciando el propósito de trabajar por la realización de una arquitectura actual que se identificara con las necesidades y el sentir del momento, y llamaba a emprender una tarea común a todos los arquitectos y artistas que se sintieran comprometidos con esos fines renovadores. Llamado que produjo nuevas adhesiones, no solo de artistas sino de intelectuales de diversas disciplinas.

El manifiesto, culminación de un proceso que se fue gestando en las aulas del Departamento de Arquitectura de la antigua Escuela de Ingenieros, en la Escuela de Arte de la Universidad Católica y en un grupo de jóvenes escritores, fue el punto de partida para una serie de actividades públicas que tuvieron innegable repercusión en los medios culturales de entonces. Conferencias sobre cultura contemporánea, conciertos de música moderna, funciones de teatro y de cine, exposiciones de pintura, foros en

TUVE EL PRIVILEGIO DE HABER SECUNDADO A *CARTUCHO* EN LA REUNIÓN Y PREPARACIÓN DE TEXTOS E ILUSTRACIONES, ASÍ COMO EN EL TALLER DEL DIARIO, CADA JUEVES POR LA MAÑANA, EN LA TAREA DE CORREGIR LOS LINGOTES CALIENTES DE PLOMO PRODUCIDOS POR LOS ENORMES LINOTIPOS DE ENTONCES Y ARMARLOS EN EL MARCO METÁLICO DEL MOLDE PARA NUESTRA PÁGINA.



la LITERATURA comprometida

Por JEAN LOUIS BRUCH

LAJOS D'EBNETH: La Hija Eterna (Escultura)

4 Precio $2.00

ESPACIO

"EL HOMBRE ES UN FIN, NO UN MEDIO" Miguel de UNAMUNO



Residencial FAP, Chiclayo, diseño de Adolfo Córdova y Carlos Williams.

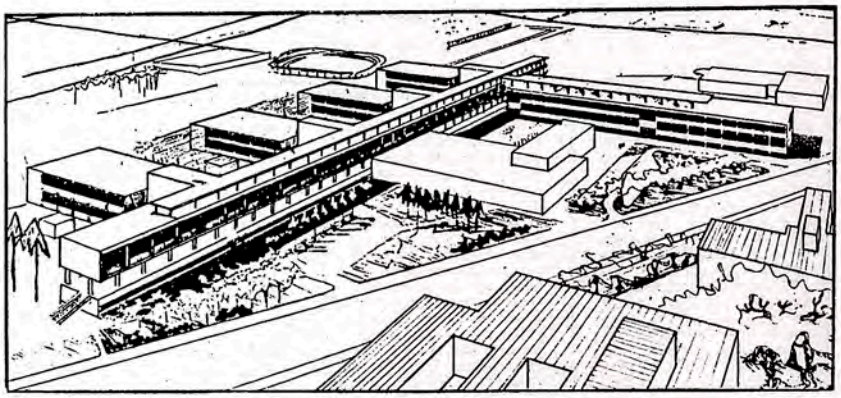
defensa del patrimonio, memoriales a las autoridades, fueron tareas que se sumaron a la edición de la revista ESPACIO y a la publicación semanal de una media página en el diario "El Comercio".

La página semanal

Esta publicación, en la edición vespertina de los jueves, estuvo bajo la dirección de Luis Miró Quesada Garland, *Cartucho*, y con el título de "Colabora la Agrupación Espacio" fue un inmejorable vehículo de difusión que animó durante varios años la discusión y la polémica sobre temas de arte pero principalmente sobre urbanismo y arquitectura. Las campañas contra la falsificación de la Plaza de Armas de Lima, la destrucción de un claustro de San Francisco, la disminución paulatina del Campo de Marte por invasión de edificaciones oficiales, así como las que incidían en la necesidad de una arquitectura para el hombre de hoy y de acá; del planeamiento urbano y regional; de la racionalización de las obras públicas municipales; de la defensa y puesta en valor de restos arqueológicos y monumentos, fueron algunas de las más incisivas batallas periodísticas que se libraron por ese medio. Por primera vez, y nunca como entonces, los temas de la ciudad técnicamente planteados, fueron motivo de sistemática difusión pública, despertando el interés de lectores y autoridades. Tuve el privilegio de haber secundado a Cartucho en la reunión y preparación de textos e ilustraciones, así como en el taller del diario, cada jueves por la mañana, en la tarea de corregir los lingotes calientes de plomo producidos por los enormes linotipos de entonces y armarlos en el marco metálico del molde para nuestra página.

La revista

La revista ESPACIO, que empezó a publicarse cuando la página citada ya estaba consolidada, fue en verdad la primera y única tarea que habíamos visualizado inicialmente. Fue en febrero de 1947, que un grupo de alumnos y egresados de la Escuela, dirigimos un memorando a Luis Miró Quesada y a Paul Linder (a



Proyecto premiado de Agurto, Cayo y Neira.

ORGANIZADOS ESPECIALMENTE POR CELSO GARRIDO LECCA Y ENRIQUE ITURRIAGA, LOS CONCIERTOS DE VERANO DEDICADOS A LA MÚSICA MODERNA, CONSTITUYERON, SIN DUDA, LA ACTIVIDAD MÁS SIGNIFICATIVA DE LA AGRUPACIÓN ESPACIO DESPUÉS DE LAS DEDICADAS A LA ARQUITECTURA Y AL URBANISMO. EN EL ESTUDIO DEL PRIMERO, SITUADO EN LA BAJADA A LOS BAÑOS DE BARRANCO CONSTRUIMOS EN EL PATIO, UN MURO ACÚSTICO REFLEJANTE, CUANDO LA CONCURRENCIA, QUE FUE CRECIENDO CADA VERANO, LLEGÓ A ESTAR CONFORMADA POR MÁS DE 200 ASISTENTES.

quienes ya imaginábamos como director y subdirector), en el que proponíamos la publicación de una revista militante de arquitectura moderna, que superara el carácter ecléctico de "El arquitecto peruano". Linder, en amable carta nos dio una serie de consejos y, eximiéndose de la subdirección, ofreció encargarse de las notas y comentarios internacionales. Cartucho Miró Quesada, nos hizo tres reflexiones:

a) el medio era reducido para otra revista de arquitectura;
b) suponía organizar una empresa de carácter económico, difícil de asumir; y
c) no había un cuerpo de doctrina para enfrentar una publicación militante y de calidad.

Con su propuesta, en cambio, de conseguir una comunidad de pensamiento mediante el diálogo y la organización de actividades y con la idea de una apertura hacia todas las manifestaciones del arte y la cultura, se postergó el propósito de la publicación. Pero ella salió al fin con el nombre de ESPACIO y si bien alcanzó solo 9 ediciones con muy valiosas colaboraciones (Julio Cortázar, Octavio Paz, Juan J. Arriola, Richard Neutra, entre otras figuras extranjeras, o nacionales como José María Arguedas, Blanca Varela, Luis Valcárcel, Jorge Muelle, Luis Miró Quesada o Sebastián Salazar Bondy), no logró el impacto público de la página semanal periodística, pero tiene hoy indudable valor testimonial.

El ciclo de conferencias y otras manifestaciones

La primera tarea, luego de que se publicara la "Declaración de principios de la Agrupación Espacio" fue la organización del ciclo de conferencias sobre "el pensamiento moderno", amplia visión no solo sobre el arte sino también la ciencia, la medicina, la filosofía,



Colaboración de Alejandro Romualdo



la educación, etcétera. Anunciadas en el periódico, dictadas por los especialistas de mayor renombre en el medio, llenábamos cada vez el local de la Sociedad de Arquitectos y alternativamente el de la Sociedad de Ingenieros. Se incorporaron así nuevos miembros, Mario Bianco, Carlos Cueto Fernandini, Gerardo Alarco, José Matos Mar, Augusto Salazar Bondy, Carlos Bernasconi y otros.

No se dejaron esperar otras actividades entre las que hay que mencionar: la organización de un viaje al Brasil (lo aprovecharon unos doce o quince que conocieron la nueva arquitectura de ese país); la presentación de obras de teatro (por ejemplo *No hay isla feliz*, de Sebastián Salazar Bondy); la primera exposición de pintura de Fernando de Szyszlo en la Galería de Lima; funciones de cine con películas censuradas para su exhibición comercial (*El acorazado Potemkin, Octubre, Morir en Madrid, Iván el Terrible*); y, sobre todo, las series de conciertos de música moderna.

Los conciertos

Organizados especialmente por Celso Garrido Lecca y Enrique Iturriaga, los conciertos de verano dedicados a la música moderna, constituyeron, sin duda, la actividad más significativa de la Agrupación Espacio después de las dedicadas a la arquitectura y al urbanismo. En el estudio del primero, situado en la Bajada a los Baños de Barranco construimos en el patio, un muro acústico reflejante, cuando la concurrencia, que fue creciendo cada verano, llegó a estar conformada por más de 200 asistentes. Allí se interpretó obras de Igor Stravinski, Bela Bartok, Arnold Schoenberg, Darius Milhaud, etcétera, muchas de ellas en primera audición en Lima. Estos conciertos, en los que colaboraron las más importantes figuras de la Orquesta Sinfónica Nacional, se presentaron durante tres veranos el último de los cuales tuvo por escenario el local del Club Regatas de Chorrillos, en busca de un lugar más amplio que el que brindaba el estudio de Celso Garrido.

La Agrupación Espacio vista desde hoy

No soy el más indicado para juzgar la importancia de la "Agrupación Espacio". Consigno sí algunos hechos que me hacen ver que alguna la tuvo. De vez en cuando se me acercan alumnos de las diversas facultades de arquitectura, para hacerme preguntas sobre su origen, historia y causas de su extinción; cuando se cumplieron 40 años del manifiesto, profesores de la UNI en colaboración con el Colegio de Arquitectos organizaron conversatorios críticos sobre sus postulados y su actuación; con motivo de los 50 años de

la aparición de su documento inicial, un grupo de reconocidos arquitectos, egresados de la Universidad Ricardo Palma, publicó una declaración glosando el texto de 1947 y afirmando su propósito de "continuar en la senda de la modernidad como lo hicieron los miembros de la Agrupación Espacio"; estudiantes de la Maestría de Arquitectura-mención Historia y Crítica de la UNI vienen realizando, desde hace algunos años, bajo la dirección y estímulo del doctor José Ignacio López Soria, investigaciones y trabajos de tesis (una de ellas, sobre las publicaciones en *El Comercio* mereció alta calificación); en Barcelona, dos arquitectos peruanos elaboran actualmente sus trabajos de doctorado sobre la Agrupación Espacio y la modernidad en el Perú; finalmente se han publicado ya algunos ensayos críticos, como el trabajo abordado por el doctor Wiley Ludeña sobre el papel de la Agrupación Espacio en el urbanismo limeño.

No puede dejarse de lado otros indicadores objetivos de su trascendencia, que se manifiestan en la alta posición y vigencia alcanzadas por algunos de sus miembros en el cuadro de los valores culturales del país. Basten algunos nombres (pido disculpas por las involuntarias omisiones) para confirmarlo: Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras, Joaquín Roca Rey, Emilio Rodríguez Larraín y Joao Pereira en el campo de la plástica; Celso Garrido Lecca, Enrique Iturriaga y José Malsio en el de la música; en el campo de las letras brillan Blanca Varela, Sebastián Salazar Bondy, Xavier Abril, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Leopoldo Chariarse, Carlos Rodríguez Saavedra; en el área de la educación y la filosofía Augusto Salazar Bondy, Carlos Cueto Fernandini, Francisco Miró Quesada, Gerardo Alarco. Es decir, gran parte de los nombres citados frecuentemente por las crónicas culturales como integrantes de la llamada "generación del cincuenta".

Curiosamente en tales crónicas se ignora a la Agrupación Espacio, cuya tarea fundacional se cumplió precisamente en los años cincuenta, ni se incluye en dicha generación a los arquitectos que la integraron (es cierto que la decoración ha reemplazado a la arquitectura en el interés actual de los medios y que en estos la arquitectura ha sido licenciada de formar parte de la cultura). Las secciones culturales de los diarios han pasado por alto el aniversario número sesenta de este movimiento no solo arquitectónico, incluido el diario *El Comercio* que lo cobijó por más de tres años y que, además, extrañamente, no publicó mi artículo que quiso recordarlo rindiendo justo homenaje a Luis Miró Quesada Garland quien lo lideró.

No obstante, la huella más importante que dejó la Agrupación Espacio se dio en la enseñanza de la arquitectura y el urbanismo en el Departamento de Arquitectura de la Escuela de Ingenieros, que cambió radicalmente. Consecuentemente, la actividad profesional de la arquitectura tomó rápidamente el camino de la modernidad. A mediados de los años cincuenta, con el rango de facultad de la UNI, extendió su influencia a las diversas facultades de arquitectura que comenzaron a fundarse en otras universidades.

La Agrupación Espacio no duró mucho en verdad. Hacia 1953 su accionar organizado se debilitó. La revista después de su novena edición se hizo muy difícil de financiar; la página periodística comenzó a ser demasiado molesta con sus críticas; muchos de sus miembros, los mejores animadores (Neira, Szyszlo, Salazar Bondy, Williams, etcétera), viajaron becados al extranjero y los arquitectos que quedaron empezaron a dar sus mayores energías a la enseñanza. De otro lado, en varios de sus miembros el deseo de avanzar en la modernidad se amplió del campo cultural al campo social, al de la actividad política, orientación que se concretó a fines de 1955.

Entre tanto la arquitectura avanzó en las obras concretas de sus autores. No hubo "arquitectura espacio" Se ha dicho, y felizmente porque se hubiera caído rápidamente en un estilo más. El estilo moderno apareció después junto a buenas obras auténticamente modernas. Y bastante después los "ismos" de la llamada arquitectura postmoderna, cuyo tema supera los alcances de esta crónica. Ella aspira solo a recordar un movimiento que contribuyó al salto cultural de los años cincuenta.



LA INGENIERÍA Y EL ARTE

Jorge Díaz Herrera



Templo egipcio por David Roberts, siglo XIX

EN LOS ALBORES DE LA HUMANIDAD, EL ARTE Y LA CIENCIA ESTABAN FUSIONADOS. TANTO EN EL MUNDO MÁGICO, COMO EN EL RELIGIOSO, TODO LO QUE EL HOMBRE HACÍA Y DESHACÍA ESTABA ÍNTIMAMENTE LIGADO A LA VOLUNTAD DE LAS DIVINIDADES. LOS FUEROS ECLESIÁSTICOS, ASÍ COMO LAS TIRANÍAS, PENALIZARON LO QUE NO CONCORDABA CON SUS CATECISMOS TEOLÓGICOS O LAICOS. LA BIBLIA, POR EJEMPLO, HABLA DE LA TORRE DE BABEL: LA ASPIRACIÓN DE LOS HOMBRES DE CONSTRUIR UN EDIFICIO DE EXTRAORDINARIA ALTURA (CERCA DEL CIELO) FUE CASTIGADA POR DIOS CON LA CONFUSIÓN DE LAS LENGUAS. LA TIERRA ERA CUADRADA E INMÓVIL Y QUIEN DIJERA QUE NO, AHÍ ESTABA LA SANTA INQUISICIÓN CON SUS JUECES PRETORIANOS. LA SABIDURÍA ESTABA CERCADA POR LA SUPERCHERÍA. A SANTIAGO, LLAMADO EL PAJARERO, EL VIRREY AMAT NO LE CONCEDIÓ DESARROLLAR LA IDEA DE QUE EL HOMBRE PODRÍA VOLAR. ¿A CUÁNTOS LIBROS Y SABIOS QUEMARON LOS FUNDAMENTALISMOS Y LAS MIOPES AMBICIONES DEL PODER?

El poder se valió siempre de todos los métodos para mantener su dominio, el arte y la ingeniería fueron dos de sus grandes instrumentos. Hasta hoy aterroriza a los visitantes El Valle de los Caídos, en El Escorial (España): Un gigantesco templo tallado en la dureza de la roca por los presos políticos, labor ordenada por el generalísimo Franco, que costó miles de vidas humanas. Construcción gigantesca, similar a los



Acueducto romano, óleo de Michael Zeno Diemer, 1914.

YA CON LAS LEYES FÍSICAS DESCUBIERTAS Y LOS NUEVOS MUNDOS ENCONTRADOS Y CONQUISTADOS, LA SITUACIÓN FUE OTRA. EL HOMBRE DESCUBRE QUE LA NATURALEZA NO ESTÁ PUESTA PARA LIMITARLO SINO PARA ANIMARLO A ENGRANDECERLA. APARECEN LOS CAMINOS, LOS PUENTES, LOS VIAJES POR EL AIRE, LAS GRANDES EMBARCACIONES SOBRE Y BAJO EL AGUA, SOBRE Y BAJO TIERRA. EN CIERTO MODO, LA IMAGINACIÓN QUE, CON DETERMINADOS LÍMITES ESTABA DESTINADA A LOS ARTISTAS, SE ABRE PASO A LOS CONSTRUCTORES, A LA CIENCIA, A LA TÉCNICA.



edificios del Tercer Reich, al gusto de Hitler, para empequeñecer al hombre y dar la imagen de la "grandeza" de los jerarcas. Cosa semejante sucede con el arte: El nazismo, por ejemplo, empleaba las sinfonías de Wagner para sus marchas patibularias, y el pensamiento de Nietzsche para los holocaustos. Y es que la creación, valdría decir la inteligencia creadora, en este caso: arte y ciencia, pueden servir tanto para el bien como para el mal. Son instrumentos de varios filos. Quien los adjetiva es el propósito que rige al emplearlos.

Ya con las leyes físicas descubiertas y los nuevos mundos encontrados y conquistados, la situación fue otra. El hombre descubre que la naturaleza no está puesta para limitarlo sino para animarlo a engrandecerla. Aparecen los caminos, los puentes, los viajes por el aire, las grandes embarcaciones sobre y bajo el agua, sobre y bajo tierra. En cierto modo, la imaginación que, con determinados límites estaba destinada a los artistas, se abre paso a los constructores, a la ciencia, a la técnica. Se inicia entonces el apogeo de la ingeniería en sus más amplias vertientes o capítulos. Incluso algunas obras que maravillan al mundo, como Machu Picchu, la Muralla China, las pirámides de Egipto, Petra, la ciudad escondida... suscitan aún las más diversas y hasta encontradas explicaciones. El talento de quienes las diseñaron y la fuerza corporal de aquellos que las hicieron posible despertaron las más encontradas hipótesis, como aquella que atribuye a los ultraterrestres la autoría de las murallas de Sacsayhuamán.

LA INGENIERÍA Y EL ARTE (LAS OBRAS DEL INGENIERO Y DEL ARTISTA) NOS CONDUCEN A TODAS PARTES. CON UNA MARCADA DIFERENCIA, LA OBRA DE INGENIERÍA TIENE UNA REPERCUSIÓN O EFECTO INMEDIATO EN LA HUMANIDAD, EN CAMBIO EL ARTE CARECE DE PRISA, Y A VECES HASTA DE RESPONSABILIDAD. UN POEMA DE "MEDIO PELO" NO MATA A NADIE, EN CAMBIO UN PUENTE O UN EDIFICIO MAL CONSTRUIDOS...


ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ ВСЕЙ СТРАНЫ

Y si a ello sumamos los descubrimientos y usos actuales de la ingeniería electrónica, bien podríamos decir, como Camus, que tales invenciones han logrado tipificar a nuestra época. Pues nunca la humanidad pudo desplazarse con tanta rapidez, al punto de empequeñecer las distancias del universo; nunca se contó con tanta posibilidad de comunicación, tampoco con tanto ruido.

Sin embargo, entre los lejanos tiempos y los actuales, en estas realizaciones desconcertantes existe una presencia común: la belleza, el espíritu artístico. El sentir que la naturaleza no es adversaria del hombre sino su perpetua y desafiante compañera. Jamás el hombre podrá deshacerse de ella. Ojalá lo mismo pudiéramos decir a la inversa.

El concepto de ingeniería se ha extendido, mejor dicho ha adquirido el mayor poder entre todas las ramas de la ciencia, incluso de las ciencias sociales (¿acaso hoy no se habla de reingeniería?). Y de todas las ramas de la ciencia, la ingeniería es la más hermanada a la estética, al arte, a la belleza. La construcción de carreteras, puentes, viviendas, es quizá la más clara expresión de ello. Ya no se trata solo de manejar el asfalto para abrir brechas o el cemento para levantar casas, edificios, fortificaciones, sino que, tan igual como se busca el utilitarismo, se busca la belleza. "La diferencia entre el buen gusto y el mal gusto sólo está en el gusto", dice un personaje shakesperiano, "no en la hacienda".

Este aspecto le da al ingeniero una carga similar o incluso mayor que al artista: la de lograr una meta utilitaria con talento artístico. Innumerables obras maestras de ingeniería atestiguan tal afirmación. Incluso un pequeño celular compite en el mercado no solo por las ventajas prácticas que ofrece sino por su imagen, su aspecto estético. Incontables resultarían las menciones para resaltar el aspecto que hoy, más que nunca, aúnan ingeniería y arte.

Incluso, si recurrimos a la semántica vemos que la ingeniería es conceptuada como "Arte de aplicar los conocimientos científicos a la invención, el perfeccionamiento y la utilización de la técnica industrial". El vocablo tiene su origen en el latín "ingenium": cualidades innatas de una persona. Y en cuanto al término arte, que proviene del latín "ars" (habilidad): "Acto o facultad mediante los cuales el ser humano, sirviéndose de la materia, de la imagen o del sonido expresa lo material e inmaterial". Conceptos pues con notables analogías ontológicas y funcionales.

LA CONSTRUCCIÓN DE CARRETERAS, PUENTES, VIVIENDAS, ES QUIZÁ LA MÁS CLARA EXPRESIÓN DE ELLO. YA NO SE TRATA SOLO DE MANEJAR EL ASFALTO PARA ABRIR BRECHAS O EL CEMENTO PARA LEVANTAR CASAS, EDIFICIOS, FORTIFICACIONES, SINO QUE, TAN IGUAL COMO SE BUSCA EL UTILITARISMO, SE BUSCA LA BELLEZA.

La ingeniería y el arte (las obras del ingeniero y del artista) nos conducen a todas partes. Con una marcada diferencia: la obra de ingeniería tiene una repercusión o efecto inmediato en la humanidad, en cambio el arte carece de prisa, y a veces hasta de responsabilidad. Un poema de "medio pelo" no mata a nadie, en cambio un puente o un edificio mal construidos...

Oportuno resulta concluir este artículo con una anécdota elocuente: Pasada la segunda guerra, Italia fue una de las naciones europeas con mayor índice de pobreza. Durante una visita a ese país del presidente norteamericano, este le expresa sorprendido al mandatario italiano que no puede comprender cómo, si son tan pobres, tengan tan bellas y extraordinarias carreteras. El mandatario europeo responde. "Usted cree que con la pobreza que nos abruma, podemos darnos el lujo de tener malas o feas carreteras".



LA SINFONÍA DEL MAESTRO

José Miguel Cabrera
Fotos de Soledad Cisneros

EL EXTRAORDINARIO CELSO GARRIDO LECCA: UNA VIDA DEDICADA PLENAMENTE A LOS AVATARES DE LA CREACIÓN MUSICAL. A LOS 81 AÑOS, EL COMPOSITOR CLÁSICO VIVO MÁS IMPORTANTE DE NUESTRO PAÍS MANTIENE LA PERSEVERANCIA Y LA FIRMEZA DE UNA VOCACIÓN INCOMPRENDIDA Y DESVALORIZADA. INNUMERABLES OBRAS SUYAS HAN SIDO EJECUTADAS EN LAS MÁS RENOMBRADAS SALAS DE CONCIERTOS DEL MUNDO ENTERO, Y HOY ATESORA VALIOSOS RECUERDOS QUE SACA A LA LUZ EN ESTAS PÁGINAS.



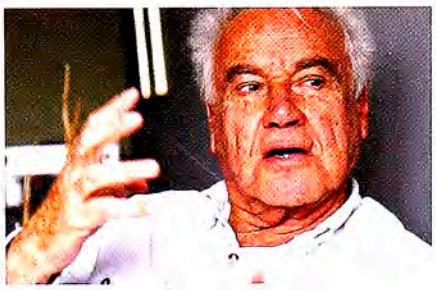
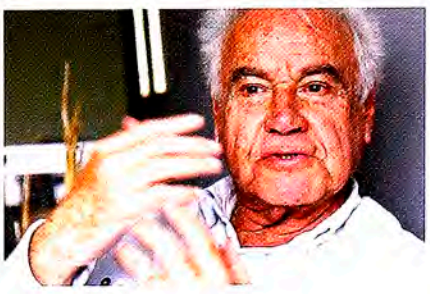
Un disco de la película *Underground*, un piano japonés y el retrato de Celso pintado por Jimena, la menor de sus tres hijos, colgando de una pared. La sala se ilumina con un intenso cuadro de Szyszlo donde destellan los verdes y amarillos entre las sombras. El compositor habita el mismo departamento de Barranco, a un paso del acantilado, hace más de veinte años, aunque el aire provinciano y apacible de estas calles no sea el mismo de antes. La avenida Pedro de Osma, por donde alguna vez pasó el tranvía, es hoy un ruido monocorde de humos y bocinas que no conforman ninguna melodía. Esta mañana, a la altura del piso cuatro, solo se escucha la voz chillona de un loro que vive y reina en el jardín vecino.

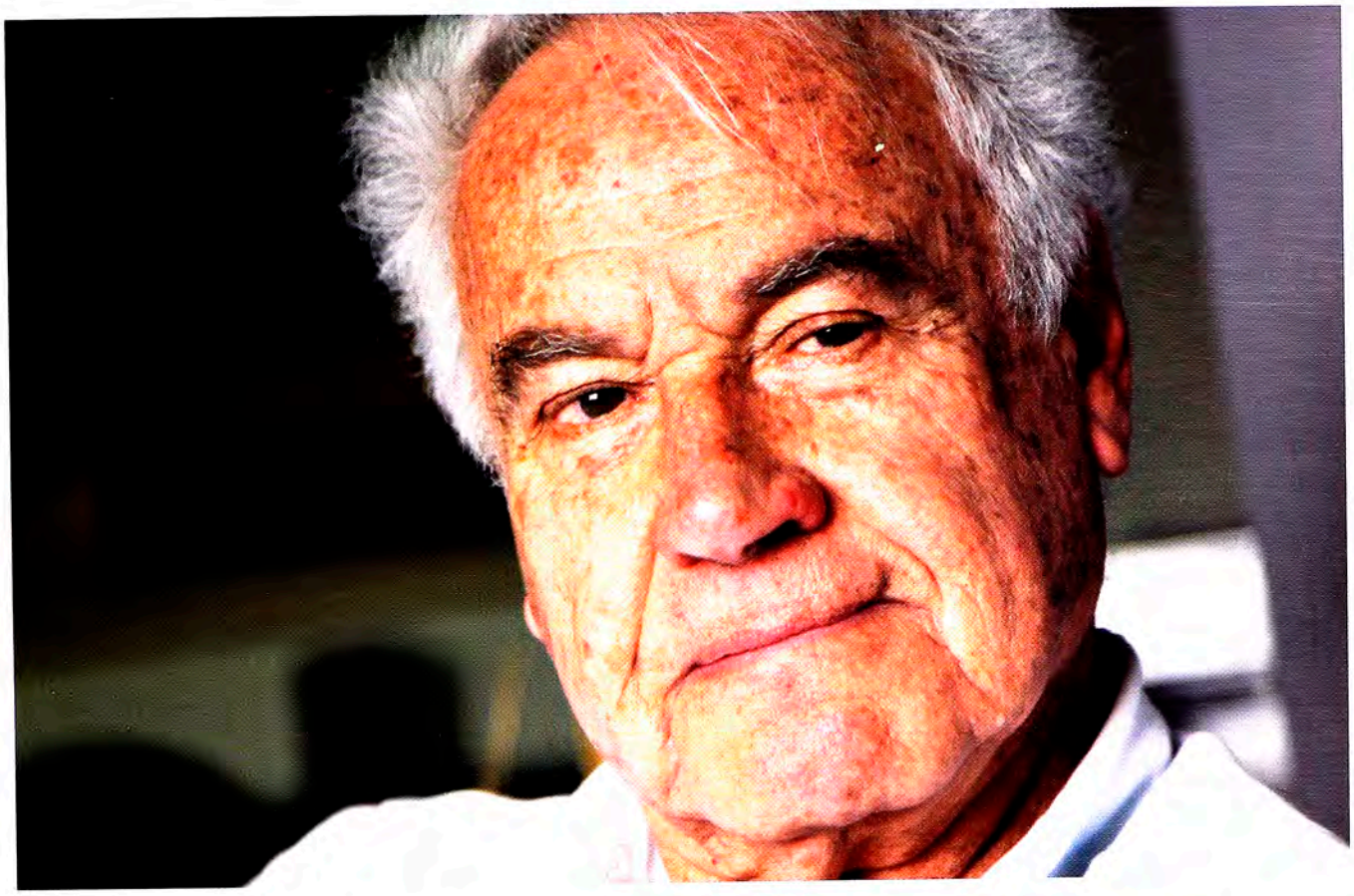
Usted nació y vivió su infancia en Piura, ¿cuáles son los recuerdos más lejanos que tiene vinculados con la música?
Mi madre tocaba el piano de cola como aficionada y yo, desde muy chico -tendría tres o cuatro años-, me metía debajo para escuchar todas las resonancias. Generalmente tocaba reducciones de las óperas y algunas obras importantes de Liszt o de Grieg. Por si acaso estamos hablando de la prehistoria (risas).

A los once años usted viene a Lima a estudiar en el colegio La Inmaculada y tiene un contacto más cercano con la música, ¿existía una buena educación musical en ese entonces?
No existía ninguna educación musical. En esos tiempos la parte artística no tenía mayor importancia. Felizmente desde quinto de primaria me hice amigo de Enrique Pinilla, cuyo padre era un diplomático muy culto que tenía una gran biblioteca y una excelente discoteca, de los discos de acetato de 78 pulgadas. Fue Paco Pinilla quien me fue introduciendo en el mundo de la música y a quien le debo tanto.

¿Cuál fue el primer instrumento que aprendió a tocar?
A los 13 años le pedí a mi madre que me pusiera un profesor de piano. Comencé con mi hermana en una época en la que la música se concebía simplemente como un adorno. Nadie pensaba que podía ser una profesión. En algún momento, una vez terminado el colegio, tuve cierta inclinación por la ingeniería química pero luego tomé la firme decisión de estudiar exclusivamente música.

Usted es de la primera promoción del Conservatorio Nacional...
Así es, y dicho sea de paso, en ese momento el Conservatorio dio un gran salto por la presencia de Rodolfo Holzmann, un músico alemán que abrió la cátedra de Composición. Eso fue hasta el año 50 en que fui becado en el Conservatorio de Santiago de Chile gracias a Domingo Santa Cruz, que había organizado la música en Chile, y a quien conocí tras su paso por Lima. Fuera del Conservatorio de Santiago estudié técnicas modernas y más contemporáneas con el maestro holandés Free Focke y después comencé mi desarrollo en el Instituto del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Ahí empecé como sonidista y luego fui componiendo obras de gran relieve como La Fierecilla Domada, de Shakespeare, dirigida por un profesor de Standford, El Alcalde de Zalamea, entre otras.



Y luego sigue con la música incidental bajo la tutela del famoso músico norteamericano Aaron Copland…

En 1960 se estrenó mi primera sinfonía en Washington y Copland estaba presente. Le gustó mucho y me invitó a Tanglewood, un lugar donde dictaba cursos de verano. Ahí comencé a estudiar y luego seguí asistiendo a su casa que quedaba muy cerca de Nueva York. Era un hombre sumamente amable, generoso, muy cercano a la música latinoamericana y preocupado por la educación musical de los jóvenes.

Regresando a la vida cultural limeña, ¿cómo fueron los años de la Agrupación Espacio con la que usted se vinculó?

Lima tenía menos de un millón de habitantes y como todas las capitales de Latinoamérica estaba cerrada por causa de la segunda guerra mundial. No había contacto con la cultura europea, pero por otro lado muchos de los grandes directores estaban moviéndose por nuestros países ya que no tenían posibilidades de llegar a Europa. Así, la vida musical por aquellos años fue extraordinaria. En 1939 se creó la Orquesta Sinfónica y un año después se ofrecieron muy buenos conciertos a cargo de estos grandes directores.

La Agrupación Espacio, que nace en 1947, era fundamentalmente de arquitectos y lo que quería era poner al día y renovar la arquitectura, el arte y la cultura en general. Yo tenía un estudio en la última casa de la Bajada de Los Baños y se me ocurrió hacer conciertos de música contemporánea con la colaboración extraordinaria de la Orquesta Sinfónica, que estaba compuesta en más del cincuenta por ciento por músicos europeos del más alto nivel profesional. Aquí, aparte de *La pampa y la puna*, no se oía nada, recién se estaba escuchando la música de la época clásica romántica. Fue así como incorporamos música mucho más contemporánea, de compositores como Stravinsky, Bela Bartok, Schoenberg. Al año siguiente amplié la terraza que tenía frente al mar, le puse una pared que sirviera de reflexión del sonido, y la cosa se fue organizando mejor hasta el año 50 en que el concierto se realizó en el club Terrazas debido a la gran acogida y la sed de conocimiento del público. Por desgracia esto poco a poco ha ido en declive y resulta que ahora estamos otra vez en la prehistoria.

Se podría decir que hemos caído en una tremenda "retrogradación".

Pero no es un problema aislado y exclusivo de la música sino de la cultura en general...
La calidad de ejecución es mala porque no hay una buena preparación. En general es mediocre, aunque hay casos especiales. El nivel y la cultura musical son bajos, la necesidad y la urgencia de una sociedad en busca de música también son bajas. Las razones son de orden histórico, social y de política cultural. Todos estos son factores que han sido negativos en la difusión musical. Y el Conservatorio ha bajado su calidad y la de sus profesores. Todos son vasos comunicantes y si baja uno, entonces baja el nivel de todos.
No puede ser que la Orquesta Sinfónica haga un concierto de valses criollos. A mi me encanta la música popular, sobre todo los tonderos que son de mi tierra, pero cada cosa en su sitio.
La Orquesta Sinfónica está para dar el repertorio universal de la música, esa es su función, y principalmente apoyar la creación de los compositores peruanos. Sea buena, mala o regular, es nuestra y hay que respaldarla. Sin embargo, de los pocos compositores que somos se toca muy poca música y cuando se hace, se toca mal, entonces se deforma.

¿Por qué sostiene que estamos atrasados cuarenta años con respecto a nuestra música?
Porque no ha habido la tradición de continuar el crecimiento musical y técnico de los ejecutantes. Si tenemos una Orquesta mediocre entonces la ejecución va a ser mediocre. No hay una política cultural clara. El Instituto Nacional de Cultura está preocupado por la conservación de los monumentos históricos, pero tiene otras funciones y no las cumple. Una cosa es la conservación y otra es la difusión cultural, pero al INC no le interesa. Le da prioridad a lo histórico, a las exposiciones del pasado peruano que es maravilloso, nadie lo duda, pero no es lo único. Si no estás en el presente con un pensamiento contemporáneo de vivir tu época y todo lo que representa, te vas atrasando con respecto al mundo. Por eso digo que estamos atrasados hace 40 años en la música. Mira lo que sucede en países mucho más chicos como Uruguay, y no hablo de Chile que nos lleva cien años. Acabo de estar durante mes y medio en Santiago grabando un disco con tres obras mías para la Sociedad General de Autores de España, y pedí expresamente grabar con la Orquesta Sinfónica de Chile por la gran calidad que tiene.

El músico trabaja de alguna manera para cultivar el espíritu del hombre, ¿cómo ha hecho para poder preservar ese ideal a pesar de todo?
La música o el arte es una forma de conocimiento. La gente cree que es solo un placer auditivo, pero también es conocimiento interior y eso depende de cada uno. Es un ideal, y en uno está el poder realizarlo. Lo que sucede es que vivimos en una época de tal cantidad de sucesos mediatos e informaciones que nos hacen cada vez más difícil llegar a lo esencial. Steiner habla del arte en relación con la sociedad, dice que la música está en el nivel más alto del conocimiento porque se escapa del verbalismo limitante del lenguaje, porque la comunicación es directa.

¿Alguna vez pensó en ser instrumentista?
Nunca, además comencé muy tarde a estudiar piano, recién a los trece años. No tenía mayor interés en la interpretación; la vocación por la composición la tuve bien clara desde un inicio, era parte de mi propia esencia y jamás la traicioné. Claro que estudié algunos instrumentos como el piano y el violín, pero nada más que eso.

¿El sonido de qué instrumento lo cautiva?
Tengo varios acercamientos a instrumentos, quizá el cello; en general prefiero el sonido de los instrumentos de cuerda para los que he escrito bastantes composiciones.

¿En qué obra siente usted que se puede haber acercado a la plenitud de su pensamiento musical?
Cuando uno busca "la obra" de su producción no la encuentra, son varias donde puedes hallar ejemplos, situaciones que te expresen más que en otras. No hay "la obra", pero una significativa que se acaba de grabar con la Orquesta de Chile es la "Sinfonía dos".

Usted tuvo en un momento un interés especial por el estudio de las antaras precolombinas, del que surgió una de sus obras más importantes...
En el año 48 me interesaron los sonidos de las antaras de la Cultura Nazca y a través de José María Arguedas pude verlas de cerca en el Museo de Pueblo Libre. Más que el sonido de las mismas, me interesaba conocer la estructura musical como estaban compuestas. De eso surgió posteriormente, en 1965, una obra llamada Antaras, donde trato de usar las gamas encontradas en estos instrumentos de forma muy contemporánea. No quise hacerlo para instrumentos de viento, sino para instrumentos de cuerdas a través de los armónicos de las mismas.

¿Cuáles eran sus metas artísticas cuando empezó y cómo han ido variando con el paso del tiempo sus ambiciones?
Lo que deseo siempre es estar buscando nuevos caminos y funciones en la creación musical. He hecho muchas obras, desde un instrumento solo hasta la gran orquesta, pero siempre buscando nuevas posibilidades sonoras dentro de mi propio lenguaje.

¿Qué significa el silencio para un compositor?
El silencio puede ser tan importante como el sonido, simplemente es un elemento más de la música, aunque generalmente la gente no le da ese valor de expresión dentro del arte musical.

¿La contaminación acústica de la ciudad afecta su trabajo?
Por supuesto. Lo único que puedo hacer es aislarme aquí, en este departamento donde no hay casi ruido. Siempre me gustó vivir cerca al mar porque desde niño pasaba grandes temporadas en el puerto de Paita, me sentí muy atraído por el mar desde la infancia. Me encanta poder salir de mi casa, caminar solo media cuadra y ver esta inmensa bahía.

Usted habla mucho de la falta de educación musical en nuestro medio, ¿En qué cree que contribuye fundamentalmente la música en la formación de un ser humano?
Hay países en los que se le da tal importancia en la



educación, que la inician en la etapa escolar, inclusive se han desarrollado métodos para ir enseñando la música desde los primeros años de la infancia. Pero la educación es tan baja y deprimida en nuestro país que suena imposible pedir que la música sea un factor fundamental en la formación espiritual del ser humano.

¿En estos últimos años está usted componiendo más?
Estoy componiendo menos por razones de edad. El paso del tiempo va mermando todo; así como tu movimiento, el pensamiento también se hace más lento. Ya no tienes la percepción sonora que tenías a los veinticinco años, es un hecho fisiológico inevitable. Lo que sucede es que este deterioro lo puedes sustituir por el bagaje cultural y las experiencias personales que has acumulado. Reemplazas la agilidad por ese cúmulo de experiencias ya incorporadas, y eso se convierte en un tesoro que tienes ahí guardado y que sacas de vez en cuando.

De cualquier forma está usted entero...
Entero para la tumba, querrás decir (risas).*

DERECHO Y JUSTICIA

Jorge Avendaño V.

PARA UNOS EL DERECHO ES LO QUE DICEN LAS LEYES. QUIEN SABE LA LEY, CONOCE EL DERECHO. ESTA ES UNA APROXIMACIÓN AL TEMA Y A QUIENES SOSTIENEN ESTA TESIS SE LES DENOMINA "POSITIVISTAS" PORQUE ADHIEREN AL DERECHO POSITIVO, QUE ES LA LEY.

Otros creen que el derecho es lo que dicen los tribunales. La ley puede decir lo que sea, pero lo que realmente obliga a los ciudadanos es la interpretación y declaración que emiten los jueces con relación a las leyes. A este respecto se invoca la llamada "cosa juzgada", que es el fallo final de los jueces, contra el cual ya no cabe impugnación alguna. En el Perú este "fallo final" lo emite, en algunos casos, la Corte Suprema, en otros el Tribunal Constitucional. Aunque se demuestre después que este "fallo final" estuvo errado, porque han aparecido nuevas pruebas en contrario, la sentencia no puede ser cambiada. Es preferible que las Cortes incurran en algunos errores a que todas las sentencias puedan ser revisadas sin límite. No habría, en este caso, la más elemental seguridad jurídica que hace posible la vida en sociedad.

Para otros, en fin, el derecho es la ley y las decisiones judiciales, pero además la costumbre (ley no escrita pero aceptada por todos), los contratos y opiniones de los abogados, el desempeño de la administración pública. Es decir, un conjunto de decisiones y opiniones que conforman un tejido de regulaciones sociales.

AHORA BIEN, EL DERECHO, SEA CUAL FUERE LA CONCEPCIÓN QUE SE TENGA DE ÉL, TIENE POR FINALIDAD ALCANZAR LA JUSTICIA. EN OTRAS PALABRAS, LA JUSTICIA ES LA META FINAL; EL MEDIO ES EL DERECHO. SIN EMBARGO, NO TODAS LAS LEYES SON JUSTAS. SON INJUSTAS PARA TODOS O PARA UN SECTOR DE LA SOCIEDAD. ¿CÓMO EXPLICAMOS ESTO? LO QUE OCURRE ES QUE EL DERECHO, COMO REGULADOR DE LA CONDUCTA DE LOS HOMBRES EN SOCIEDAD, PUEDE TENER OBJETIVOS DE TIPO SOCIAL O ECONÓMICO QUE NO NECESARIAMENTE SON JUSTOS PARA TODOS.



El juez, acuarela de José Sabogal.

Por esto, conocer el derecho no es ni remotamente saberse las leyes de memoria. Cosa que, por lo demás, es imposible dado que en el Perú desde comienzos del siglo veinte se han dictado más de 28,000 leyes e innumerables normas de rango administrativo. Saber derecho es conocer la doctrina que informa el derecho, sus principios y reglas; conocer las fuentes legales (códigos, leyes), los fallos de los Tribunales y las costumbres que existan.

Ahora bien, el derecho, sea cual fuere la concepción que se tenga de él, tiene por finalidad alcanzar la justicia. En otras palabras, la justicia es la meta final; el medio es el derecho. Sin embargo, no todas las leyes son justas. Son injustas para todos o para un sector de la sociedad. ¿Cómo explicamos esto? Lo que ocurre es que el derecho, como regulador de la conducta de los hombres en sociedad, puede tener objetivos de tipo social o económico que no necesariamente son justos para todos. Así, por ejemplo, en materia de alquiler de casas puede ser justo que los pobres paguen menos, con lo cual el derecho entra a regular y dispone que los pobres paguen menos y que los propietarios no pueden cobrar lo que deseen. Es el caso de los alquileres regulados o tasados. Esto es justo para los sectores pobres pero: (i) no lo es para los propietarios de los inmuebles, que tienen un capital invertido que no reditúa lo que debiera; y (ii) tampoco lo es para la inversión inmobiliaria (que crea riqueza), con lo cual los capitales se dirigen a otros sectores y el número de viviendas no se incrementa.

La necesidad de que el derecho exista, es indiscutible. En toda sociedad debe haber reglas de conducta de los individuos que la conforman. De lo contrario es el caos. Imaginemos que un grupo de náufragos se establece en una isla deshabitada. Pasan los días y nadie los rescata. De inmediato tienen que elegir algunas autoridades: alguien que mande, alguien que dicte las normas de conducta y alguien que resuelva los conflictos que se susciten. Y por cierto deberán comprometerse todos a cumplir lo que digan estas autoridades. Sólo así podrá haber paz y convivencia civilizada (aun cuando la civilización esté distante…). Lo mismo ocurre en un club, en una asociación de amigos, en una sociedad comercial, en el seno de una familia y, finalmente, en un país determinado.

Mal que les pese a algunos, parece que los abogados serán siempre necesarios…



sa de Goethe

RECORRIDO POR WEIMAR

LA CIUDAD DE GOETHE Y SCHILLER

Alfredo Dammert Lira

LUEGO DE TRES HORAS DE TREN DESDE FRANKFURT, LLEGUÉ FINALMENTE A WEIMAR. PENSABA EN LO QUE REALMENTE ENCONTRARÍA EN ESTA CIUDAD QUE DURANTE MUCHOS AÑOS HABÍA ANSIADO VISITAR. SABÍA QUE ALLÍ HABÍAN VIVIDO GOETHE Y SCHILLER, Y QUE LA ESPOSA DEL DUQUE CARL AUGUST DE WEIMAR, ANNA AMALIA, HABÍA PROPICIADO QUE FUERAN A VIVIR AHÍ MUCHOS ARTISTAS... UNA CIUDAD ASÍ, ESTABA SEGURO, NO PODÍA DECEPCIONARME.

En camino hacia mi hotel, el Hilton Weimar, pude ver algunas calles que a primera vista parecían mal conservadas. Sin ocultar mi decepción, volví a pensar que quizás mi aventura no iba a ser todo lo maravillosa que había imaginado. El auto ingresó a una carretera que bordeaba el Parque An der Ilm y a los pocos minutos de recorrido apareció por fin mi hotel. Fue una auténtica sorpresa, por cien dólares tenía ante mis ojos un hotel grande y lujoso, con mosaicos relucientes, un bar, una espaciosa escalera con una alfombra mullida a cuyos costados había sendas vitrinas mostrando joyas de finos grabados y vajillas de porcelana con dibujos de la ciudad. Después de acomodar mis cosas bajé al bar a comer algo y leer el libro que había llevado, una autobiografía de Goethe titulada *Poesía y verdad*. El autor describía su juventud, el desengaño amoroso que tuvo cuando la chica, de la cual estaba enamorado y que era dos años mayor que él, confesó a otros que le tenía cariño pues parecía un chiquillo, y también habla de su padre, quien lo envió a Leipzig a estudiar Leyes, pero que él se las ingenió para estudiar a la vez literatura, que era lo que en verdad le apasionaba.

Al día siguiente, me encaminé hacia el centro de la ciudad guiándome por el mapa que me habían dado en el hotel. El camino avanzaba por el borde del parque. Después de quince minutos descubrí una casa que sobresalía por su jardín de flores amarillas y su cerca de hierro pintada de negro. Al acercarme vi que había sido la casa de Franz Liszt y que estaba abierta al público pero recién a partir de las diez. Faltaban varios minutos, y como tenía prisa en llegar a la casa de Goethe, continué mi camino. Seguí por la calle Frauenplan y me topé con una vitrina llena de tazas, libros, pañuelos de seda y pequeños objetos con las figuras de Goethe y de Schiller. No pude resistir la tentación y entré y compré varios *souvenirs*. Al salir me dirigí hacia una calle peatonal que se llamaba Schillerstrasse, que estaba a pocas cuadras y donde abundaban tiendas de *souvenirs*, museos y monumentos entre ellos uno de Goethe y Schiller. El monumento medía más de tres metros de altura y estaba delante del teatro principal de la ciudad, era de bronce pintado de verde y mostraba a los poetas sosteniendo conjuntamente unas guirnaldas. Ambos parecían estar mirando el horizonte y estaban cubiertos con unos abrigos con numerosos botones. Pasé por una exposición donde encontré un estante con una serie de artículos en venta incluyendo productos de Ginko Bilova, árbol que Goethe

EL MONUMENTO MEDÍA MÁS DE TRES METROS DE ALTURA Y ESTABA DELANTE DEL TEATRO PRINCIPAL DE LA CIUDAD, ERA DE BRONCE PINTADO DE VERDE Y MOSTRABA A LOS POETAS SOSTENIENDO CONJUNTAMENTE UNAS GUIRNALDAS. AMBOS PARECÍAN ESTAR MIRANDO EL HORIZONTE Y ESTABAN CUBIERTOS CON UNOS ABRIGOS CON NUMEROSOS BOTONES.



Duquesa Anna Amalia

consideraba uno de los más hermosos del mundo por su frondosidad, por el hecho de que existieran árboles macho y hembra, y por su utilidad para obtener extractos para el tratamiento de enfermedades cardiacas y circulatorias. Otros estantes mostraban monedas de plata con las figuras de Humboldt, Mozart y varias personalidades más; artículos de escritorio incluyendo tinteros, plumas fuente y cera para sellar cartas; y mas allá, variedades de té en cajas de madera con etiquetas de colores. Al fondo, se encontraba un mostrador detrás del cual un hombre vendía los *tickets* para el *show*. Cuando le indiqué que quería entrar al espectáculo me preguntó en qué idioma quería disfrutarlo, a lo cual repuse que en inglés. Luego me explicó que debía ingresar a la sala a través de una puerta a su izquierda donde habría una primera escena, al término de la cual se abriría otra puerta para la continuación del *show*, y así sucesivamente. Siguiendo sus indicaciones entré y la puerta se cerró automáticamente detrás de mí. Se apagaron las luces. El *show* consistía en un repaso por la historia de la humanidad, desde la prehistoria, pasando por escenas de la edad media, hasta que llegué a una sala donde se escuchaba música clásica y se veía gente desfilando en carrozas por las calles de la ciudad. Una ventana se abrió y pude apreciar a la duquesa Anna Amalia rodeada de su corte de artistas. Se veían las figuras de Goethe y de Schiller, del preceptor Herder, de Liszt, quien había sido nombrado director de orquesta, y de otros invitados. En la siguiente sala me encontré a los pies de un palacio donde aparecía la duquesa Luise von Hessen-Darmstadt, esposa del duque Carl August, hijo de Anna Amalia. De pronto se escucharon disparos y aparecieron las tropas de Napoleón que invadían la ciudad. Al aparecer los emisarios de Napoleón a las puertas del castillo exigiendo la rendición de la ciudad, la duquesa Luise los recibió y les indicó que le comunicaran a Napoleón que su nuera era la princesa Maria Pavlovna, hija del Zar de Rusia. Con ello la duquesa evitó que las tropas tomaran la ciudad y causaran destrozos. La última sala mostraba escenas de la vida moderna en Weimar, a cuyo término se abrió la puerta de salida.

Con estas escenas dando vueltas en mi mente llegué a la calle Frauenplan donde se encontraba la ansiada casa de Goethe. Abrí un portón y luego de pasar al *hall* de la entrada ingresé a una gran sala con vitrinas que encerraban postales, grabados, discos compactos, naipes y otros artículos sobre Weimar y sus artistas. Entregué mi *ticket* a la mujer del mostrador y caminé hasta un patio donde destacaba una puerta en la que, en su frontis, estaba tallada en el piso la palabra: SALVE. Subiendo una amplia escalera de unos cuantos peldaños llegué al primer piso. Allí, luego de pasar al lado de un pequeño comedor, llegué a la llamada "Sala de Bustos". En ella había una copia del busto de Friedrich Schiller con los rizos que le caían sobre los hombros, y un busto de mármol de

Johann Gottfried Herder, a quien Goethe conoció en Frankfurt como preceptor de un noble e hizo que Anna Amalia lo contratara para la administración de la ciudad. Luego pasé por un pabellón y llegué a la habitación de Christiane Vulpius con quien Goethe había convivido por años para después casarse con ella. Dicho matrimonio había ocasionado el disgusto, y quizás los celos, de Charlotte von Stein, acaudalada mujer casada con quien éste compartía sus intereses literarios y le leía sus libros. La señora von Stein consideró inaceptable dicha relación por lo que le devolvió sus cartas y cortó toda comunicación con él. Sólo después de más de una década reanudaron su amistad.

En dicha habitación observé diferentes cuadros y dibujos sobre la familia de Goethe, su hijo August y Christian August, cuñado de Goethe. A continuación, entré en la llamada "Sala de Juno" pues el centro de atención era un colosal busto de Juno Ludovisi, que había sido esculpido por Christoph Friedrich Schultz como regalo para el poeta cuando éste visitó Roma. En esta sala de recepción y de música tocaron, entre otros, Mendelssohn y Clara Wieck-Schumann. Además del busto de Juno, la sala contaba con cuadros y grabados de Roma y de algunas escenas bucólicas; pero lo que más me llamó la atención fue la estatuilla de una mujer alada posada sobre una esfera que parecía representar el globo terráqueo.

Luego de un rato curioseando junto a los demás turistas, encontré en uno de los cuartos un cuadro de Goethe pintado por su amigo Johann Tischbein. En él, el poeta aparecía con un gran sombrero de color gris y estaba recostado sobre una banca delante de un fragmento de piedra blanca en la que estaba grabada una escena bíblica: unas mujeres con túnicas predicando a un grupo de soldados, que las escuchaban atentamente. Más atrás había un paisaje con unas torres ruinosas rodeadas de una vegetación incipiente bajo un cielo entre azul y gris. Lo interesante para mí era que este pintor era el mismo que había pintado a mi bisabuela Cornelia Wilhelmine Amsinck, casada luego con Johann Ludwig Dammert, quien fue elegido Burgomaestre de Hamburgo.

EN LA SIGUIENTE SALA ME ENCONTRÉ A LOS PIES DE UN PALACIO DONDE APARECÍA LA DUQUESA LUISE VON HESSEN-DARMSTADT, ESPOSA DEL DUQUE CARL AUGUST, HIJO DE ANNA AMALIA. DE PRONTO SE ESCUCHARON DISPAROS Y APARECIERON LAS TROPAS DE NAPOLEÓN QUE INVADÍAN LA CIUDAD. AL APARECER LOS EMISARIOS DE NAPOLEÓN A LAS PUERTAS DEL CASTILLO EXIGIENDO LA RENDICIÓN DE LA CIUDAD, LA DUQUESA LUISE LOS RECIBIÓ Y LES INDICÓ QUE LE COMUNICARAN A NAPOLEÓN QUE SU NUERA ERA LA PRINCESA MARIA PAVLOVNA, HIJA DEL ZAR DE RUSIA. CON ELLO LA DUQUESA EVITÓ QUE LAS TROPAS TOMARAN LA CIUDAD Y CAUSARAN DESTROZOS.



Goethe en la corte de Carlos Federico de Baden en presencia del duque de Weimar, 1775.

Luego de admirar los cuadros subí por una pequeña escalera de caracol a los cuartos privados de Goethe. En la antecámara se encontraban armarios con colecciones de minerales, tema que tanto le interesó, y luego llegué a su estudio, el cual sólo se podía ver desde la puerta pues un cordón impedía la entrada. Había una mesa con cuatro sillas en el medio de la habitación y, en los costados, armarios con documentos, algo que parecía ser una urna de cristal, y unos muebles que por su apariencia debían contener fichas de trabajo. Pensé en Goethe pasando noches enteras sentado a la mesa componiendo su Fausto y leyéndolo en voz alta para comprobar que causara la sensación apropiada. La biblioteca, que estaba a continuación, además de los miles de libros antiguos en

PENSÉ EN GOETHE PASANDO NOCHES ENTERAS SENTADO A LA MESA COMPONIENDO SU FAUSTO Y LEYÉNDOLO EN VOZ ALTA PARA COMPROBAR QUE CAUSARA LA SENSACIÓN APROPIADA. LA BIBLIOTECA, QUE ESTABA A CONTINUACIÓN, ADEMÁS DE LOS MILES DE LIBROS ANTIGUOS EN ESTANTES CONTRA LAS PAREDES, CONTENÍA UNAS MESAS LARGAS SOBRE LAS CUALES SE OBSERVABAN CUADERNOS Y MANUSCRITOS ANTIGUOS ILUMINADOS POR UNA LUZ AMARILLENTA QUE LES DABA UN TONO MISTERIOSO.



estantes contra las paredes, contenía unas mesas largas sobre las cuales se observaban cuadernos y manuscritos antiguos iluminados por una luz amarillenta que les daba un tono misterioso.

Salí de la casa después de comprar un libro sobre la obra poética de Goethe y algunos afiches, y me dirigí a la Marktplatz para buscar algún lugar donde almorzar. Encontré un restaurante al aire libre y ordené una cerveza negra. Al terminar, me dirigí al centro de la plaza para tomar algunas fotos y luego volví a la Schillerstrasse para visitar la casa de Schiller. Por fin llegué a su casa museo. Por fuera era de dimensiones más modestas que la de Goethe. Era de un amarillo pálido, tenía tres pisos y estaba constituida por tres cuerpos con ventanas de madera y una ventanita ovalada en el altillo. Al lado, me encontré con la Fuente de los Gansos, en cuya parte superior se veía a un campesino en traje regional cargando dos gansos que botaban agua, y en la base, se encontraban cuatro gansos con los cuellos curvados mirando hacia abajo. Al costado de la casa había una pared que daba a un pequeño jardín. En tiempos modernos habían anexado a la casa un edificio de grandes ventanales, en el cual se encontraba la entrada con la típica tienda de artículos relacionados con el escritor: muchos libros y discos, todos en alemán. Luego de inspeccionar los libros, crucé el pasadizo que conectaba con la casa propiamente.

En la primera planta había una cocina pequeña con un horno reconstruido igual al original, que había sido destruido con parte de la casa por una bomba durante la segunda guerra mundial. A continuación se hallaba el cuarto de sirvientes con muebles rústicos procedentes de Turingia. Subí al segundo piso donde me encontré con un comedor que mostraba seis copas de champaña en forma de cáliz, una jarra para chocolate y la vajilla original de Charlotte, esposa de Schiller. Luego pasé por las habitaciones privadas donde me llamó la atención el escritorio con un reloj en forma de arpa, dos candelabros de cobre y un globo terrestre sobre una base rotatoria. Mas allá estaba la sala de música que tenía un piano vertical, y el techo estaba adornado con dibujos de notas musicales. Como tantas casa antiguas observé que, aunque tenía muchas sillas y bancos, carecía de sofás.

Mi siguiente destino fue el Palacio Wittum. Cuando el duque Ernst August alcanzó la mayoría de edad, en 1775, Anna Amalia se había mudado a dicho palacio, cuyo nombre significa "viudez". El palacio era una casa de grandes dimensiones situado en la misma Schillerstrasse. Tenía una fachada amarilla y naranja, de cuatro pisos, y el ingreso era a través de un pequeño parque. Cuando bajé las escaleras hacia el parque, me encontré en medio de jóvenes que reían y aplaudían alrededor de unos alemanes de barba que iniciaban una representación teatral, probablemente de la época en que vivió Goethe. Pasé por su costado y crucé la gran puerta que daba al palacio. La habitación más atractiva era, sin duda, la sala de tertulia de Anna Amalia, la cual tenía en el centro la mesa redonda cuya imagen había visto en el *show*. La mesa estaba rodeada de seis sillas tapizadas con un raso blanco con rayas doradas. Se exhibía una serie de cuadros de los antepasados de Ernst August, y un busto en una esquina. A un costado se encontraba una mesa de mármol con una estatuilla de un niño con un caballo alzado en dos patas y algunos instrumentos de escribir. Una pequeña lámpara de bronce con candelabros colgaba encima de la mesa. Una acuarela de George Kraus me permitía imaginar aquella época, pues se descubría a Anna Amalia y a sus amigos sentados alrededor. También a un hombre con un libro abierto, volcado encima de la mesa. A su lado se encontraban dos hombres más, con las piernas estiradas, conversando quizá –así los imagino- sobre algún tema literario. Anna Amalia los escuchaba y a su lado una mujer bordaba una tela blanca.

Otra habitación que me llamó la atención fue el dormitorio de la propia Anna Amalia, con paredes de color verde pastel con arcos y unos flecos de tela que colgaban de éstos, unos cuadros de mujeres jóvenes, otro de la época del imperio romano, y una pequeña taza sobre una mesita de madera. La cubrecama era marrón con flores rojas y beige. Pasé también por una sala donde descubrí un retrato de la familia de Ernst August (en el cual los niños estaban disfrazados de pastores), unos bustos de hombres mayores y un retrato de Anna Amalia con un peinado con surcos en los cuales se hallaban incrustadas algunas perlas, mientras ella llevaba además grandes aretes con un ramillete de piedras preciosas.



Interior de la residencia de la duquesa Anna Amalia.

Después de recorrer otras habitaciones y de cruzar salas con exhibiciones de libros antiguos, de medallas y hasta de juguetes, perdí la noción del espacio, no sabía en qué parte del palacio me encontraba. Era un laberinto. No podía hallar la salida. Tardé en encontrar el patio donde los hombres barbudos terminaban su representación y partían seguidos por la corte de muchachos que había visto cuando entré.

El viaje hacia Frankfurt me tomaría algo más de tres horas, pero como Weimar me había fascinado, decidí partir después del almuerzo y no en la mañana como originalmente tenía planeado. Me dirigí entonces al centro de la ciudad para visitar su castillo. Pasé por la Marktplatz, por la Rathaus y volteé a la derecha por la Schlossgang hasta llegar por fin a la entrada. Después de atravesar un portón y un gran patio con suelo de piedra, ingresé al castillo y me encontré con una amplia escalera de barandas con arabescos dorados y una alfombra roja. La escalera daba un rodeo pasando al lado de unas estatuas romanas y, más arriba, por unas columnas con ornamentos. Una de las primeras salas que atravesé era de grandes dimensiones, con urnas doradas a los costados, y una puerta que se abría de par en par hecha de madera oscura con dibujos de nácar incrustados en ella. En la sala colgaban varios cuadros con paisajes de las afueras de Weimar. Luego pasé a la sala llamada "Galería de Goethe", allí uno se encontraba con un busto del poeta de casi dos metros de alto, un cuadro con una representación teatral de Goethe, y una puerta de marco blanco en cuya parte superior se encontraban unas figuras humanas en mármol, una detrás de otra. En la siguiente sala me encontré con la sala de audiencia de Maria Pavlovna, esposa de Carl Friedrich -hijo de Ernst August- e hija del Zar Pablo I. Dicha sala tenía una pared curva en la cual había una banca con cojines blancos y flores

rojas, y encima de ella dos estatuas dentro de una cavidad en la pared. Una de las estatuas representaba a un hombre con una túnica mostrando una balanza; la otra, a una mujer sujetando una vara en la cual estaba enroscada una serpiente. Después entré a la "Sala de Schiller" que exhibía un busto del poeta empotrado en la pared dentro de una cavidad redonda e iluminada, y una serie de cuadros con motivos religiosos. Las paredes estaban ricamente labradas con diseños de hojas y llevaban también algunas aplicaciones de madera con dibujos de aves en pleno vuelo. Una chimenea con un protector de bronce de círculos concéntricos completaba la atmósfera de la sala. Bajé y atravesé el patio hasta llegar a la otra ala. Luego salí del castillo y me fui a almorzar. Desde la terraza del restaurante se veía el Hotel Elefante, el más antiguo de la ciudad, donde se habían alojado todas las celebridades de la época de mis poetas. Es en ese hotel donde se alojó Lotte Kestner, de la novela de Thomas Mann, cuando ella regresa a Weimar después de casi cuarenta años a visitar a su hermana, aunque su verdadera intención fue reencontrarse con Goethe. Lotte es la mujer en la cual se basa Goethe para escribir su libro "Tribulaciones del Joven Werther" en el cual éste se enamora de una muchacha que es novia de su amigo.

Como se estaba haciendo tarde para el viaje de retorno, decidí volver al hotel atravesando el parque que comenzaba con la casa de Liszt y un monumento a dicho músico. Los senderos del parque pasaban entre ruinas y estatuas, entre ellas la del escritor ruso Pushkin y la del filosofo Wieland. Traté de imaginarme a los prusianos que, hacía algo menos de doscientos años, habían combatido contra los ocupantes franceses siendo derrotados. Había leído sobre el desprecio que tenía Goethe por los prusianos y sus aliados rusos, a quienes consideraba bárbaros, pues él admiraba a Napoleón y a la Confederación Alemana del Rhin que se había aliado con este último. Ello había creado una división en la sociedad de Weimar, aunque la mayoría se había unido a los prusianos. Goethe había prohibido a su hijo que se alistara con ellos, avergonzándolo ante los jóvenes de su edad quienes se burlaban de él.

La combinación de los rayos de sol y la ligera brisa que corría me imbuían del espíritu primaveral. Las estatuas de los diversos personajes me transmitían una sensación de eternidad. Pero aún quería visitar la Casa Romana, una residencia estival del duque Carl August que había encargado construir bajo la supervisión de Goethe. Llegué a la mansión. La entrada estaba soportada por cuatro columnas. El salón azul tenía paneles de dicho color con cuadros del renacimiento. Detrás de la casa se encontraba una quebrada con un camino de escaleras, y desde ahí se podía ver un riachuelo bordeado por árboles y vegetación

Luego de visitar la Casa Romana regresé al hotel para dirigirme después a la estación del tren que saldría a las dos y media de la tarde. Minutos después de esa hora ya iba camino a Frankfurt. Y semanas después de mi regreso al Perú, la imagen de Weimar con las casas que visité, las calles conservadas o reconstruidas, y el ambiente festivo de la ciudad, así como el recuerdo de todos los artistas que la habían habitado, seguían dando vueltas en mi cabeza. Sé que en algún momento volveré, y que recorreré sus calles y jardines para ingresar, una vez más, a aquellas casas y palacios detenidos en el tiempo.

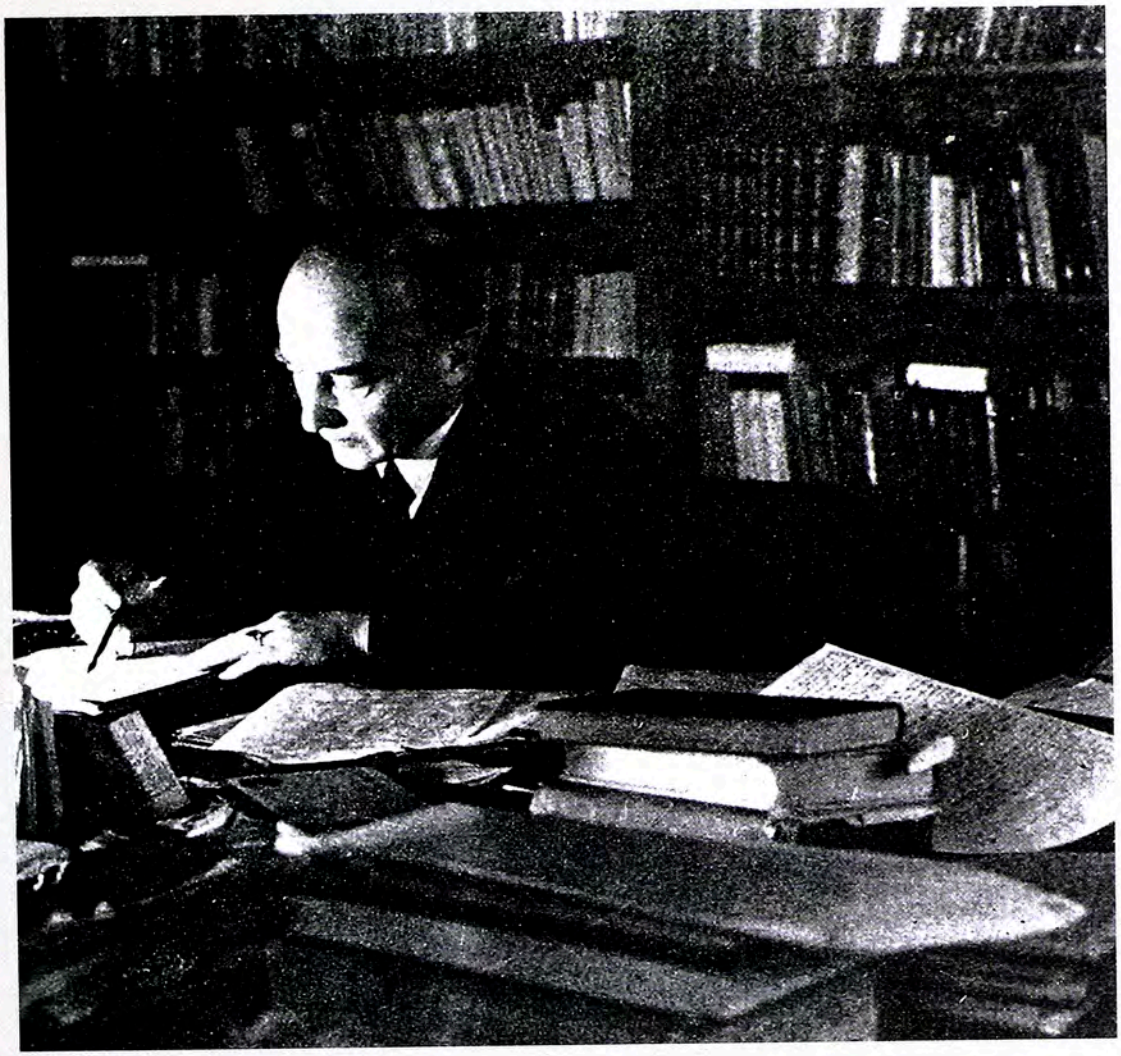
DESPUÉS DE RECORRER OTRAS HABITACIONES Y DE CRUZAR SALAS CON EXHIBICIONES DE LIBROS ANTIGUOS, DE MEDALLAS Y HASTA DE JUGUETES, PERDÍ LA NOCIÓN DEL ESPACIO, NO SABÍA EN QUÉ PARTE DEL PALACIO ME ENCONTRABA. ERA UN LABERINTO. NO PODÍA HALLAR LA SALIDA. TARDÉ EN ENCONTRAR EL PATIO DONDE LOS HOMBRES BARBUDOS TERMINABAN SU REPRESENTACIÓN Y PARTÍAN SEGUIDOS POR LA CORTE DE MUCHACHOS QUE HABÍA VISTO A MI ENTRADA.

LOS ATRIBUTOS DEL INGENIERO MUSIL

Peter Elmore

ENTRE LOS AUTORES CAPITALES DE LA LITERATURA MODERNA -JAMES JOYCE, FRANZ KAFKA, MARCEL PROUST- SE ENCUENTRA TAMBIÉN ROBERT MUSIL. LA ATMÓSFERA SENTIMENTAL Y SIMBÓLICA DE SU OBRA ES LA DE LA VIENA REFINADA, NERVIOSA Y COMPLEJA DE FINES DEL IMPERIO AUSTRO-HÚNGARO, EN LA QUE FREUD -INICIALMENTE PERPLEJO ANTE LOS LÚBRICOS RELATOS DE LAS HISTÉRICAS QUE ATENDÍA EN SU CONSULTORIO- IMAGINÓ LA TEORÍA PSICOANÁLITICA. VIENA MARCÓ TAMBIÉN A LUDWIG WITTGENSTEIN, QUE ESCRIBIÓ EL LACÓNICO *TRACTATUS LOGICUS PHILOSOPHICUS* PARA EXPULSAR LA GRANDILOCUENCIA Y LA AMBIGÜEDAD DEL DISCURSO DE LA FILOSOFÍA. MUSIL, A QUIEN LAS DESVENTURAS DE LA HISTORIA Y LAS EXIGENCIAS DE LA TAREA QUE SE IMPUSO LE IMPIDIERON TERMINAR *EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS*, SE DISTINGUIÓ EN EL CAMPO DE LA FICCIÓN POR LAS VIRTUDES INTELECTUALES QUE SOSTIENEN LAS OBRAS, POR LO DEMÁS RADICALMENTE DISÍMILES ENTRE SÍ, DE FREUD Y WITTGENSTEIN: EL ARTE DE MUSIL SE FUNDA EN EL EJERCICIO MINUCIOSO DEL ANÁLISIS Y, AUNQUE HAY UNA PUNTA DE AUTOIRONÍA EN LA FRASE, ES REVELADOR QUE EN SUS DIARIOS DE JUVENTUD EL ESCRITOR SE REFIRIERA A SÍ MISMO COMO "EL SEÑOR VIVISECTOR".

Discípulo en un colegio militar, experiencia de la que extrajo el material de su primera novela, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, Musil tuvo una formación académica que resulta inusual para un novelista de su tiempo. En vez de seguir la educación clásica y humanista del Gymnasium, Musil optó con entusiasmo por la escuela militar (en parte, esa coincidencia institucional hace que se haya comparado *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa, con la novela de aprendizaje del austríaco). Más que la disciplina



Robert Musil en su escritorio

cuartelaria o la seducción del uniforme, lo que atrajo a Musil fue la perspectiva de alejarse del hogar paterno. No es que Musil haya sufrido en carne propia los rigores de la moral victoriana. Al contrario. Aunque el padre del escritor era un ingeniero que ocupaba un alto cargo en la administración imperial y la madre provenía de la capa más alta de la burguesía austríaca, la vida cotidiana de la familia estaba lejos de ser convencional. Poco después del nacimiento de Robert, que fue el único hijo de la pareja, la madre comenzó un romance con un hombre mucho más joven que su marido. La reacción de éste no fue la previsible: en vez de citar al amante de su esposa al campo del honor, lo invitó a vivir en su casa. Hasta que cumplió once años, Musil fue el cuarto miembro de un hogar donde, a veces pacífico y a veces tumultuoso, se desarrollaba un *ménage à trois*. La escuela, no menos que la familia, se le revelaría también como un laboratorio sicológico y moral.

Las tribulaciones del estudiante Törless fue publicada en 1906, tres años después que Robert Musil decidiera abandonar la ingeniería para dedicarse a la literatura. Más fácil fue tomar la decisión que cumplirla. De hecho, años más tarde Musil trabajaría como jefe de los archivos en el Instituto de Tecnología de Viena. Por lo demás, el cambio de carrera no canceló su interés en las matemáticas ni modificó radicalmente el estilo de su pensamiento: en tanto creador de ficciones, Musil -que rechazaba el cientificismo vulgar de los naturalistas franceses, como Zola- despliega una inteligencia sistemática, orientada a aprehender formalmente las relaciones entre elementos que, a primera vista, parecen regidos por el azar y las emociones. En el último ensayo del inconcluso y póstumo *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino reflexiona sobre la multiplicidad, que ejemplarmente se exhibiría en los textos de Robert Musil y Carlo Emilio Gadda. Las otras cualidades literarias que aborda Calvino en ese



Musil en el colegio militar.

libro, cuyo origen fue una serie de conferencias que no llegó a dictar, son la levedad, la rapidez, la exactitud y la visibilidad. Al autor italiano no le parece una mera casualidad que tanto Musil como Gadda hayan sido ingenieros. Para ambos, la novela debía ser un edificio polifacético e intrincado en el que todas las partes se hallaran interconectadas.

La acción de *Las tribulaciones del estudiante Törless* se concentra, sobre todo, en el recinto asfixiante y turbio de una escuela donde se aprende cómo funcionan las leyes del deseo y el poder. La viga maestra del relato consiste en el vínculo sadomaquista que ata a Basini -víctima de un chantaje y cómplice de su humillación-con dos jóvenes prepotentes que parecen presagiar el culto nazi de la sangre y el dolor. Una de las películas clave del nuevo cine alemán de los años 60, *El joven Törless*, de Volker Schlondorff, recrea imaginativamente la obra de Musil y subraya, agudamente, cómo cierta virilidad homoerótica y perversa alimenta las fantasías totalitarias del nazismo. En la novela, el triángulo de la humillación no se agota en sí mismo, sin embargo, pues involucra también a a un espectador participante: *voyeur* ambivalente, Törless actúa como testigo del drama sexual que, secretamente, alberga el colegio militar. Por lo demás, el protagonista parece estar escindido en su interior, repartido entre impulsos contrarios: la unidad de su yo existe como aspiración, pero a medida que avanza el relato sentimos que esa unidad es inalcanzable. Así, lo que define al sujeto es la alienación. Es decir, el sentimiento de que entre el individuo y el mundo media un abismo tan oscuro como el que separa a los instintos de la conciencia. Ese estado de la sensibilidad no es un accidente de la experiencia, sino la clave de la condición moderna. Más de un siglo después que Goethe, en su *Wilhelm Meister*, creara un subgénero problemático y fértil -el de la "novela de aprendizaje" o *bildungsroman*-, Musil le imprime una inflexión nueva a esa forma que relata la aventura del tránsito desde la juventud a la madurez. El joven protagonista del *Wilhelm Meister* contaba con el misterioso auspicio de la Sociedad de la Torre, que finalmente lo guía a su destino, pero el escolar Törless no goza -no puede gozar- de un amparo análogo. En su mundo, los adultos son, afectiva y éticamente, seniles: no hay modelos admirables ni ideales consistentes, sino apenas simulacros huecos y convenciones vacías.

La Primera Guerra Mundial despedazó al Imperio Austro-Húngaro, ese vasto estado multinacional y burocratizado, en una babel de países escuálidos. Los horrores de la Segunda Guerra Mundial mejoraron el recuerdo del Imperio que rigió la familia de los Hapsburgo, como se nota al leer a Joseph Roth, que en *La marcha Radetzky* evoca elegíacamente una época en la que el sonido y la furia de los nacionalismos no apagaba aún la música amable de la Belle Epoque centroeuropea. La obra maestra e inconclusa de Musil, *El hombre sin atributos*, no cubre con un barniz nostálgico las postrimerías del imperio Austrohúngaro, a pesar de que Musil habría de padecer en el exilio la desaparición del mundo en el cual se había

criado. Cuando en 1938 las tropas hitlerianas invadieron Austria y la anexaron al territorio del tercer Reich, Musil y su esposa -que era judía- tuvieron que dejar precipitadamente Viena y partir a Suiza. Antes, en 1930 y 1933, habían salido de la imprenta los dos primeros volúmenes de *El hombre sin atributos*. El primero causó la admiración de los lectores en Austria y Alemania, pero el segundo -que es un vasto fragmento- apareció sobre todo por la presión del editor, pues Musil no estaba ya muy seguro del trazo general y de la extensión final del libro: como en el caso de *Bouvard y Pécuchet*, de Flaubert, la ambición del proyecto es tan abarcadora y audaz que parece condenarlo a no consumarse. En Suiza pasó el escritor los últimos cuatro años de su vida, en un limbo precario que lo distrajo de la escritura. Su viuda, que heredó una multitud desconcertante de papeles, se esforzó por darles algún orden e hizo publicar un tercer tomo, que debió pagar con sus propios (y escasos) fondos.

En una colección de ensayos sobre autores del siglo XX, *Los mecanismos internos*, escribe J. M. Coetzee, a propósito de las afinidades culturales y las circunstancias históricas del escritor, lo siguiente: "Musil perteneció a una generación de intelectuales de lengua alemana que experimentó las fases sucesivas de la bancarrota del orden europeo entre 1890 y 1939 con particular urgencia. Primero, la crisis premonitoria de las artes, encarnada en la primera ola del movimiento moderno. Luego la guerra de 1914 a 1918 y las revoluciones engendradas por la guerra, que destruyeron tanto a las instituciones liberales como a las tradicionales. Finalmente, los desorientados años de la posguerra, que culminarían en la toma del poder por el fascismo. *El hombre sin atributos* -ese libro que, en el curso de su redacción, se ve hasta cierto punto rebasado por los acontecimientos históricos- se propone diagnosticar esa bancarrota, cuyo origen Musil situaría con creciente precisión en el fracaso de la élite liberal europea para entender, desde la década de 1870, que las doctrinas sociales y políticas heredadas desde la Ilustración no se adecuaban a la nueva civilización de masas que crecía en las ciudades". Por su parte, el gran crítico George Steiner -acaso el último descendiente vivo de ese linaje de artistas y pensadores centroeuropeos al que alude Coetzee-señala en *Errata*, su autobiografía intelectual, que la *intelligentsia* de la Viena de principios del siglo XX detectó, perspicazmente, una crisis general del lenguaje: en Freud o en Wittgenstein, lo que se coloca en el centro del pensamiento es la insuficiencia de los signos heredados para dar cuenta del mundo. La literatura moderna austriaca, que ácidamente disuelve las certezas del arte realista del siglo XIX, se funda en la percepción de la caducidad del viejo discurso liberal, humanista e ilustrado.

LA OBRA MAESTRA E INCONCLUSA DE MUSIL, *EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS*, NO CUBRE CON UN BARNIZ NOSTÁLGICO LAS POSTRIMERÍAS DEL IMPERIO AUSTRO-HÚNGARO, A PESAR DE QUE MUSIL HABRÍA DE PADECER EN EL EXILIO LA DESAPARICIÓN DEL MUNDO EN EL CUAL SE HABÍA CRIADO. CUANDO EN 1938 LAS TROPAS HITLERIANAS INVADIERON AUSTRIA Y LA ANEXARON AL TERRITORIO DEL TERCER REICH, MUSIL Y SU ESPOSA -QUE ERA JUDÍA- TUVIERON QUE DEJAR PRECIPITADAMENTE VIENA Y PARTIR A SUIZA.

Al contrario de lo que parece sugerir el título de *El hombre sin atributos*, el protagonista de la novela -Ulrich- está lejos de ser un sujeto opaco y mediocre. Hijo de un abogado ilustre, que con gusto lo haría beneficiario de su fortuna y sus conexiones en las altas

esferas, el personaje central del libro es atractivo, culto e inteligente. Es, también, un individuo en busca de una vocación que le dé sentido y carácter a su existencia. Los héroes de la antigua épica conocen su ser y saben cuál es su misión en el mundo: la espada que empuñan es no solo instrumento de su voluntad, sino emblema de su identidad. En cambio, el antihéroe intelectual de Musil en *El hombre sin atributos* carece de toda certeza, salvo la de una nebulosa insatisfacción que lo hace sentirse incompleto: no sólo la realidad exterior parece un simulacro, el decorado de un espectáculo, sino que su misma vida interior se le aparece irreal, espectral. Para superar su desazón y cobrar sustancia, Ulrich concibe el deseo -que, tratándose de él, es más bien un vago deseo- de convertirse en un "gran hombre": "En sus días de escolar su modelo había sido Napoleón, en parte por la natural admiración que los chicos sienten por los criminales, y en parte porque sus preceptores habían insistido en calificar a este tirano, que había intentado poner a Europa de cabeza, de ser nada menos que el más pérfido canalla en la historia de la humanidad. Esto llevó a que Ulrich se enrolara en la caballería apenas se graduó". Julien Sorel, el desdichado y ambicioso protagonista de *Rojo y negro*, de Stendhal, hubiera querido seguir el camino de Napoleón, pero en los días grises y reaccionarios de la Restauración sólo tuvo abiertas ante sí la vía eclesiástica y la de la seducción de damas adineradas. Raskolnikov, el atormentado protagonista de *Crimen y castigo*, de Dostoievsky, compara con patética insistencia su delito con las empresas militares del emperador de los franceses. Ulrich, en cambio, se limita a pasar fugazmente por su fase napoleónica: obtenido ya el grado de teniente, se da cuenta de que la vida militar no le reserva hazañas ni aventuras, por lo que decide intentar otro camino. Ese camino es el de la ingeniería, en la que también llega a destacar y de la que, sin embargo, se desilusiona pronto. Ulrich, cuyas fantasías son románticas, advierte que la tecnología moderna, en vez de alimentar pasiones fáusticas y visiones de un futuro ideal, sirve sobre todo para hacer más cómoda y práctica la vida co-

JULIEN SOREL, EL DESDICHADO Y AMBICIOSO PROTAGONISTA DE *ROJO Y NEGRO*, DE STENDHAL, HUBIERA QUERIDO SEGUIR EL CAMINO DE NAPOLEÓN, PERO EN LOS DÍAS GRISES Y REACCIONARIOS DE LA RESTAURACIÓN SÓLO TUVO ABIERTAS ANTE SÍ LA VÍA ECLESIÁSTICA Y LA DE LA SEDUCCIÓN DE DAMAS ADINERADAS. RASKOLNIKOV, EL ATORMENTADO PROTAGONISTA DE *CRIMEN Y CASTIGO*, DE DOSTOIEVSKY, COMPARA CON PATÉTICA INSISTENCIA SU DELITO CON LAS EMPRESAS MILITARES DEL EMPERADOR DE LOS FRANCESES. ULRICH, EN CAMBIO, SE LIMITA A PASAR FUGAZMENTE POR SU FASE NAPOLEÓNICA: OBTENIDO YA EL GRADO DE TENIENTE, SE DA CUENTA DE QUE LA VIDA MILITAR NO LE RESERVA HAZAÑAS NI AVENTURAS, POR LO QUE DECIDE INTENTAR OTRO CAMINO.



tidiana. Luego de recorrer y abandonar las carreras de las armas y la ciencia aplicada, Ulrich ensaya el sendero de la ciencia pura y se entrega por unos años al estudio de las matemáticas. Característicamente, el saber de los números también lo decepciona, aunque "los expertos juzgaron que sus logros en esta tercera profesión, durante los pocos años en los que se dedicó a ella, no fueron desdeñables".

"La seudorrealidad se impone" es el título de la parte segunda y más extensa de *El hombre sin atributos*, a la que precede "A modo de introducción" y sigue "En el milenio (los criminales)". Las actividades mundanas y las experiencias galantes del protagonista proporcionan la delgada materia de la trama, con la cual se construye una lúcida sátira de una sociedad en decadencia y de una cosmovisión en crisis: el orden burgués del siglo XIX, que imaginaba el curso de la historia bajo la forma de un progreso lineal y ascendente, da en *El hombre sin atributos* la impresión de no ir ya a ninguna parte. Ejemplarmente, la empresa ideológica y política que figura en las páginas de la novela es la bizantina "Campaña paralela", destinada a celebrar el septuagésimo jubileo de Francisco José, emperador de la escatológica Kakania. Es en agosto de 1913 que comienzan las enredadas y solemnes discusiones sobre el mejor modo de organizar las festividades: el comité, dispar y disfuncional, no llega a proponer la exaltación simbólica del Imperio, pero expresa sintomáticamente la inminencia de su disolución. A diferencia de los personajes, el novelista y los lectores saben que once meses más tarde, en julio de 1914, comenzaría la Primera Guerra Mundial. Crepuscular e irónica, *El hombre sin atributos* tiene como asunto ostensible la conmemoración de un origen para, en verdad, discurrir sobre las circunstancias de un final. Todo se descompone y desvanece, sin que la perspectiva del novelista sea melancólica: la melancolía misma le pertenece a esa sociedad refinada hasta la neurastenia, no a quien realiza su autopsia. La causa de la parálisis y el agotamiento, se diría, es la hiperintelectualización: en Kakania, la mente se ha divorciado del cuerpo, la seudorrealidad -puramente formal, ceremoniosamente abstracta- ha reemplazado la realidad. De Musil se ha dicho, con inexactitud, que era en sus ficciones un seguidor de Freud. Es más preciso observar que, por vías diferentes, ambos contemporáneos coinciden en afirmar la importancia del cuerpo y sus pulsiones, que los muros de la razón y la moral intentan contener. El incesto y el parricidio, que son los temas que Freud explora en *Totem y tabú*, se hallan también en *El hombre sin atributos*, pero su tratamiento difiere significativamente en Musil. Así, el parricidio es innecesario cuando el padre y la ley que encarna dejan de ser relevantes y, de hecho, se vuelven irrisorios: es lo que sucede, en *El hombre sin atributos*, no solo con el progenitor del protagonista y el emperador, sino con la moral burguesa. El incesto, por otro lado, se representa en la novela mediante la relación -apasionada y dialéctica- entre Ulrich y su amoral hermana, Agathe.

Sin cultivar la estridencia ni cortejar el escándalo, Musil examinó en sus ficciones una realidad en la que las fronteras entre el bien y el mal, la razón y la irracionalidad, lo admisible y lo inaceptable no contaban ya con ninguna garantía trascendente: la "muerte de Dios", que Nietzsche proclamó espectacularmente en *Así habló Zaratustra*, es el acontecimiento filosófico que sostiene e impulsa la escritura de Robert Musil. Abolida la confianza en un conocimiento totalizador y absoluto, queda una estética de la multiplicidad enciclopédica y la mirada irónica. Haber hallado una forma para esa estética póstuma y crítica es, sin duda, uno de los méritos mayores del autor de *Las tribulaciones del estudiante Törless* y *El hombre sin atributos*.



OTRA COSA ES CON CAJÓN

Un instrumento auténticamente peruano que hoy nos representa en varios escenarios del mundo.

Alonso Rabí do Carmo

Una de las cosas que más recuerdo de mi estancia de dos años en Boulder (Colorado) es que en la sala del pequeño departamento que la universidad me alquilaba tenía un cajón, que había llevado conmigo para curarme de cualquier asomo de nostalgia.

En cierta ocasión, recibí la visita de un compañero de estudios, nacido en Wisconsin. Ni bien se acomodó en el sofá, sus ojos se detuvieron en el cajón. Sin poder disimular la curiosidad, me dijo: "Eso seguramente es un mueble sueco, ¿no?". Tras unos segundos de silencio repliqué: "No, es un instrumento musical peruano".

Esta anécdota, bastante trivial por cierto, ilustra muy bien el asombro y desconcierto que puede provocar en algunos encontrarse, de pronto y sin aviso previo, con un cajón peruano, un instrumento de aspecto bastante franciscano, pero de gran nobleza sonora.

Haciendo historia

Definitivamente, para seguir las huellas del cajón peruano tenemos que partir de la siguiente premisa: este instrumento no fue siempre como lo conocemos actualmente. Su historia comienza, sin duda, con la llegada de los primeros africanos a la costa del Perú, de la mano de los conquistadores.

En África, como sabemos, la percusión es un elemento fundamental y dominante, de modo que estos primeros migrantes tienen que haber percutido sobre algún tipo de superficie. A diferencia de otros países donde hubo también presencia africana —Brasil o Cuba sirvan como ejemplo— en el Perú los tambores membranófonos no alcanzaron un desarrollo notable.

Más de un testimonio, incluso en el siglo XX y sobre todo en zonas rurales —como el de Carlo, Caitro, Soto en *De cajón*— habla de botijas de barro —podía ser también un tronco ahuecado— cubiertas en uno de sus extremos por piel animal, que se calentaban al fuego para templarlas y dejarlas listas para las manos del ejecutante. Esa puede ser una señal interesante: a lo mejor el cajón, en su forma actual, es un artefacto de estirpe urbana.

Veamos. Podemos contrastar esos recuerdos de infancia de Caitro en Cañete, con una enorme cantidad de referencias literarias que desde mediados del

siglo XIX, sin aludir a la forma del instrumento, lo nombran ya como cajón. En una de sus *Tradiciones peruanas*, por ejemplo, Ricardo Palma anotaba: "...La parranda estaba en su apogeo. Se zamacueqeaba de lo lindo, con arpa, guitarra y cajón..." ("La proeza de Benítez", 1835).

En 1848, el diplomático francés Adolfo de Botmilau (a la sazón cónsul de su país en el nuestro) escribía: "Cerca del guitarrista, con un cajón desfondado entre las piernas, otro músico de la misma categoría".

Mientras tanto, en 1870, el músico Claudio Rebagliati, en una anotación hecha al margen de una de sus partituras, apuntaba: "el ritmo del acompañamiento imite al de la guitarra, arpa o cajón, instrumentos con los cuales se acompaña siempre [la zamacueca]".
Queda más o menos claro, en todo caso, que no es posible reconstruir una línea evolutiva que dé cuenta del paso de unos membranófonos rudimentarios -llamados también "tambores de botija"- al cajón tal cual lo observamos hoy. Sin embargo, saber que ya gozaba de nombre propio desde mediados del siglo XIX deja casi ninguna duda sobre su existencia. Peor, caballeros, es nada.

La primera biografía

La ausencia de un perfil del desarrollo y evolución de este instrumento no ha sido el único problema. A eso había que sumar una casi inexistente bibliografía sobre él. Felizmente, el año 2004, Rafael Santa Cruz publicó un excelente libro-disco, titulado *El cajón afroperuano*, que repasa minuciosamente todas las posibilidades de una historia que, valgan verdades, no cuenta con vestigios físicos, aunque sí con indicios más que razonables.

Sobre la forma actual del cajón, por ejemplo, se podría hacer una especulación interesante. El problema de las botijas de barro era precisamente su gran tamaño; si consideramos que durante muchos años la práctica musical de la población de origen africano estuvo sujeta a censura, cuando no a restricciones, no es descabellado pensar que esta circunstancia puede haber marcado unas pautas de transformación hasta llegar a su configuración básica: un paralelepípedo de madera, es decir, un instrumento más pequeño y más fácil de transportar y ocultar, mimetizado además en la apariencia de un objeto utilitario (algo así como el "mueble sueco" que mencioné, irónicamente, al comienzo de estas líneas).

Pero el libro de Santa Cruz ofrece otras variantes de instrumentos de percusión que responden a un modo de percutir parecido al del cajón. Por ejemplo, en una ilustración del siglo XVIII, del obispo Martínez de Compañón, se ven instrumentos como el 'reco reco' y la marimba, además de graficarse el uso de la panza del arpa como instrumento de percusión. Otro tanto debe decirse del 'checo', calabaza seca que se usa en el norte y que se percute colocada entre las piernas del músico, como el que aparece en el óleo *La jarana* (1850) de Ignacio Merino.

Sin embargo, será recién en 1895, en la fotografía del grupo La Palizada -del cual era integrante Alejandro Ayarza, hermano de la gran compositora y recopiladora de folclor costeño Rosa Mercedes Ayarza- que el ejecutante del cajón podrá ser apreciado con total claridad.

En el trabajo "Cajonística", de Marco Aurelio Denegri -recopilado en *De esto y aquello* (2006)- se nos presenta un menudo inventario de las primeras grabaciones de cajón peruano, que datan de inicios de los años 50, así como una discografía de los principales cajoneadores de la época, entre quienes se cuentan Arístides Ramírez, Francisco *Pancho Caliente* Flores y El Gancho Arciniegas.

Pregunta suelta

Ahora bien, de que el cajón es peruano, no hay duda ninguna. Si la pregunta fuera en el sentido de si es o no un instrumento privativo del Perú, la respuesta sería no. Paso a explicarlo. Santa Cruz admite que el cajón se utiliza, de modos muy distintos, en varias regiones de América y en cada una de ellas el instrumento presenta patrones musicales y rítmicos muy específicos.

Lo que hace que el cajón sea "peruano" es que en la música costeña, este instrumento es el responsable



Familia Ballcumbrosio foto de Roberto Fantozzi.

de la base rítmica de los géneros que acompaña, a diferencia de Cuba, por ejemplo, donde no existe la noción de cajón solista, pues se ejecuta en grupos de tres, como en el caso de los tambores batá.

Hay que considerar, también, que el cajón es usado en otras partes en funciones de adorno o repique, no como base rítmica. Una de las posibilidades de lectura de la frase "cajón peruano", entonces, tiene que estar referida a las características de su ejecución, sonido, construcción y, por supuesto, a su función dentro del contexto musical peruano. Del mismo modo, el nombre de "caja española" o "caja andaluza" debería entenderse como una alusión no al origen del instrumento, sino al estilo de ejecución, porque en realidad, las diferencias entre un cajón peruano y uno usado para el flamenco son diametrales. Esto no significa renunciar a nada: el instrumento que conocemos y que sirve para la ejecución de la música costeña, es peruano y eso no admite discusión. Que en el extranjero se modifique o se adapte, no debería ser óbice para reconocer la peruanidad de su primer modelo y aquí viene a cuento, una vez más, la historia tantas veces contada, aquella del año 1978, cuando Caitro Soto le obsequió un cajón al guitarrista Paco de Lucía y este lo llevó a España y etcétera.

A propósito, muchos parecen haber olvidado que el cajón llegó un poco antes a España, cuando en 1976 Chabuca Granda graba el disco *Tarimba negra*, acompañada por algunos músicos de Joan Manuel Serrat (Ricardo Miralles, entre ellos), el guitarrista Félix Casaverde y el propio Caitro Soto.

Por eso se aplaudió, en su momento, que el Instituto Nacional de Cultura reconociera en el año 2001 que este instrumento era Patrimonio Cultural de la Nación y esto se lo debemos a la percusionista María del Carmen Dongo. Sigamos honrando, entonces, la gran tradición del cajón peruano, instrumento que ha sido tocado por auténticos genios de la percusión en nuestro país, desde El Gancho Arciniegas hasta el gran Pititi Sirio, pasando por todos aquellos que han sabido darle lustre a este peruanísimo tambor.



AZUL ES EL PASO, AHORA ROJO, AMARILLO, VIOLETA, MORADO, PLATA, ORO. DE LEJOS VIENEN SUS PASOS, DE LAS ALTURAS, DE LOS ANDES, DE TIEMPOS INMEMORIALES. EL SOL RELUMBRA LUMBRE, REFLEJA FILOS DE LUZ, TAJOS, CUCHILLADAS SOBRE LOS TRAJES MULTICOLORES, SOBRE LAS TIJERAS. LOS ACEROS CONTESTAN

DANZANTES DE TIJERAS

PASOS DE COLORES Y ACROBACIA

Antonio Muñoz Monge
Fotos de Roberto Fantozzi



CON ALGARABÍA, RELAMPAGUEA EL SONIDO, COMO LAS CHISPAS DE LOS RAYOS QUE ANUNCIAN LOS TRUENOS, AUGURANDO LLUVIAS EN LAS CUMBRES ALTÍSIMAS, DONDE MORAN LOS *WAMANIS*, ESPÍRITUS PROTECTORES DE LOS *APUS*, CERROS ABRIGADOS DE VIENTOS Y RELÁMPAGOS.

Arpa y violín enroscan las melodías en los aires, haciendo campo, sitio, espacio, provocando, llamando a la filigrana de los pasos, que dibujan saetas, círculos, diagonales. De pronto es el Alba, el Wallpa Waqay, el Siu Siu, la Patara, pasos, giros que recogen el sonido de los elementos de la naturaleza, el canto de las aves, el insinuante silbo de las serpientes, el enigma de cerros y puquiales.

Del remolino de colores y música, aparecen los danzantes. Ahí están en el escenario del tiempo los hermanos Chiara de Parinacochas, Derrepetente (Máximo Hilario) de Huancavelica, Qori Sisicha (Rómulo Huamaní) de Lucanas, Lucifer (Gabriel Hilario) de Huancavelica, Qarqaria, Alacrán, Halcón, Volcán. La presencia de los danzantes y las luces de la tarde embriagan el momento porque llega el Atipanacuy, la gran competencia.

Orígenes

El más remoto antecedente de la Danza de Tijeras es el Taki Onqoy, o Danza y canto de la enfermedad, movimiento de rebeldía surgido entre los indios pocos años después de la llegada de los españoles y que estuvo vinculado a la resistencia de los Incas de Vilcabamba, iniciada en 1537 con Manco Inca y que terminó con la muerte de Túpac Amaru I en 1572 en la Plaza del Cusco.

La Danza de las Tijeras es una expresión mestiza: de espíritu esencialmente andino y forma hispánica que en la actualidad se practica en toda la Región Chanca. Según el historiador Luis Millones, el Taki Onqoy se extendió por los repartimientos de los Atun Soras, Atun Lucanas y Chocornos, correspondientes al actual departamento de Ayacucho, y se difundió por todo el obispado del Cusco, llegando hasta las ciudades de Arequipa, Chuquisaca y La Paz, por el sur, y hasta Lima, en la costa. Hay testimonios como el del viajero alemán Heinrich Uit que afirman la presencia de danzantes de tijeras en la fiesta de la Concepción en Puno, allá por 1826; y en su libro *Música y sociedad coloniales*, Juan Estensoro confirma dichas manifestaciones para Carabaillo y Cieneguilla, en Lima, y lo mismo refiere para Cusco el viajero francés Paul Marcoy. Queda claro pues que el ámbito geográfico de las Danzas de las Tijeras cruza largamente las fronteras de la zona chanca.



El historiador Juan José Vega sostiene que la presencia de hojas de acero en esta danza, a manera de tijeras, nos conducen a pensar en actividades relacionadas con el pastoreo y la esquila del ganado.

En la actualidad, la migración proveniente de los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurímac, como casi toda la población que se traslada del interior a la ciudad de Lima, se reúne en instituciones o clubes donde cultivan y ponen de manifesto sus distintas expresiones culturales, entre las que destaca por su fuerza el folklore musical. Así, los danzantes de tijeras, por su trabajo artístico, se convierten en valiosos elementos de comunicación, infaltables



en toda fiesta patronal y costumbrista, como la fiesta del agua, o yarqa aspa, baja de cruces, ensayo ceremonial, navidad, año nuevo, carnavales, etcétera. Esta amplia manifestación de la danza permite a las poblaciones migrantes mantener un permanente contacto con sus fuentes de origen, y los múltiples encuentros de músicos y danzantes concluyen muchas veces en competencias o Atipanacuy que los acerca y une aún más, haciendo tolerables la distancia y la nostalgia por su terruño.

DANSAK

José María Arguedas





Son hojas de acero sueltas. Las engarza el 'dansak' por los ojos, en sus dedos y las hace chocar. Cada bailarín puede producir en sus manos con ese instrumento una música leve, como de agua pequeña, hasta fuego: depende del ritmo, de la orquesta y del "espíritu" que protege al 'dansak'.

Bailan solos o en competencia. Las proezas que realizan y el hervor de su sangre durante las figuras de la danza dependen de quién está asentado en su cabeza y su corazón, mientras él baila o levanta y lanza barretas con los dientes, se atraviesa las carnes con leznas o camina en el aire por una cuerda tendida desde la cima de un árbol a la torre del pueblo.

Yo vi al gran padre "Untu", trajeado de negro y rojo, cubierto de espejos, danzar sobre una soga movediza en el cielo, tocando sus tijeras. El canto del acero se oía más fuerte que la voz del violín y del arpa que tocaban a mi lado, junto a mí. Fue en la madrugada. El padre "Untu" aparecía negro bajo la luz incierta y tierna; su figura se mecía contra la sombra de la gran montaña. La voz de sus tijeras nos rendía, iba del cielo al mundo, a los ojos y al latido de los millares de indios y mestizos que lo veíamos avanzar desde el inmenso eucalipto de la torre. Su viaje duró acaso un siglo. Llegó a la ventana de la torre cuando el sol encendía la cal y el sillar blanco con que estaban hechos los arcos. Danzó un instante junto a las campanas. Bajó luego. Desde dentro de la torre se oía el canto de sus tijeras; el bailarín iría buscando a tientas las gradas en el lóbrego túnel. Ya no volverá a cantar el mundo en esa forma, todo constreñido, fulgurando en dos hojas de acero. Las palomas y otros pájaros que dormían en el gran eucalipto, recuerdo que cantaron mientras el padre "Untu" se balanceaba en el aire. Cantaron pequeñitos, jubilosamente, pero junto a la voz del acero y a la figura del dansak' sus gorjeos eran como una filigrana apenas perceptible, como cuando el hombre reina y el bello universo solamente, parece, lo orna, le da el jugo vivo a su señor.

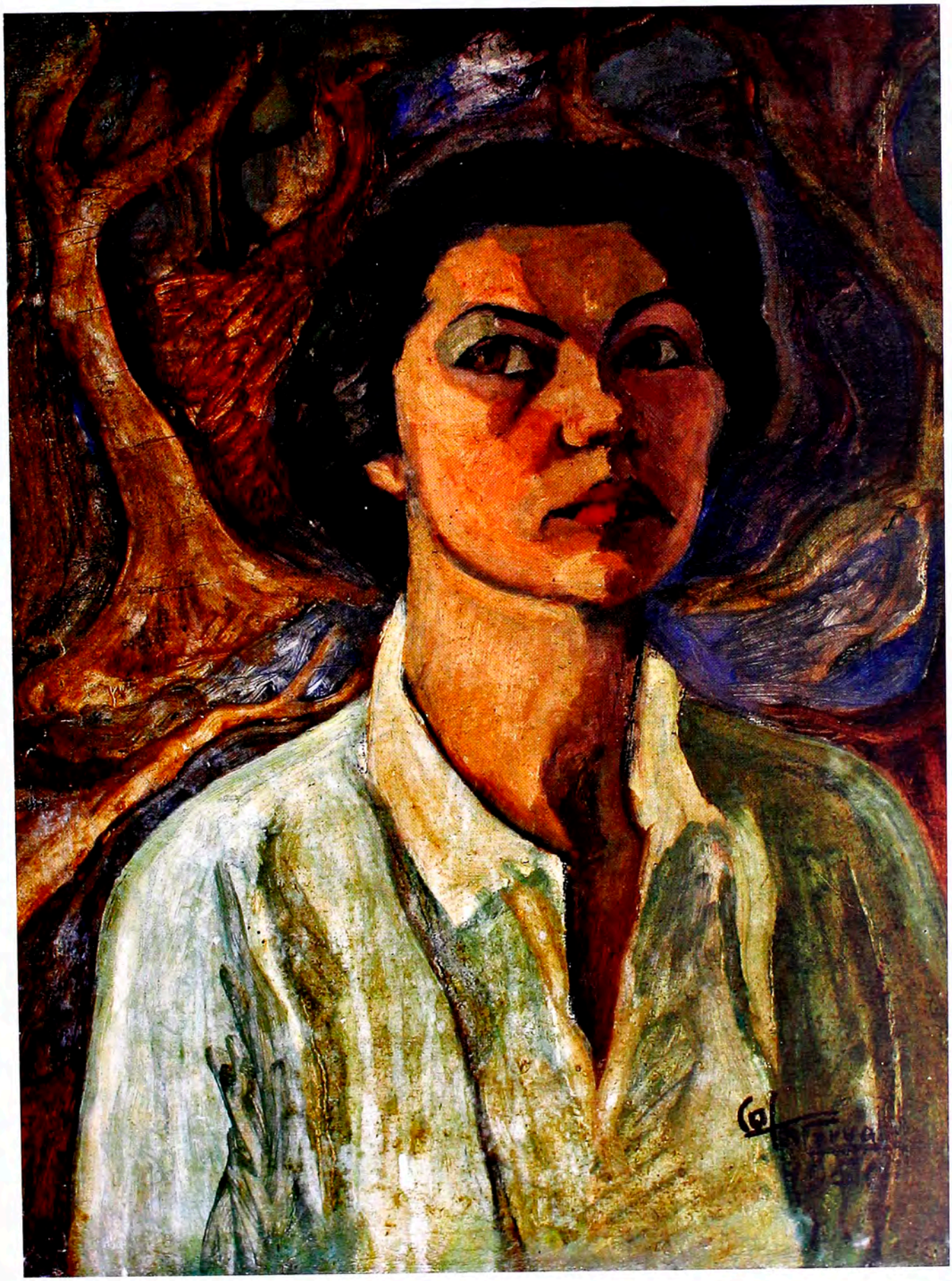
El genio de un 'dansak' depende de quién vive en él: ¿el "espíritu" de una montaña (Wamani); de un precipicio cuyo silencio es transparente; de una cueva de la que salen toros de oro y "condenados" en andas de fuego? O la cascada de un río que se precipita de todo lo alto de una cordillera; o quizás sólo un pájaro, o un insecto volador que conoce el sentido de abismos, árboles, hormigas y el secreto de lo nocturno; alguno de esos pájaros "malditos" o "extraños", el hakakllo, el chusek, o el San Jorge, negro insecto de alas rojas que devora tarántulas.

COTA CARVALLO
ARTISTA FUNDAMENTAL

Jorge Bernuy



De la serie *Los Sueños*



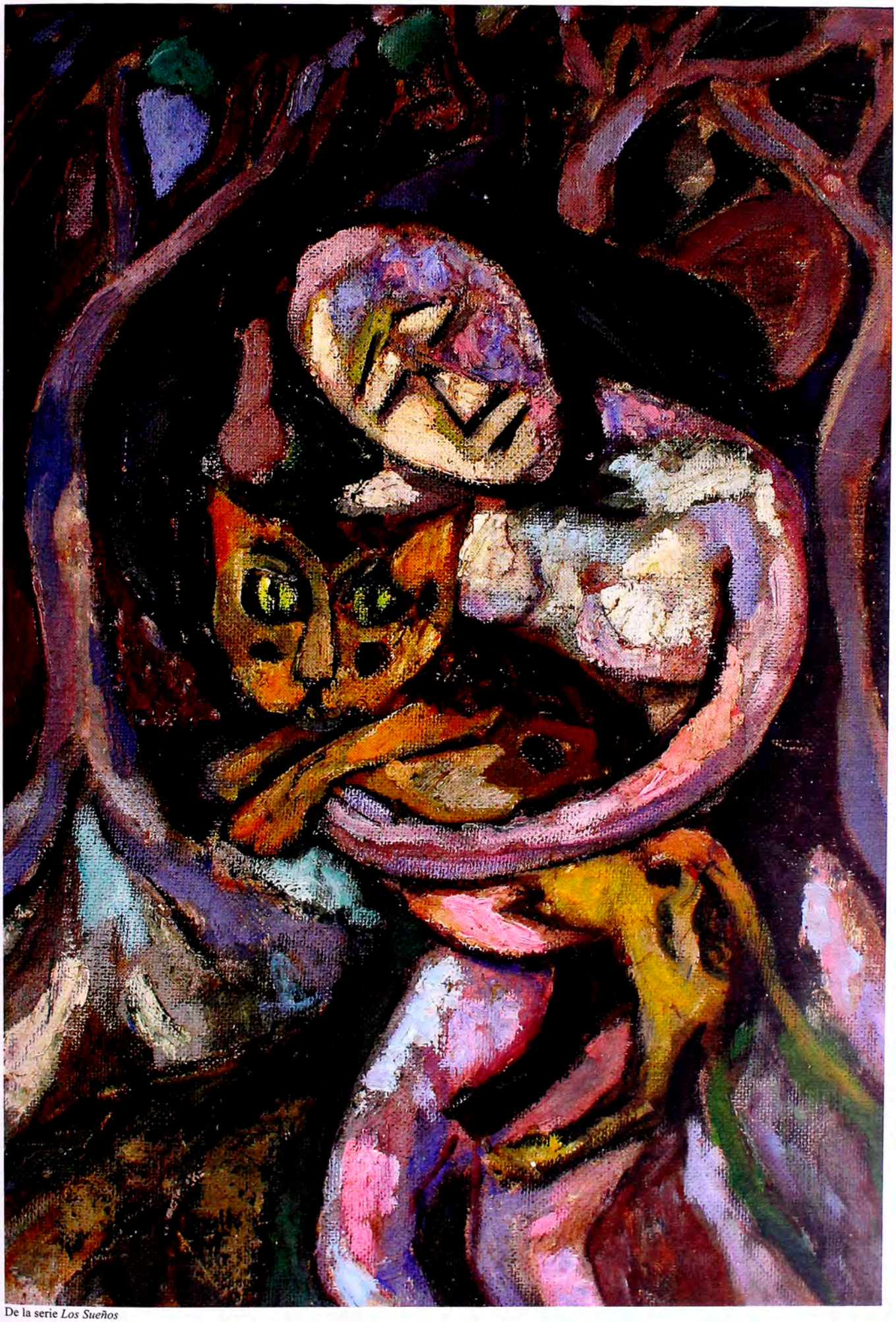
Autorretrato

LA EXCELENTE MUESTRA DE LA OBRA DE COTA CARVALLO (LIMA 1909 – 1980) QUE SE EXHIBIÓ EN EL CENTRO CULTURAL INCA GARCILASO, NOS HA PERMITIDO REVALORIZAR A UNA ARTISTA FUNDAMENTAL DE LA PINTURA PERUANA. FORMADA EN LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES, COTA CARVALLO REVELA DESDE TEMPRANO UNA VOCACIÓN Y SENSIBILIDAD ARTÍSTICA POCO COMÚN.

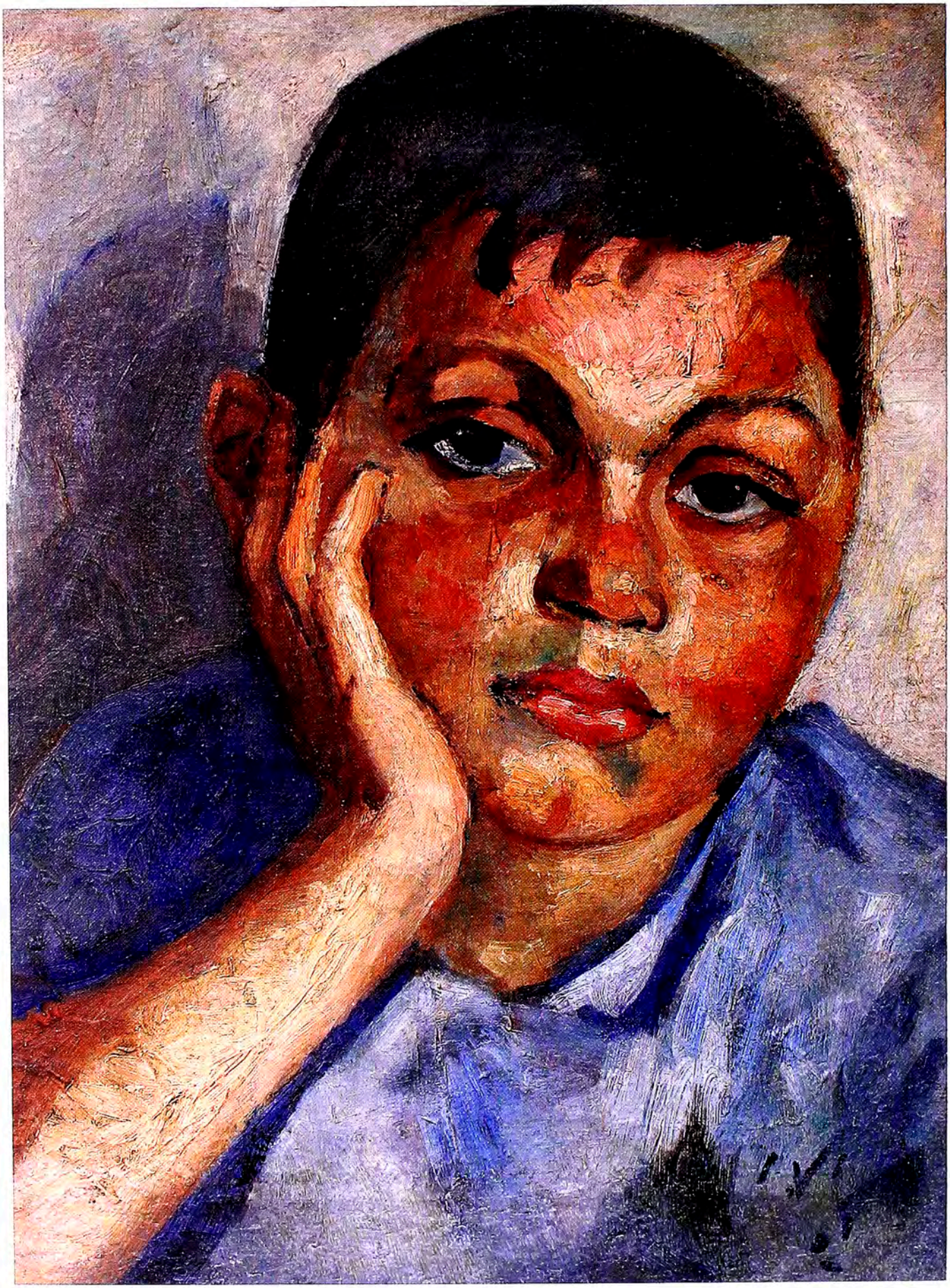
Sus primeras telas reflejan toda la fuerza y el ímpetu de su formidable temperamento. Usó el color con plena conciencia y sobria intuición, y dentro de las limitaciones que la propia exigencia del hecho plástico le impuso, lo llevó a su máxima potencia y plenitud. De ese modo se evidenciaron sus dotes,



Carrusel



De la serie *Los Sueños*



Retrato de Hernando Nuñez Carvallo



Desnudo

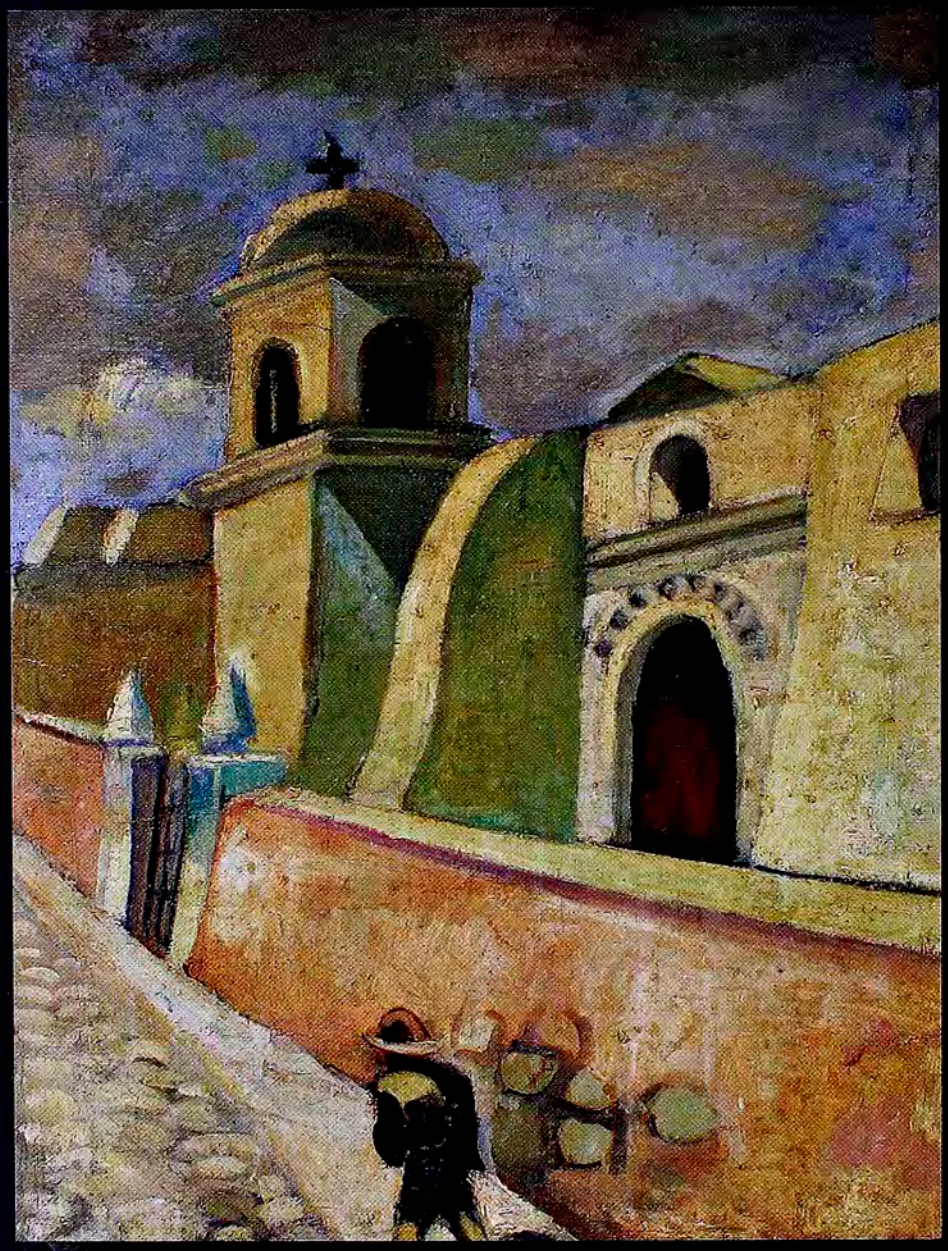
pues el color no fue para Cota un elemento pintoresco, sin valor expresivo propio, usado para conseguir efectismos visuales sensualmente halagadores, sino todo lo contrario. Para ella el color fue motivo de una inteligente especulación, medida y ponderada, con valor expresivo y plástico concreto, determinantemente propio, que dio a sus telas una vigorosa y clara elocuencia.

Desde que se inició en los caminos del arte, esta pintora se dedica a ello con pasión consiguiendo reflejar de una manera viva y fiel sus emociones. Ya en sus primeras obras logra una gran eficacia expresiva y una gran elocuencia plástica y es que la fuerza de su temperamento le permitió captar y asimilar, penetrando en ella, la emoción que se encierra en el espectáculo que pasa ante sus ojos. Cuando Cota pinta no pretende ni se propone transmitir una sensación puramente visual, física ni epidérmica, sino lograr que el paisaje y su vida alcancen una unidad vital, una visión humanísima, de una efectiva y vigorosa plasticidad expresionista.

EL ESPÍRITU DE LIMEÑA ENAMORADA DE LA NATURALEZA Y DE SU ENTORNO LOCAL REVIVE LAS CAPTACIONES DE BARRANCO, DEL PAISAJE SERRANO Y DE OTRAS REGIONES DEL PAÍS, Y EN TODAS ELLAS EL DOMINIO DEL OFICIO LE PERMITE DELICADÍSIMOS JUEGOS DE GRISES Y BLANCOS DORADOS.

Ese imperativo de plasticidad es posiblemente lo que hace sumamente interesante el arte de Carvallo. Sus obras son siempre la revelación y la expresión de una emoción esencial y viva que la materia plástica, en cumplimiento de su función expresiva, eleva a la más alta elocuencia y cualidad.

En las últimas telas que pintó, Cota exploró el mundo de los sueños, y lo expresó con una pintura más simbólica pero manteniendo siempre su personalidad, técnica pictórica y su positivo valor artístico. En sus obras no es posible descubrir un solo momen-



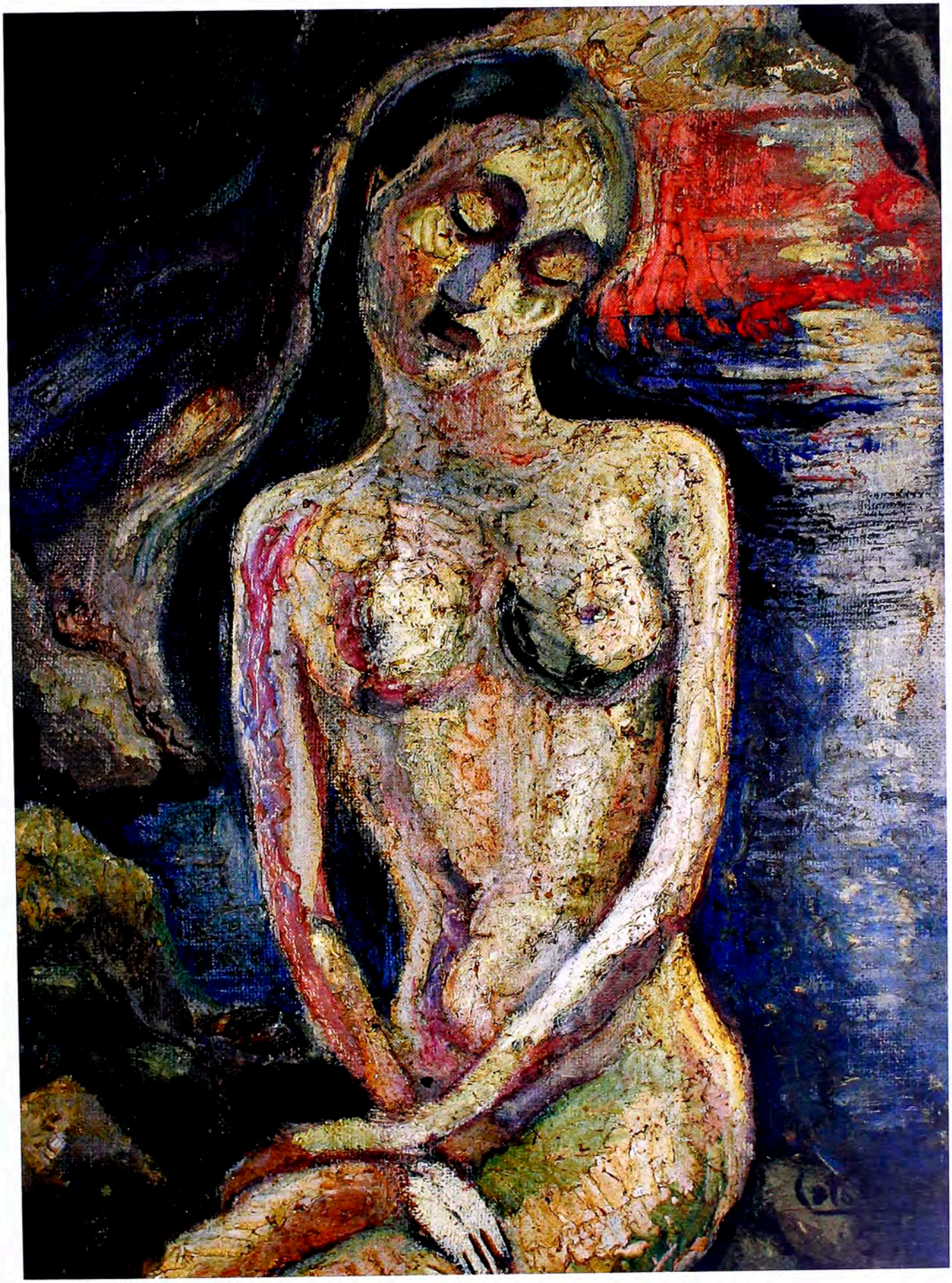
Iglesia Arequipeña

EN SU TRABAJO APASIONADO Y FERVOROSO SE FUE TEMPLANDO SU TEMPERAMENTO ARTÍSTICO Y ENRIQUECIENDO SU DON CREADOR. LOS ASUNTOS DE SU PINTURA SON CASI AUTÓCTONOS DE ACUERDO A LOS CÁNONES DEL MAESTRO SABOGAL. SU DIBUJO ES SEGURO, SUS FIGURAS MUESTRAN UN GRAN VIGOR DE EXPRESIÓN, Y COMO CULTORA DE LOS MOTIVOS INDÍGENAS NO SE QUEDÓ NUNCA EN LA NOTA DEL FOLKLORE.

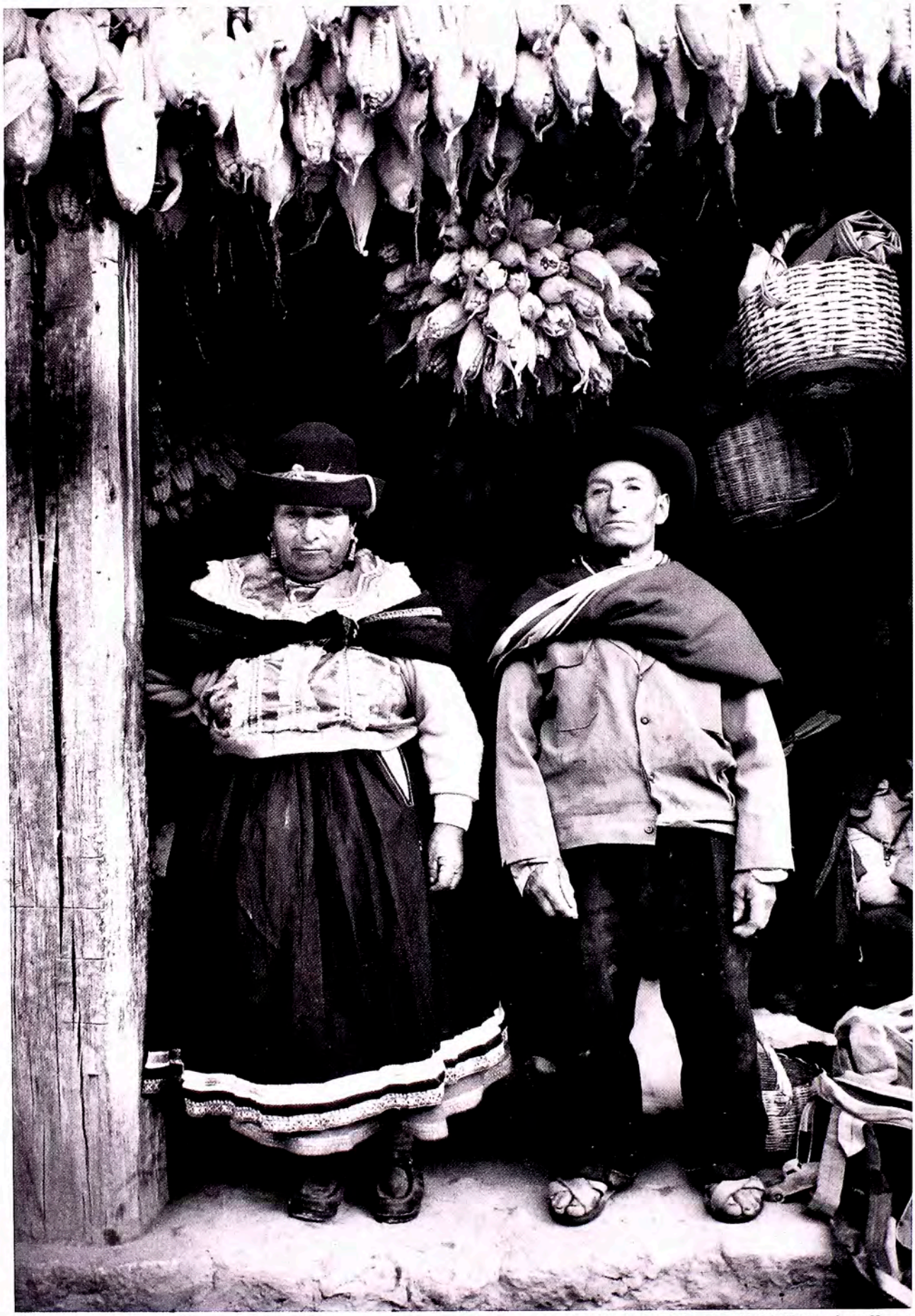
to de simulación de virtuosismo o de falsedad; todas son de una gran honestidad y de una suprema sinceridad, en las que su temperamento se refleja produciendo, por medio de una materia que juega un papel muy importante -ya sea rugosa, pastosa, texturada manejada en brocheo limpio, amplio, directo, instintivo o repentista- esa sensación de arte agresivo. El espíritu de limeña enamorada de la naturaleza y de su entorno local revive las captaciones de Barranco, del paisaje serrano y de otras regiones del país, y en todas ellas el dominio del oficio le permite delicadísimos juegos de grises y blancos dorados.

En su trabajo apasionado y fervoroso se fue templando su temperamento artístico y enriqueciendo su don creador. Los asuntos de su pintura son casi autóctonos de acuerdo a los cánones del maestro Sabogal. Su dibujo es seguro, sus figuras muestran un gran vigor de expresión, y como cultora de los motivos indígenas no se quedó nunca en la nota del folklore. Cada cuadro suyo, aun cuando no se lo proponga, está más allá de la interpretación verista. Destacan también sus retratos, en los que supo captar la psicología y personalidad de personajes como Estuardo Núñez y Adolfo Westphalen.

Cota Carvallo junto a Camino Brent, Julia Codesido, Camilo Blas, Leonor Vinatea y su maestro José Sabogal, rompieron el molde tradicional del arte académico que miraba hacia Europa, y propusieron un arte nacional auténtico, el indigenismo, que profundizó en el paisaje serrano y sus gentes.*



De la serie *Los Sueños*



Familia Cautivo León, comunidad de Huamacchuco, Huaraz.

NELLY PLAZA

Y EL MISTERIO DE LA REVELACIÓN

Guillermo Niño de Guzmán

HAY VOCACIONES QUE TARDAN EN GERMINAR, UN POCO COMO LA MARIPOSA QUE SE HALLA AGAZAPADA DENTRO DE LA CRISÁLIDA Y QUE UN DÍA SE ASOMA AL EXTERIOR, ABRE LAS ALAS Y SE LANZA AL BLANCO ESPACIO. ALGO ASÍ HA SUCEDIDO CON NELLY PLAZA, ANTROPÓLOGA DE PROFESIÓN, FOGUEADA EN TRABAJOS DE CAMPO, QUE HACE UNA DOCENA DE AÑOS DESCUBRIÓ A LA FOTÓGRAFA QUE LLEVABA DENTRO.

En esos casos, por lo general, la nueva vocación emerge con fuerza y, tarde o temprano, acaba por imponerse sobre la primera actividad profesional. Esto, por fortuna, no ha ocurrido con Nelly Plaza, quien ha conseguido complementar la fotografía con la antropología de manera admirable. Una y otra disciplinas se enriquecen y alimentan mutuamente. Con largos años dedicados al desarrollo de proyectos en las comunidades de la sierra, Plaza ha logrado consolidar una mirada natural y privilegiada de aquellos entornos. Parte de esa labor ha estado orientada a programas de comunicación y cultura, a la promoción de las artes en el seno de las propias comunidades. Su acercamiento, en ese sentido, es único. Y ello se advierte en sus hermosas fotografías sobre diversos personajes que ha conocido durante el ejercicio de su profesión, imágenes que resaltan no sólo por la calidad de su composición visual, sino por la hondura y entrega que afloran en la relación entre la autora y sus retratados.

Como ella misma refiere, aprendió los rudimentos del oficio fotográfico bajo la guía del maestro Billy Hare, quien, ante todo, le enseñó a mirar. En ese proceso inicial, de fascinación y curiosidad, Plaza experimentó



Teófilo Galván, uno de Los hermanos Galván, El Agustino, Lima, 2007.

el placer que significaba hacer una suerte de fotografía "pura" o esencial. Mientras se familiarizaba con el uso de los recursos técnicos, descubrió las posibilidades de expresión que le brindaba el nuevo lenguaje. "La fotografía me permitió salir de los límites dentro de los cuales me había formado", ha reconocido. Sin duda, por tratarse del instrumento más idóneo para escaparse del marco de científica social al que estaba acostumbrada y poder canalizar su visión a través de una propuesta estética.

En su etapa inicial, Plaza se volcó a retratar la naturaleza, lo que no debe extrañarnos, dado su estrecho contacto con el campo. Sin embargo, su propuesta iba más allá de la simple reproducción del paisaje. La empujaba, más bien, la idea de hacer prevalecer su relación con el medio natural, un tanto al estilo del poeta japonés que se esfuerza por capturar un instante de revelación en un haiku. En ese periodo creativo, Plaza se interesó por el proceso de transformación y reelaboración de la realidad que permite el arte fotográfico. De ahí que si su propósito era fotografiar un río, lo segmentaba y reconstruía, con imágenes sucesivas y yuxtapuestas que, al ser eslabonadas, formalmente podían dar la sensación de movimiento y de los quiebres del agua que fluía caprichosa por entre



Máximo Hilario Solier, *De repente*, parque de la Exposicion, Lima, 2007.

las piedras. Esta paciente y sofisticada observación de la naturaleza superaba la dimensión del realismo e incurría en una esfera casi abstracta.

Pero el interés primordial de Nelly Plaza, desde luego, se encuentra en la gente. Y, ciertamente, es una estupenda retratista. Prueba de ello son las fotografías que hizo en el 2002, en las que registró a mujeres que habían sido víctimas de situaciones de violencia política. Asistió a las audiencias de la Comisión de la Verdad, donde escuchó los testimonios más terribles de aquellas personas cuyos familiares y vecinos habían sido arrastrados a la tortura y la muerte, durante

MIENTRAS SE FAMILIARIZABA CON EL USO DE LOS RECURSOS TÉCNICOS, DESCUBRIÓ LAS POSIBILIDADES DE EXPRESIÓN QUE LE BRINDABA EL NUEVO LENGUAJE. "LA FOTOGRAFÍA ME PERMITIÓ SALIR DE LOS LÍMITES DENTRO DE LOS CUALES ME HABÍA FORMADO", HA RECONOCIDO.



Marina Minaya Pesoa, Flor de la Oroya, El Agustino, Lima. 2006.

la época tan aciaga en la que el Perú, sobre todo el de las zonas más pobres del país, se debatió entre el fuego de la amenaza terrorista y el de las fuerzas del orden.

Plaza ha revelado que aceptó ese trabajo por encargo de una institución, pero que le fue imposible no involucrarse emocionalmente con las atroces experiencias de las víctimas. Ella sintió que su compromiso de fotógrafa profesional llegaba hasta cierto punto y que su trabajo podía derivar en algo mucho más personal. Por tanto, buscó a los testigos a quienes había oído en las audiencias y los fotografió en su ámbito natural, ya fuera en Ayacucho, Huancayo, Tingo María, Huancavelica o Chalhuanca. Estos retratos son realmente perturbadores, ya que los sujetos fotografiados, es decir, los sobrevivientes, llevan la marca del horror que, de una u otra manera, ha quedado enquistado para siempre en sus vidas. Lo que destaca en la mirada de Plaza es que se trata de un apunte sutil, nada tremendista. Aquí se advierte su opción tan particular, pues, a diferencia de lo que haría un reportero gráfico, quien se limitaría a pergeñar una rápida toma que explote la carga dramática de la situación, ella prefiere entablar una relación con su personajes, conocerlos mejor, crear cierta confianza que haga posible un desvelamiento más auténtico y profundo. Evidentemente, en ese aspecto, la antropóloga se amalgama perfectamente con la mujer de la cámara.

Nelly Plaza aborda el tema andino con una actitud muy clara y coherente. Como antropóloga, ha afirmado, siempre se ha opuesto a esa visión del Ande que se concentra en la miseria, el llanto, la violencia. Por desgracia, el periodismo ha tendido a propiciar el tema de la victimización del campesino, olvidando que, incluso en los testimonios recogidos por la Comisión de la Verdad, muchos de los sobrevivientes han dado una lección ejemplar de coraje y dignidad. En consecuencia, las fotografías de Plaza pretenden restituir una imagen del hombre andino que evite aquellos estereotipos. Allí están para comprobarlo el retrato de un alcalde con su *varayoc*, quien posa en un pueblo de Huancavelica que se recupera tras haber sido arrasado por la violencia terrorista, y el de una



Ana Condori Sulca Siwar Q `ente, Pueblo Libre, Lima, 2004

Zenobio Dagha, comunidad de Chupurro, Huancayo, 2004.





Constantina y Victoria, Dúo Hermanitas Sánchez, Pueblo Libre, Lima, 2005.

Alcalde Vara, Comunidad de Tuco, Huancavelica, 2003.





Máximo Damián, Pueblo Libre, Lima, 2003.

pareja de campesinos prósperos de Llanganuco, que ha salido adelante con una iniciativa de turismo vivencial.

Desde hace unos cuatro años, Nelly Plaza se ha entregado completamente a un nuevo proyecto, el cual espera culminar en noviembre del próximo año y al que ha titulado 'Fragmentos de una historia'. En cierta forma, es una prolongación de lo que siempre le ha interesado, aunque con un matiz distinto. En una feliz conjunción de su veta antropológica con la fotográfica, Plaza se ha propuesto captar a los últimos pioneros de la música andina que aún viven. Ello, naturalmente, ha supuesto una ardua investigación, ya que la mayoría de estos artistas populares emigraron de sus pueblos, arrastrados por el fenómeno de las migraciones campesinas a la capital, donde se establecieron y continuaron haciendo su música, con frecuencia en condiciones marginales y sin contar con el reconocimiento y la ayuda de la industria fonográfica y radial, salvo el de sus devotos paisanos arraigados en Lima.

En esta serie, observamos algunos retratos notables, donde Plaza ha logrado no sólo una armonía en el plano formal, sino que ha captado la energía y dignidad de hombres y mujeres apreciados por su actividad musical, quienes posan con sus mejores galas, sin duda atraídos por el carisma y honestidad de la fotógrafa. Retratos como el del violinista Máximo Damián, el de Derrepente, danzante de tijeras, el de las hermanas Galván -curiosa escena de interiores en la que se cuela el Che Guevara- o el de Zenobio Dagha, violinista del valle del Mantaro que incorporó el saxo al huaylarsh moderno, corresponden a un universo que ignoramos o apenas entrevemos. En esa perspectiva, Nelly Plaza muestra una sensibilidad peculiar para adentrarse en una sociedad mal entendida y tradicionalmente excluida, a la que se aproxima ahora ya no como antropóloga cabal sino mediante el ejercicio de un arte visual. El resultado es espléndido. Y, así como ella descubrió la fotografía y su poder para transformar el mundo, ahora somos nosotros, sus espectadores, quienes nos adueñamos de su descubrimiento.

TECNOLOQUÍAS

Luis Freire Sarria
Ilustración de Conrado Cairo

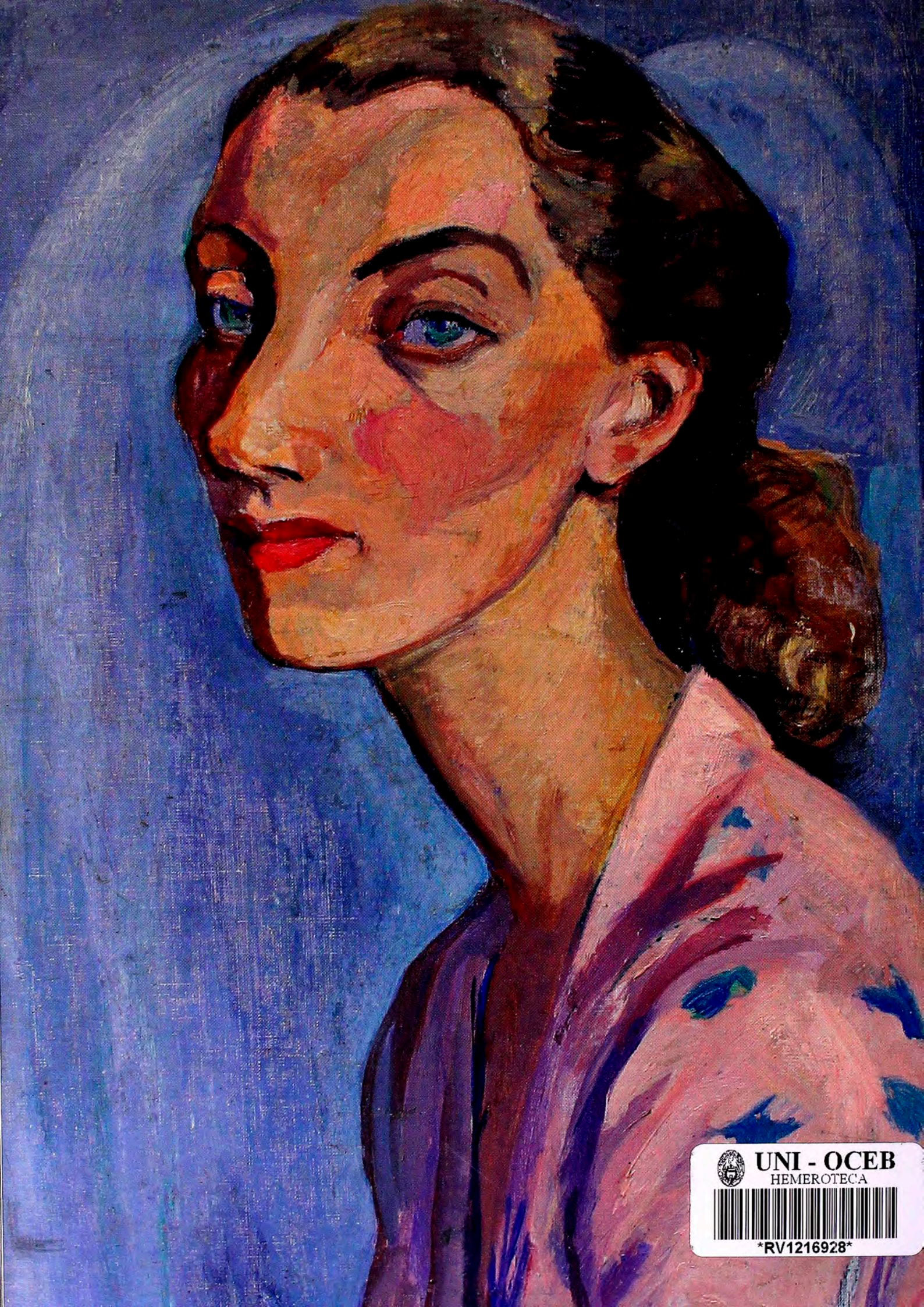
Mueve tu cucú

Los edificios se caen por falta de cintura, cómo no se van a venir por el suelo si son rígidos como basketbolistas noruegos. Mucha altura pero nada de quimba. ¿Qué es un terremoto sino un asunto de ritmo? ¿Y qué se hace cuando suenan los cueros? Se baila. Un sismo es un bailongo y hay que gozarlo como se pide La nueva arquitectura lo ha comprendido a la perfección y ha lanzado al mundo su novísimo sistema de estructuras Mueve tu Cucú. Los edificios levantados con este sistema tienen caderas y cintura, las caderas de repisa y la cintura de avispa de una morenaza de treinta o más pisos de altura. Son edificios con curvas y cucú, de eso no cabe duda, pero son las curvas y el cucú que los salvan del desmorone. Un terremoto es para ellos un merengue, un reaggeton o un alcatraz, dependiendo de la longitud de los sacudones y lo reciben como se reciben los retumbes contagiantes de una tumba y un timbal predicando una salsa brava de la Fania All Stars. ¡Azúcar! El secreto está en sus articulaciones estructurales que se menean ¡Rico Rico! a la menor provocación terrestre. Esto no es todo, a la primera sacudida, se activa un programa computarizado de música y parlantes potentísimos que capta enseguida el ritmo del sismo y le pone trompetas, saxofones, trombones, bajos y todos los cueros que necesita un meneo puertorriqueño, haitiano o cubano para que ponga a salsear a toda la manzana. Es más, cuando el terremoto ha terminado, los edificios están lanzados y siguen bailando a todo trapo para alegría de sus inquilinos, que no tienen otra alternativa que armar la jarana y seguirles el ritmo hasta que decidan plantarse, cosa que puede tomar las horas que dura una buena juerga. Hay arquitectos que objetan las tremendas caderas, la cintura y el cucú de estas construcciones y afirman que basta con las estructuras articuladas, pero no es cierto, no señores, las tremendas caderas son indispensables y el cucú también, de otro modo, los edificios no guardarían las proporciones ritmodinámicas indispensables. Sin cintura ni cucú no hay meneo suficiente. No estamos hablando de *ballet*, señores arquitectos, sino de terremotos o mejor dicho, de salsa tectónica.



LA PÁGINA DE CARLÍN





UNI - OCEB
HEMEROTECA
RV1216928