



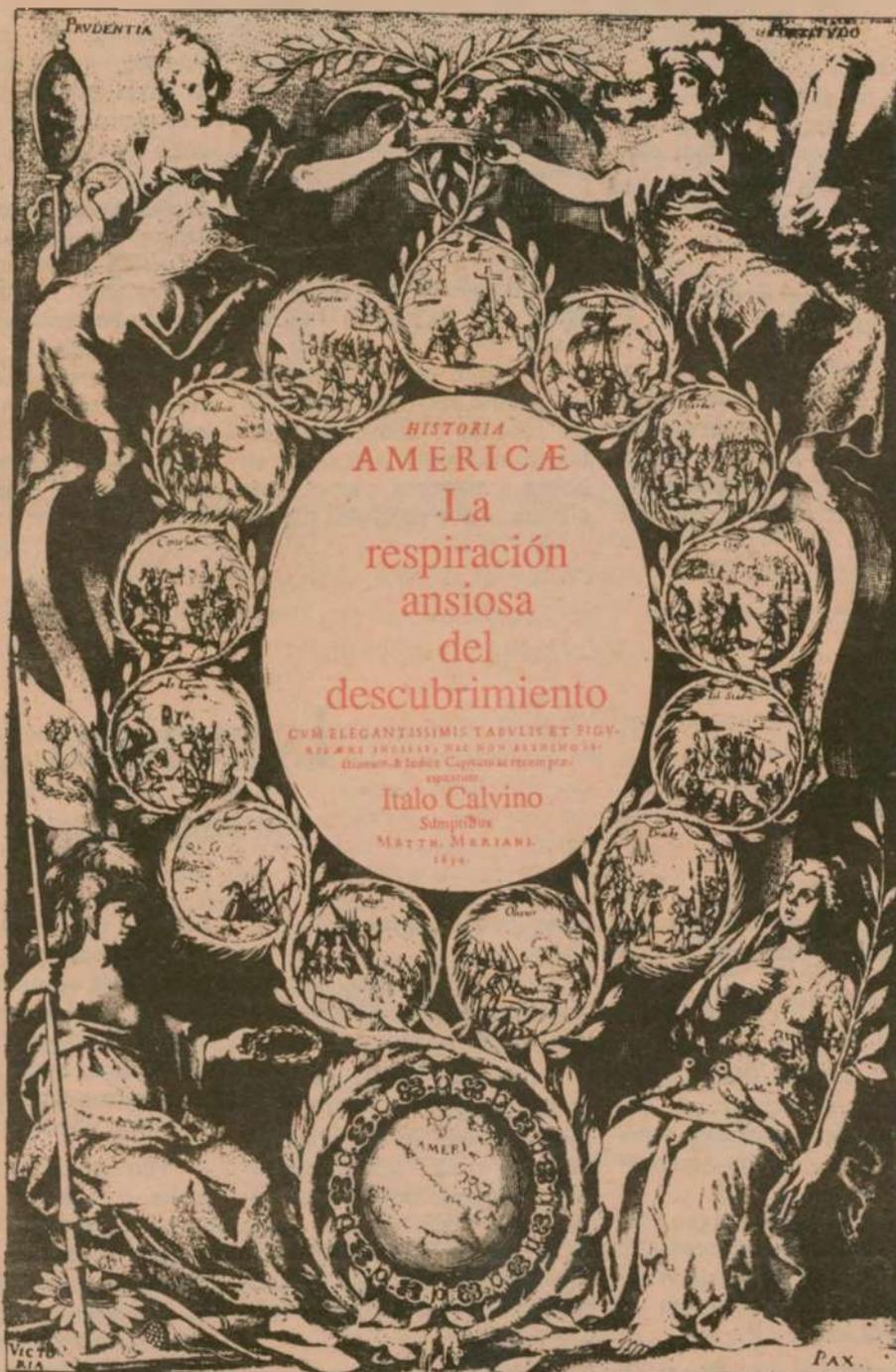
el Caballo rojo

Suplemento dominical
del diario LA RAZON

Segunda época
Lima 12/10/86 N° 3 Año 1

DIRECTOR FUNDADOR: Antonio Cisneros
EDITOR: Luis Valera
REDACTORES: Federico de Cárdenas
Alonso Ruiz Rosas
FOTOGRAFO: Jorge Deustua
DIAGRAMADOR: Gonzalo Nieto
CORRECTOR: José Luis Carrillo
COORDINADORA: Katherine Mendoza

La desdichada izquierda norteamericana
Malcolm Lowry: Beber para vivir



La Utopía Andina en debate

 Volví de Europa, luego de varios años, cuando el gobierno del general Velasco (entonces dicho de la revolución peruana) estaba en punto de caramelo.

Mucha agua había corrido bajo los puentes. Yo dejé un país casi bananero, cuyo sueño era Miami en la versión de *Life*, y me encontré con una tierra donde los usos de la reforma agraria, o la expropiación de minas y petróleos, ya no eran temas de una izquierda clandestina sino asunto gobiernista y nacional.

Hasta los generales más entorchados hablaban del imperialismo yanqui. Y los peruanos, comunes y corrientes, descubrieron que en los países socialistas (antes llamados de la cortina de hierro) nadie devoraba a los infantes, ni incendiaba los templos en las noches de luna.

Y aunque la revolución anunciada nunca tuvo lugar, es bueno reconocer que muchas cosas cambiaron. Y varias para bien.

Fueron tiempos de fervor nacionalista. Absurdo a veces, mas (casi) siempre necesario en un país tan pobre y dependiente, en pos de su quebrada identidad. Y, como todo populismo, tuvo sus aires (no digo libres) de una cierta democracia social.

Así también cambiaron algunas fachas y fachadas culturales en el mundillo de la decoración.



La artesanía (hasta entonces bocado de antropólogos y algún indigenista rezagado) se convirtió en cosa del común. El que menos adornaba su morada, pobre o rica, con la iglesia de Huamanga (hecha en Quinua) y los toritos de Pucará y los retablos de López Antay y a precio triplicado). Amén de mantas trasandinas.

Mención aparte merecen los murales fotográficos (dos modelos: ora Machu Picchu, ora Sacsayhuamán) que tapizaban las paredes de toda sede burocrática y, también, de los empresarios, agentes de viaje, arquitectos, dentistas y otros sujetos. Saludos a la bandera de aquel tiempo.

Hubo de todo, como en botica, y a veces se alcanzó la cima del delirio. Aún recuerdo un acto en el local de la ANEA donde, por periódico, se invitaba a una tertulia sobre el *Perú profundo*.

Aclarándose que habría mote y cancha y se hablaría, de preferencia, en quechua.

Sea como sea, los atuendos de muchachas y muchachos (las muchachas, sobre todo) sufrieron un cambio para bien. La moda fue barata, democrática y, a decir de muchos, bella.

En la alameda Ricardo Palma, límite entre los distritos de Surquillo y Miraflores, era cosa de ver un remolino de jóvenes a la hora del crepúsculo. Confundiéndose, pronto, la muchacha surquillana y la mirafloresina en el paseo de vitrinas y cafeterías de Larco y Diagonal.

El distrito (más o menos) proletario y el distrito (más o menos) burgués se integraban (en apariencia, claro está) bajo un vestido común.

A saber: sendos blue-jeans (el invento más democrático de los Estados Unidos), chompita huanca multicolor o de alpaca en beiges y marrones, unos zapatos con cierto aire montañés (llama-

dos garotas) y, colgadas de un hombro, las bolsitas coqueras.

Qué lejos (gracias a Dios) estaban los días de las fiestas de quince años, los trajes de organdí, las enaguas y los pelos con laca. Las ridículas páginas llamadas sociales habían desaparecido de los diarios (aunque, por desgracia, otras cosas también).

Luego, en los años del belaudismo, esa moda como toda moda terminó. Pero también hizo agua cualquier suerte de proyecto nacional. Volvimos al imperio de la oferta y la demanda en estado salvaje. El antiguo nacionalismo (demagógico o franco) se perdió en las memorias. El *establishment*, una vez más, hablaba en castellano y pronunciaba en inglés.

Con la importación indiscriminada y novelera (enemiga de la industria nacional) las boutiques y las tiendas pudientes se llenaron de trapos y ropajes de ultramar.

Otra vez se puso en evidencia el abismo entre la muchacha de lujo, *bien vestida*, y la inmensa juventud. Entre las marcas importadas y las así nomás, entre lo exclusivo y lo común.

En el último año y pico, el gobierno del APRA en medio de bandazos de derecha, terrorismo y un golpe militar sobrentendido, algo ha hecho por recuperar la imagen de país. Con su populismo más. Y a cada populismo su ropaje.

Sólo que esta vez la moda ha cambiado las reglas de juego. Si el velasquismo representaba un sí-es-no-es de democracia y el toque andino nacional. Ahora se trata de la falsa sofisticación. Un modelo planteado desde arriba, escalera que invita a trepar.

Cosas, por ejemplo, de la telenovela eterna llamada *Carmin*. Con sus medias caladas, zapatos de charol, moños y pelos revueltos en peluquería, los atuendos de puro algodón (prohibido el vil sintético que, al fin y al cabo, abarata la tela) o los trajes de brillos y visajes. Al fondo, un Barranco de manpostería donde funciona (en la telenovela) un *finishig school* de seforitas, mismo Ginebra pero en el Perú.

¿Será el fiel de la balanza entre la boutique de Belaúnde y el populismo velasquista? Lo dudo. En todo caso, sólo sé que así andan las cosas. Y bien caras, por cierto. (A.C.)

El trotar de las ratas



Hoy, doce de octubre de 1986, los señores Gorbáchov y Reagan se están reuniendo en Islandia.

Vamos...

Hoy y hoy. "Hoy", lo lee usted en la página internacional, como corresponde. Pero no es mi hoy, porque hoy que estoy yo escribiendo esto, no es domingo doce de octubre, sino antes. ¿Cuándo es? Por el momento no voy a revelar con cuánto atraso entrego yo el texto de esta columna, atraso reprochable desde todo punto de vista y que origina naturales preocupaciones a editores, digitadores, correctores, artefinalistas, etcétera.

La verdad, en la "cumbre" islandesa o islándica va ganando

Gorbáchov, pero no es éste, naturalmente, el tema de esta columna.

Su hoy, amigo lector, no es, pues, mi hoy.

Y justamente tenía que ser hoy, doce de octubre, en que —dicen— fue descubierta América. ¿Fue descubierta América? Hay debate.

¿Quién puede negar, por ejemplo, que hay argumentos de peso para decir que unos vikingos —islandeses— llegaron antes que Colón?

No sé, por ejemplo, si en Islandia se conmemorará el descubrimiento de América precisamente el doce de octubre, es decir un día como hoy-lector.

Viendo bien las cosas, esta

clase de descubrimientos es relativa.

Yo, por ejemplo, descubrí América un mes de marzo de 1951, a los "x" años de edad.

Todo descubrimiento tiene su lado traumático, y el mío lo tuvo también. No voy a ocultar algo que ustedes saben perfectamente: en parte, descubrir es morir. Todo descubrimiento anula un misterio, y el misterio es vida. Por supuesto que todo ex misterio abre otro, pero no es lo mismo.

Prometo contar, en otra oportunidad, mi segundo descubrimiento de América, casi el mismo día y exactamente en el mismo lugar que el primero.

Por supuesto no exactamen-

te en las mismas circunstancias. Esta segunda vez, yo ya tenía "x" años de edad. El único testigo de éste mi segundo descubrimiento es el amigo Ismael, a quien desde estas líneas —que seguramente nunca leerá— envío un cordial saludo.

Pero volvamos al punto. Islandia es una isla pequeña y brumosa. Conocí a un peruano que conoció la isla y me contaba que había una carretera circular, que daba la vuelta a toda la isla. Los islandeses se paseaban en sus automóviles, dándole la vuelta a toda la isla.

Así era todos los domingos: un paseo circular sin que hubiera qué descubrir.

Pero para él —para el pe-

ruano que conoció Islandia— todo era un mundo por descubrir. Islandia fría y brumosa, llena de misterios para el americano —para el hombre del "nuevo" mundo— que tenía todo un mundo por descubrir.

Todos tenemos una isla brumosa en nuestro corazón.

Siempre hay una isla lejana. Todos necesitamos una isla con escasa visibilidad, llena de una bruma-escondite, más bien fría y con olor a mar.

Hoy (¿hoy?) doce de octubre de 1986, pienso en la isla y escucho el rumor de unos botes de pescadores que se internan en la mar. Uno de ellos, desde su barca, mira los faros de un automóvil que le da veinte vueltas a su aldea natal.

Islandia

José María Salcedo

Era el fin de las caballerías, las órdenes nobiliarias, las férreas dependencias personales, la pobreza piadosa, el desprecio por lo terrenal y el comienzo de un mundo que buscaba terminar con las estructuras sociales rígidas, con las noblezas de sangre, que impulsaba más bien la libertad individual, el amor hacia la vida, el amor como razón matrimonial, y la ganancia económica y el ejercicio intelectual como vehículos de ascenso social. Thomas More vivió la época —como diría Huizinga— del otoño tardío de la Edad Media. Esta situación fluida, sin estructuras, sin estabilidad, sin amarres sociales, *liminal* como diría Victor Turner, lanzó a sus intelectuales a los sueños futuristas de una *Utopía Cristiana*. T. More, Tommaso Campanella, Francis Bacon y los arquitectos europeos del Renacimiento italiano se proyectaron hacia el futuro para proponer sociedades-solución o sociedades-ideales.

Los ingredientes intelectuales que componían esta propuesta los constituían la utopía urbana de Platón, la idea cristiana del Paraíso como redención final, el descubrimiento del Nuevo Mundo, el fin de la Edad Media y la sensación de tiempos revueltos. Muchos intelectuales de la época, en su afán de salvar lo que parecía en extinción y decadencia, se lanzan como alucinados a las primeras propuestas de cambio social que serán los lejanos antecedentes de las teorías revolucionarias que nacerán en el siglo XIX.

I

Cada pueblo o sociedad procesa su Utopía a su manera y con sus propias herramientas intelectuales. Los campesinos andinos, o sus noblezas sobre todo, que vivieron durante el siglo XVII, experimentaron una situación semejante a la que sufrieron los Thomas More o los Campanella: disolución de sus estructuras materiales, sociales, morales y religiosas. Las noblezas andinas, a diferencia de sus similares europeas, no tenían el antecedente de la primavera cultural pagana de griegos y romanos, y por lo tanto no recurrieron ni a la escritura, ni a la filosofía. Pero sí tuvieron la misma actitud europea: mirar hacia el pasado para idealizarlo y reconstruirlo —aunque sea mentalmente— como una posible alternativa política frente a la dominación colonial. La Utopía Cristiana fue en los Andes la Sociedad Inca idealizada por las noblezas indígenas. La escritura para los europeos era como los rituales para los indígenas y por eso impulsaron —los numerosos curacas indios— una transformación-secularización de sus milenarios rituales. El objetivo era transmitir nuevos mensajes. Así durante sus fiestas comenzaron a recordar a los Incas, a idealizarlos, a

Jorge Deustua



Dialogando sobre la Utopía Andina

Manuel Burga

Utopía es una categoría del pensamiento occidental. Sir Thomas More, el gran jurista inglés del siglo XVI, le dio una forma literaria para expresar mejor las expectativas sociales de aquel entonces: los temores e incertidumbres en una Europa que ingresaba estrepitosa y violentamente en el mundo moderno.

representarlos y hacerlos bailar y cantar alegremente. Estos rituales —como lo habían sido desde la época Chavín— seguirán funcionando como mecanismo de identificación, de control político-calendárico y de reproducción social.

La Utopía Cristiana adquiere la forma de relato escrito, mientras que la Utopía Andina fue fundamentalmente oral, mítica y muy pronto derivará en la praxis política y la revuelta social.

II

Utopía podría ser una categoría universal de la mente humana. Una expresión de los sueños, las expectativas y una forma de rechazo a las privaciones, la dominación y las injusticias. La noción es más pagana (griega) que cristiana (occidental) y muy bien se la podría considerar como un instrumento de análisis para dar una textura teórica a las aspiraciones no escritas de nues-

tros campesinos del siglo XVII. Es más científicamente útil que categorías como *mesianismo* o *milenarismo*, que son profundamente cristianas y occidentales. El hombre andino, por muy respetuoso que haya sido de la religión cristiana, creo que no incorporó a su razonar cotidiano estas categorías del fervoroso creyente europeo. Para los indígenas, en los siglos iniciales del coloniaje, la religión cristiana era sinónimo de español, conquistador, intolerancia, extirpación de idolatrías y persecución de lo andino. No creo que sea adecuado considerar, a la altura de los conocimientos actuales, que los indígenas andinos esperaban un *Mesías* o un *cataclismo milenario*.

Ellos eran respetuosos de los dioses cristianos y los adoraban por temor. Pero canalizaban sus aspiraciones reinterpretando su propia historia y buscando restaurarla a todos los niveles. Los rituales (danzas de la Conquista), el arte, la vestimen-

ta, los apellidos, la lengua y el mito (Inkarrí) fueron puestos al servicio de esta finalidad.

III

Pero no hay que olvidar que la Utopía Andina, como programa de reconstrucción de una sociedad indígena, fue, hasta el siglo XVIII, un proyecto aristocrático conducido conscientemente por las noblezas derrotadas en el siglo XVI. Y hasta podríamos hablar de dos utopías andinas en el período colonial: la utopía de las noblezas indígenas y la utopía campesina. La primera será derrotada con Túpac Amaru II en 1781 y la segunda iniciará una existencia más independiente —libre de las influencias ideológicas de las noblezas andinas— en el siglo XIX. Por esto considero necesario, útil y objetivo hacer una definición de los proyectos utópicos andinos para poner un mayor orden en la historia peruana y para mostrar la lógica de las ideologías y los

comportamientos políticos en los Andes.

¿Qué papel les correspondió jugar a los mestizos en estos proyectos? Mi respuesta es muy simple: el mestizo jugó casi siempre el papel de comodín en la historia peruana. Con los españoles en los siglos XVI-XVII; fugazmente con Túpac Amaru II en el siglo XVIII y con los criollos en el Perú republicano. El paradigma fue Garcilaso de la Vega que se entrampó en un proyecto imposible de elogiar a lo español y a lo indio, al conquistador y al conquistado. Guamán Poma podría aparecer como el paradigma contrario: el representante de lo indio y enemigo de lo mestizo. Pero yo creo, mirando al Perú actual, que Guamán Poma era más mestizo que Garcilaso y encarna mejor el Perú nuevo del presente siglo. Un cronista indio, aparentemente mal dibujante y peor escritor, pero en el fondo muy coherente, irreverente con el colonialismo, respetuoso del cristianismo y amante del mundo andino.

IV

Este tipo de mestizo sí pudo asumir una Utopía Andina como la del siglo XVII, pero no el mestizo tipo Garcilaso. La desgracia para los mestizos es que hubo más Garcilasos que Guamán Pomas, y por eso creo que brillaron como comodines. Todo esto lo digo a propósito de un artículo de Alberto Flores Galindo (*El Caballo Rojo*, 28/09/86) donde propone, aunque sin mucha nitidez, que la Utopía Andina podría ser sostenida y conducida en la actualidad por los mestizos. A esta conclusión parecen llevarme mis investigaciones. Esto es lo que yo afectivamente quisiera. Pero habría que definir qué entendemos por utopía en la actualidad y qué entendemos por mestizos peruanos.

La idea del agrónomo Pablo Sánchez sobre las *Tecnologías apropiadas* creo que podría ayudar a entender lo mestizo-conveniente o lo mestizo-coherente. Para Pablo Sánchez, quien realiza singulares esfuerzos agronómicos en Cajamarca, toda tecnología —andina, europea, oriental o combinada (mestiza)— compatible con un coherente desarrollo agrario peruano, es una tecnología apropiada. Esar podría ser una definición de lo mestizo, como lo hacía Garcilaso, sino la manera de Guamán Poma: tomar lo nuestro, lo extraño y lo nuevo cuando es apropiado, armónico y coherente con nuestra realidad. La Utopía Andina, hoy, debe estar sufriendo estas transformaciones. Buscando una adecuación, una mimetización, una compatibilización con las realidades materiales y con la sociedad peruana actuales. Este diálogo sobre la Utopía Andina sólo intenta descifrar este enigma para encontrar el sentido y la razón de nuestro proceso histórico.



Obreros norteamericanos a comienzos de siglo.



De todas maneras, los simpáticos radicales del Greenwich Village que retrata Beatty en *Reds* parecen más cercanos al mundo de Hollywood que a la vida real y, tal vez por ello, la película gozó de muy buena taquilla en pleno furor reaganiano. Por otro lado, desde hace una temporada el lugar del Ogro lo ocupan libios, iraníes y palestinos radicales: el "peligro rojo" ha perdido algo de su amenazante fulgor luego de que el Comité de Actividades Anti-Americanas naufragó, con el timonel Joe Mc Carthy a la cabeza, hace ya más de un cuarto de siglo. Los rusos son, en los Estados Unidos actuales, una super-potencia rival y no un soterrado cáncer revolucionario, aunque el éxito de *Rambo* panza decir otra cosa.

Pese a todo, el PC de Gus (Nemov sobreviviente) en la lealtad a la URSS. Para conmemorar el Primero de Mayo el centenario de la muerte de los mártires de Chicago, los comunistas organizaron en marzo de este año una conferencia cuyas principales figuras fueron Ibrahim Zakaria y Yuri Krasin, nada menos que el secretario general de la Federación Sindical Mundial y el vice-presidente de la Academia de Ciencias Sociales de la URSS, respectivamente. En fin, a confesión de parte...

I

No sé cuánta gente fue a la

Crónica de Texas

Una historia desdichada

Peter Elmore

¿Comunistas norteamericanos? Antes de que Warren Beatty filmara su romántico y multimillonario homenaje a John Reed, cuatro gatos en el mundo (y tres en los Estados Unidos) tenían noticia de la existencia de un PC nacido en New York bajo la turbulenta sombra de la revolución bolchevique. Una espesa neblina de contra-propaganda, la caza de brujas macarthysta en los 50, la indolencia del ciudadano promedio y (cómo no) el pro-sovietismo endémico del Partido Comunista gringo son algunas de las razones que hicieron posible esta suerte de clandestinidad involuntaria.

tal conferencia, pero con seguridad estaba lejos de alcanzar a la que seguía al PC entre los 30 y 50, los veinte mejores (y ya olvidados) años del comunismo norteamericano. De hecho, el Madison Square Garden, conocido sobre todo por los aficionados al box, se llenó para un congreso partidario durante los años de la Depresión. Según James Klein, el director del documental *Seeing Red*, más de un millón de norteamericanos pasaron por la organización en

ese par de décadas. La CIO, la central obrera más grande, sintió el peso del activismo sindical y el crecimiento de la militancia llegó a fastidiar al mismísimo Edgar Hoover, jefe vitalicio del FBI y padrino de Los Intocables. En ninguno de los capítulos de la vieja serie aparece Elliot Ness en plan de rompe-huelgas y espía anti-comunista. Pero en la incómoda vida real esas tareas no le fueron desconocidas.

Tampoco los 20 empezaron mal para el PC. Entre charles-

tones y mafias florecientes, buena cantidad de inmigrantes escucharon con fascinación (si es que no leyeron) la carta de Lenin a los obreros norteamericanos. La policía no se perdió en detalles y unos 25,000 trabajadores desandaron el camino a Europa. Es decir, fueron deportados. Con ellos terminó ese momento en que la prensa socialista de más tiraje se escribía en italiano y alemán.

En todo caso, quedaron comunistas suficientes para que

después del 29 —el año en que Wall Street hizo entrar en colapso a la economía norteamericana— fuera posible armar una respuesta sindical en New York, Chicago o Detroit, ciudades en las que el partido prosperó con una rapidez que nunca más ha repetido. Fue en esos años que el PC le hizo un importante servicio al movimiento social de este país: propuso y diseminó la idea de un seguro para los desempleados. Por cierto, casi todos los que forman hoy en día la cola de la Seguridad Social ignoran olímpicamente este dato, lo que demuestra la eficacia de la desinformación en el país más informado del mundo.

II

Entre los activistas de los 30 estuvieron Dorothy Healey, hasta ahora dirigente de la organización, y el periodista Karl Hirsch, que escribió algunas recias crónicas sobre granjeros nómades en el *Daily Worker*. Por añadidura, los comunistas se beneficiaron de una onda izquierdista que se generalizó entre los intelectuales: lo recordarán así Lilian Hellman y Horace McCoy, quien apaleó decididamente al radical chic de la Depresión en su *Lucas de Hollywood*.

De hecho, en el mundillo de la izquierda el PC era (consuelo de minorías) la "primera fuerza". Ya un grupo de intelectuales judíos y sindicalistas había for-

mado el SWP, haciendo causa común con Trotsky (quien, dicho sea a la volada, pasó una temporada en USA antes de la Revolución). También los redactores de *Par-tisan Review* estaban en la disidencia de izquierda y, más moderados, persistían varios pedazos del antiguo Partido Socialista de Eugene Debbs. Por último, quedaban algunos anarcos europeos que se salvaron de la purga policial de los 20. A propósito de anarquistas, vale la pena decir que la suya ha sido la presencia radical más importante en la historia de Estados Unidos: los mártires de Chicago y el célebre dúo Sacco-Vanzetti bastan para probarlo. Como en tantas otras partes, sin embargo, los libertarios cedieron su terreno a la izquierda marxista cuando terminó la hora de la primera épica obrera. De todas maneras, me parece extraño que la prédica anarca haya prendido tan débilmente en un país que se fundó bajo el signo del anti-estatismo.

III

Pero, en fin, regreso a los comunistas. En los años de la Depresión no se les escuchó sólo en las grandes ciudades, sino hasta (mayor mérito, sin duda) en esos pueblitos destartados que Faulkner describe con seca melancolía. El más famoso entre los que llegaron a las plantaciones sureñas fue Woody Guthrie, el creador de una música *country* con verdadero filo político. También de Guthrie se ha ocupado el cine: Hal Ashby filmó su vida en *Esta tierra es mi tierra* y, hasta donde me da el recuerdo, la película es buena pero saltea con elegancia toda alusión a la opción política de su héroe. Entre los seguidores del cantante se puede contar a Bob Dylan, pero en rigor su discípulo más fiel fue Pete Seeger, muerto hace poco en un lago de Alemania Oriental. La principal gracia de Seeger es, como se sabe, la de hacer conocida *Guantanamera* en inglés.

Donde se notó con mayor claridad el auge del PC norteamericano en los 30 fue (paradojas del internacionalismo) en la España de la Guerra Civil. 3,200 estadounidenses pelearon por la República, la mayoría en la Brigada Abraham Lincoln. Su guerra no terminó el 39, sino que de vuelta a casa debieron soportar el convertirse en ciudadanos bajo sospecha. Su antifascismo prematuro los puso en las listas negras del FBI hasta 1965, cuando la Corte Suprema declaró (por fin) inconstitucional toda medida contra ellos. Aparte de la prolongada mala fe oficial, otra secuela ha quedado de la participación norteamericana en la Guerra Civil: *Por quién doblan las campanas*, la célebre novela de Hemingway.

Los años de la Segunda Guerra, siendo negros para todo el mundo, le dieron al PC hasta un barniz de respetabilidad. A la



Warren Beatty, en *Reds*, filme sobre la vida de John Reed.

larga, Stalin era uno de los aliados. En el 45 no sorprendió que *Time* lo eligiera como su "Hombre del Año". Pero el idilio no duró casi nada: el británico Churchill denunciaría poco después a la Cortina de Hierro y el general Mc Arthur se despacharía a su gusto contra la URSS. Otro individuo de ancestro escocés, Mc Carthy, se haría famoso persiguiendo comunistas reales e imaginarios. Uno más, Mc Carran, redactó un acta ilegalizando toda actividad vinculada más o menos estrechamente al PC. A la caza de brujas se sumaron, entre otros, Richard Nixon, quien empezó así promisoriamente su carrera, y el presidente

IV

El grupito irrelevante que es ahora el PC de Estados Unidos procede de esa enorme frustración. Howard Fast, que se había negado a declarar ante el comité de Mc Carthy, renunció en público al Partido. Con él se fue el 90% de la militancia y se acabó, malamente, todo un ciclo. El PC se convirtió en el saldo penoso de la Vieja Izquierda y no tuvo ya gran cosa que ver con la contestación juvenil de los 60, a pesar de la solitaria presencia de Angela Davis. La Nueva Izquierda que progresó en el rechazo a la guerra de Vietnam está hace una década examinando su



El tristemente célebre senador McCarthy, en la foto junto a Joseph Welch (parado), uno de sus principales adversarios.

del Sindicato de Actores, Ronald Reagan. Esa historia, la de la "Guerra Fría", es mucho más conocida y no me voy a demorar en ella. Sólo diré que su histeria propagandística y represiva golpeó al PC (hubo claudicaciones célebres, como la de Elia Kazan, y buena cantidad de pasajes al anonimato), pero que fueron peores los golpes de los amigos. Porque, para remate, en el año 56 Kruschév denunció en el XX Congreso del PCUS los hasta entonces mil veces negados crímenes de Stalin. Y fue el derumbe.

crisis, pero de los comunistas gringos ni siquiera eso puede decirse: su discurso está teñido de un optimismo burocrático, que no cuestiona la invasión a Afganistán y respalda sin calor a Nicaragua, mientras elogia ritualmente a la URSS en la belicista Norteamérica de Reagan.

Para la desventura de John Reed, el partido que fundó no ha servido para estremecer al mundo. Aunque en algún momento, a decir verdad, pareció querer sacudirlo un poco.

Austin, 1986



La utopía andina en debate

Eusebio Quiroz Paz Soldán



El premio del concurso de ensayo otorgado por la Casa de las Américas ha sido concedido este año a nuestro compatriota el historiador Alberto Flores Galindo por su excelente trabajo: "Europa y el país de los incas. La Utopía Andina".

Un aspecto esencial en este ensayo es su agudeza al penetrar en un tema que ha sido poco menos que marginado en nuestra literatura histórica: el de la naturaleza de las relaciones entre la cultura occidental y el mundo andino, a partir del hecho específico de la conquista y dominación españolas.

Las consecuencias de tal hecho sobre la cosmovisión y mentalidad del hombre andino no han concluido todavía. Mientras los peruanos no conozcamos a fondo la realidad que subsiste bajo el mundo de apariencias de las festividades en los pueblos serranos y no podamos explicarnos correctamente su mensaje, su intencionalidad profunda, no estaremos en condiciones de participar en la construcción del Perú que todos anhelamos y deseamos y donde el primer elemento de cohesión nacional sea precisamente una identidad cuyo punto de partida puede encontrarse en el choque cultural hispano-indígena.

Necesitamos pues poseer una lectura y una explicación del significado histórico de lo que llamamos mestizaje, para responder si somos un país mestizo y si aceptamos tal realidad en lo étnico, cultural y social; con ello podremos mirar al futuro con esperanza, no sólo con palabras.

La violenta ruptura de una larga tradición cultural en el mundo andino provocada por la invasión española en 1532, trajo como resultado aparente una asimilación rápida de los indígenas a la cultura occidental hispánica con todo lo que ello conlleva en lo religioso, social, económico, etc. Pero tal fenómeno de choque entre dos culturas y dos mundos, provocó varios efectos distintos de ambos lados, tanto en Europa como en América.

Por un lado, los europeos comenzaron desde Colón pensar haber encontrado en el Nuevo Mundo el lugar propicio para la realización de un ideal que podía confundirse hasta con el

Paraíso Terrenal. Es verdad que para muchos de ellos adquirió también las dimensiones de lo fabuloso: El Dorado, la tierra de "nunca jamás", el país de Cocaña; un lugar donde se podría entrever la justicia y la igualdad como las que reinaban durante los días de la fiesta de Carnaval en la Europa medieval.

Flores Galindo con una riqueza de detalles y matices que hablan muy alto de su cultura como historiador, nos propone en este trabajo una especie de derrotero histórico de la Utopía Andina, de 1532 a 1986, cuyos pasos son la: utopía andina; la muerte del Inca; utopía oral y utopía escrita; el Paititi como espacio imaginario; la representación social y teatral de la utopía y los conflictos que en la actualidad se esconden en ella, para finalizar con el futuro en relación con la Utopía Andina.

En cuanto al contenido, la argumentación presentada por Flores Galindo nos lleva al reconocimiento del significado de la conquista para los indios: el mundo se les ha colocado al revés, el Inca ha sido apresado y muerto. La memoria colectiva de los hombres andinos fusiona el recuerdo de Atahualpa, último inca, con el de Túpac Amaru I, degollado en el Cusco en 1572. La realidad que se inicia con la llegada de los invasores europeos es transformada lentamente de Mito en Utopía, de explicación de una realidad dura e injusta en esperanza de un futuro donde las cosas volverán a ser como antes. En tal sentido el mito de Inkari es la mejor explicación de esta fusión de la idea del Inca que resucitará con la imagen de un Cristo traído por los españoles y que promueve resucitado, El mito expresa así, no una realidad, ni un anhelo, sino una explicación fantástica de la situación de injusticia que soportaron los indios.

La Utopía pasa de la tradición oral a lo escrito y de allí a lo teatral. En las fiestas religiosas de los pueblos andinos aparecen enfrentados el Inca y el Capitán, vence siempre el segundo, pero en otros pueblos se reconcilia y bebe y danza con el primero.

Alberto Flores Galindo. *Europa y el país de los incas: la utopía andina*. Instituto de Apoyo Agrario. Lima, 1986.

Malcolm Lowry

Beber para vivir

Alonso Ruiz Rosas

Al alcoholico protagonista de Bajo el volcán, la novela capital de Malcolm Lowry, lo puso de moda hace un par de años la película de John Huston, tratando de vencer las dificultades que para el lenguaje cinematográfico acarrearán el cónsul Geoffrey Firmin y su memorable caída. La película despertó en muchos el interés por la novela: la novela despierta en nosotros el interés por su autor.



En Mazzaro (Italia) invierno de 1954.

Al atardecer del 27 de junio de 1957 Malcolm y Margerie Lowry, su segunda esposa, ingresaron a una taberna en la antigua villa inglesa de Ripe, donde se habían establecido tras un penoso tratamiento para apartar a Lowry de la bebida. En la taberna, Margerie lloró desconsoladamente, acaso presintiendo lo que pasaría más tarde, y Lowry alcanzó a comprar cuando se retiraban una botella de ginebra. De vuelta a casa, mientras ella preparaba en la cocina una cena fría, Lowry bebió media botella. La BBC transmitía "La consagración de la primavera", y el desacuerdo por el volumen, que Lowry había subido demasiado, desencadenó rápidamente una agria discusión con forcejeos y maltratos. Margerie terminó refugiándose en casa de una vecina, y a la mañana siguiente, cuando volvió "a prepararle una taza de té al pobre Malcolm", lo encontró muerto, desplomado en el suelo con la cena regada y las botellas (había también una de jugo de naranja) rotas.

Lowry estaba entonces por cumplir 49 años. Hacía 31 se había embarcado en un muelle de Liverpool rumbo al oriente para una travesía que dio pie a un curioso titular en la prensa local: "Niño rico como estibador". En efecto, este joven y deportivo inglés era hijo de un negociante acaudalado, de cuyos beneficios vivió por lo demás toda su vida, y había declarado al descender del Rolls Royce paterno: "No quiero una almohada de seda para mi juventud, yo quiero ver el mundo, restregar mis hombros con sus asperezas y adquirir algo de esa experiencia en la vida antes de ingresar a la universidad de Cambridge". (La madre declaró a su vez: "Está resuelto a seguir una carrera literaria y sus cuentos son todo para él. Por supuesto, lleva consigo el ukelele y espera componer algunos charlestons durante el viaje").

Al margen de ciertos comentarios que podían procurarles conflictos—"odio a estos malditos dandys que vienen al mar en busca de experiencia", por ejemplo—; y de ciertas aventuras seguramente magnificadas con el tiempo, Lowry parece no haber conseguido sobrevivir en y encajarse a dos iniquidades como dice Douglas Day, su biógrafo principal: bajar a tierra a emborracharse o permanecer a bordo y emborracharse. Quién sabe cuántas de las asperezas del mundo que después tanto habrían de restregarlo podía vislumbrarlas sobre el mar, esa "exagerada intensidad nauseabunda".

LOS VICIOS COMUNICANTES

Lowry regresó a los 6 meses; ingresó a Cambridge; terminó sus estudios; vagó por Europa; se casó con Jane; fue a Estados Unidos; estuvo en un sa-

natorio; desembarcó en Acapulco... pero básicamente, desde que volvió de su inicial travesía por los mares de oriente, no hizo más que precipitarse en sus dos vicios principales: la literatura y el licor. Podría por ello decirse que su vida fue en adelante una tragedia. Pero Conrad Aiken, su amigo, maestro y hasta tutor rentado en alguna época, sale al paso diciendo: "Toda su vida fue una broma: nunca hubo un bufón shaquesperiano más alegre. Este es un hecho que pienso debemos recordar cuando todos dicen: ¡Qué Melancolía, qué Desesperación, qué Enigmas! Absurdo. Fue el más feliz de los hombres".

Feliz y/o infeliz, lo cierto es que Lowry, al igual que el cónsul Geoffrey Firmin, estuvo demasiado comprometido con lo poético como para escapar a sus inmesurables territorios. Como hacedor de versos no fue precisamente excepcional, aunque los escribió siempre; pero resulta evidente que en la sombra creadora de su gran novela—que es, según él mismo, *música bailable, poema, canción, tragedia, comedia, farsa, etcétera*— sólo puede agazaparse un poeta visionario. No está demás recordar aquí que estando convaleciente en un hospital haitiano, luego de una de sus habituales temporadas en el infierno y cuando era inminente la publicación de *Bajo el volcán*, Lowry anotó: "Empecé por ser un plagiaro. Luego me dediqué a trabajar mucho, como puede decirse, y me convertí en un novelista. Ahora soy otra vez un borracho. Pero lo que siempre quise ser es un poeta".

Los posibles paralelos entre Lowry y su protagonista principal son sin duda abundantes. En sus respectivas historias participan (hiper)sensibilidades muy próximas, nutridas por el mismo combustible y por el mismo fuego consumidas. No en vano se ha dicho que Lowry era un solitario de profunda raigambre religiosa, y que su novela—"retrato extraordinariamente minucioso y preciso del fracaso y la autodestrucción de un hombre bueno, que encuentra la verdad demasiado simple y debe complicarse la vida para poder resistirla"— como su propia vida, trazan un espléndido y condecoratorio naufragio en el temible abismo interior.

La palabra "autodestructivo" debe sin embargo emplearse con recelo cuando de Lowry se trata, porque si bien lo era, serlo resultaba también su vía principal para *autoconstruirse*, y desmontar el mecanismo que podía tocarle a su engranaje personal en la *máquina infernal del universo*. Para él, dice Day, "al menos intelectualmente, el alcoholismo no era forzosamente una debilidad o una enfermedad: podía ser también una fuente de poder espiritual, incluso de visiones míticas; una fuerza positiva de la

que cualquier hombre podía sentirse orgulloso. O bien, dicho en forma más simple, le gustaba tomar; emborracharse en un bar era para él el colmo de la felicidad, y no deseaba verse privado de ese placer".

En efecto, no deseaba verse privado de ese placer y tenía una resistencia enorme para envergarse a él. Una anécdota ilustra claramente este asunto: al final de su vida, Lowry fue sometido en Londres a un bárbaro tratamiento para alejarlo del trago. Estuvo encerrado en una celda, con una bombilla roja encendida, muy poca comida y pocos líquidos, inyecciones regulares de apomorfina y licor a discreción; todo con el objeto de provocarle la famosa aversión reflejada.

Normalmente, las víctimas de tan sofisticada tortura terminan abdicando al quinto día; pero Lowry resistió, con una breve pausa a punta de jugo de tomate, cerca de 20. Y un par de días después fugó hacia los pubs con oro alcohólico: Margerie recuerda que "simplemente incendiaron el infierno". Las autoridades tuvieron que alertar a la policía londinense y dispusieron protección para ella. 48 horas después el prófugo satisfo y bullicioso, volvió por su cuenta al sanatorio.

SOBRE BAJO EL VOLCAN

Si bien en la historia de la literatura no escasean los borrachos ni las borracheras—"un dios ha destinado a los abstemios/sólo enojos, y hay un camino solq/ para desvanecer la angustia que nos muere" escribió sabiamente Horacio hace ya buen tiempo— Malcolm Lowry y su *Bajo el volcán* parecen llevar a una situación límite las relaciones entre el trago, los libros y la vida. En la lista de los escritores célebres, Lowry debe figurar como uno de los dipsómanos más tenaces; Geoffrey Firmin será seguramente el más característico de los personajes alcoholizados. Ambos, que son borgianamente el otro y el mismo, digamos que optaron como pocos por mirar excesivamente la desolación del mundo usando como lupa el casco de una botella.

Autor y personaje —mezcal y pulque de por medio y en abundancia— empezaron a frecuentarse en México, durante la temporada alucinante que Lowry pasó allí entre 1936 y 1938. El novelista tardó casi diez años en terminar su obra maestra: disminuyó por cierto su dosis de licor durante el apacible tiempo que estuvo haciendo y rehaciendo su manuscrito en Dollarton, Canadá, en una cabaña que por lo demás terminó incendiada como las ciudades sumidas esos años en la guerra mundial.

Luego volvería a las andadas; visitaría nuevamente México para que Margerie conociera



Izquierda, de pie, en la típica postura de un borracho... Una mano se aferra a una botella de "Bols", y, la otra, a un libro. Al costado en hermética invocación, en Columbia Británica.

Abajo, de izquierda a derecha, el pintor Edward Burra, Clarissa Aiken, Lowry y Conrad Aiken en Granada.



los míticos lugares que él convocaba en su refugio canadiense; se dispondrían a iniciar la trágica segunda parte de su vida en común. Lowry, en *Obscuro como la tumba donde yace mi amigo* escribió sobre su nueva incursión en el perdido paraíso de Geoffrey Firmin: "Venía aquí con Margerie y con el orgullo de haber realizado algo y un gesto de desafío, para arrojar su guante en la cara del destino y decir (y decirlo, además, con frases hechas): Miren, tuve éxito; he transformado sin ayuda de nadie, mi vida-en-muerte en vida y, lo que es más, haré rendir esa vida-en muerte en el futuro en dinero contante; he demostrado otra vez que no hubo una hora, ni un momento de mi borrachera, mi muerte continua, que no valiese la pena vivir: no queda escoria ni de la peor de estas horas, no hay una gota de mezcal que no haya transformado en oro puro, no hay una copa que no haya hecho cantar". El cónsul, por su parte, repetía con frecuencia: *no se puede vivir sin amar*. Y como algunas veces no se puede alcanzar el amor, concluyamos con él diciendo que tampoco se puede vivir sin beber.

* Ver Malcolm Lowry: Una biografía. Douglas Day. Fondo de Cultura Económica. México D.F., 1983.

Jaqueline Bisset en el papel de Yvonne.

Bajo el volcán



Al momento de elevar su dictamen el lector de *Johnathan Cape*—quien editaría *Bajo el volcán* sin tener después que arrepentirse, puesto que hasta éxito comercial fue— hizo el siguiente resumen de la novela. Lowry respondió por su parte a las objeciones de Cape y de su lector con una carta memorable, que es también el mejor alegato a favor de su obra.

Es una novela, pero de situaciones más que de acción. La época es 1938, el lugar,

México, y la acción, tal como es, transcurre en un solo día. La situación es que un inglés, Geoffrey Firmin, con un puesto de cónsul en un pueblo mexicano, es un borracho perdido, divorciado de su esposa estadounidense, Yvonne. No ha dejado de añorarla, alcohólicamente; y ella se ha sentido obligada a volver a él, con la esperanza de reformarlo y empezar una nueva vida (la vida simple, en Columbia Británica). También está presente Hugh, el hermano menor de

Geoffrey, una piedra rodante, comunista y atlético; y un descarriado francés, Jacques Laruette, amigo de toda la vida de Geoffrey, que en el pasado se acostó con Yvonne.

Todo lo que sucede es que Geoffrey, Hugh e Yvonne pasan el día de un lado para otro, suben a un camión, visitan una feria, etc. Hugh e Yvonne están juntos la mayor parte del tiempo, Geoffrey solo. Finalmente, lo pierden de vista, se mete a una cantina a beber y al final, un fanático lo asesina.



Podemos responder pres-
tos que algo ha cam-
biado desde los tiempos
de Colón: en los úl-
timos siglos los hombres han
desarrollado una capacidad de ob-
servación objetiva, un escrúpulo
de precisión para establecer ana-
logías y diferencias, una curi-
osidad por aquello que es
insólito e imprevisto, cualidades
todas que nuestros predecesores
de la Antigüedad y del Medioevo
parece que no hubiesen poseído.
Es justamente con el descu-
brimiento de América, podemos
decir, que cambia la relación con
lo nuevo en la conciencia hu-
mana. Y justamente por esto
suele decirse que comenzó la Era
Moderna.

¿Pero será realmente así?
Del mismo modo en que los
primeros exploradores de Amé-
rica no sabían en qué punto se
manifestaría una desmentida a
sus expectativas o una confir-
mación de semejanzas pre-
visibles, así también nosotros po-
dríamos pasar junto a fenómenos
nunca vistos sin darnos cuenta,
porque nuestros ojos y nuestras
mentes están habituados a elegir
y catalogar sólo lo que entra en
las clasificaciones reconocidas.
Quizá todos los días se nos abre
un Nuevo Mundo, y nosotros
no lo vemos.

I

Estas reflexiones me venían
a la mente visitando la ex-
posición *América vista por
Europa* que reúne más de 350
cuadros, estampas, objetos en el
Grand Palais de París, todos
referidos a la imagen que los
europeos tuvieron del Nuevo
Mundo, desde las primeras no-
ticias tras del viaje de las ca-
rabelas hasta la adquisición gra-
dual de las exploraciones y des-
cripciones del continente.

Estas son las riberas de Es-
paña desde las cuales el rey
Fernando de Castilla da orden a
las carabelas de zarpar. Y este
brazo de mar es el océano Atlán-
tico que Cristóbal Colón atra-
viesa alcanzando las fabulosas
Islas de Indias. Colón se asoma
desde la proa de su nave y ¿qué
ve? Un cortejo de hombres y
mujeres desnudos que salen de
sus chozas. Había pasado apenas
un año desde el primer viaje de
Colón, y un grabador florentino
representa el momento
de aquella que todavía no se
sabía iba a ser América. Ningu-
no sospechaba todavía que co-
menzaba una nueva era en la
historia del mundo, pero la
emoción suscitada por el acon-
tecimiento se había difundido en
toda Europa. La relación de Co-
lón inspira inmediatamente un
poema en octavas del florentino
Giuliano Dati, en el estilo de un
cantar caballeresco, y aquel gra-
bado es precisamente una ilustra-
ción del libro.

La característica de los ha-
bitantes de las nuevas tierras que
más golpeó a Colón y a todos
los primeros viajeros fue la des-



La utopía americana vista por Theodore de Bry (1593)

La respiración ansiosa del descubrimiento

Italo Calvino

*Descubrir el Nuevo Mundo era una empresa muy difícil, como todos
hemos aprendido. Pero aún más difícil, una vez descubierto el
Nuevo Mundo, era verlo, entender que era nuevo, todo nuevo,
diferente de lo que siempre se había esperado encontrar como
nuevo. Y la pregunta que resulta natural hacerse es: ¿si se
descubriera ahora un Nuevo Mundo lo sabríamos ver? ¿Sabríamos
descartar de nuestra mente todas las imágenes que estamos
habituados a asociar a la expectativa de un mundo diferente (la de la
ciencia ficción, por ejemplo) para aprehender la diversidad
verdadera que se presentaría ante nuestros ojos?*

nudez, y es éste el primer dato
que pone en movimiento la fan-
tasía de los ilustradores. A los
hombres se los representa to-
davía con barba; la noticia de que
los indios tenían caras lampiñas
no parece haber sido divulgada
aún. Con el segundo viaje de
Colón y sobre todo con las más
detalladas y coloridas relaciones
de Amerigo Vesputio, a la des-
nudez se agrega otra característica
que colma a Europa de emoción:
el canibalismo.

Se ve a un grupo de mujeres
indias sobre la ribera —cuenta
Vesputio—; los portugueses hi-
cieron desembarcar a uno de sus
marineros famoso por su belleza,
a parlamentar con las indias. Las
mujeres lo rodearon prodigándole
caricias y expresiones de ad-
miración, pero entretanto una de
ellas se escondió a sus espaldas y
le asió un garrotazo en la ca-
beza, desmayándolo. El desdi-
chado fue arrastrado, cortado en
pedazos, asado y comido.

La primera pregunta que
Europa se formula sobre los ha-
bitantes de las nuevas tierras es:
¿pertenecen realmente al género
humano? La tradición clásica y
medieval contaba sobre remotas
comarcas pobladas de monstruos.
Pero estas leyendas van a ser
pronto desacreditadas: los indios
no sólo son seres humanos sino
además ejemplares de una belleza
clásica. Nace el mito de una vida
feliz, que no conoce la propiedad
ni la fatiga, como en la Edad de
Oro o en el Paraíso terrestre.

II

De los toscos grabados en
madera, la figuración de los
indios, pasa a la pintura. El
primer americano que vemos
representado en la historia de la
pintura europea es uno de los
Reyes Magos, en un cuadro por-
tugués fechado hacia el 1505, o
sea apenas una docena de años
después del primer viaje de

Colón, y todavía menos con
respecto a la llegada de los
portugueses al Brasil. Todavía se
cree que las nuevas tierras for-
man parte del Extremo Oriente
Asiático. Quiere la tradición que
en los cuadros de la natividad de
Cristo, Los Reyes Magos sean
representados en hábitos y to-
cados orientales. Ahora que las
relaciones de los viajeros pro-
veen un testimonio directo de
cómo son estos legendarios ha-
bitantes de las Indias, los pin-
tores se ponen al día. El Rey
Mago indio lleva en la cabeza
una corona de plumas irradiadas,
como en ciertas tribus bra-
sileñas, y tiene en la mano una
flecha tupinamba. Tratándose de
un cuadro de iglesia el personaje
no puede aparecer desnudo: se le
prestan una chupa y un par de
calzones occidentales.

En 1537 el Papa Pablo III
declara: "Los indios son verda-
deramente hombres... no sólo ca-
paces de comprender la fe cató-

lica, sino además extremada-
mente deseosos de recibirla".

Tocados de plumas, armas,
frutos, animales del Nuevo Mun-
do comienzan a llegar a Europa.
Estamos en el 1517 y un gra-
bador alemán dibuja un cortejo
de habitantes de Calcuta, mez-
clando elementos asiáticos, co-
mo el elefante y su comac, los
bueyes angloirlandeses, los car-
neros de gruesa cola, con detalles
que provienen de los nuevos
descubrimientos: las plumas so-
bre la cabeza (y además vestidos
de plumas completamente ima-
ginarios), un papagayo ara de
Brasil, y también dos mazorca
de maíz, el cereal destinado a
tener tanta importancia en la
agricultura y en la alimentación
de la Italia septentrional, y cuyo
origen americano será pronto
olvidado, tanto que se lo llamará
granturco.

Es a través de la obra de los
grandes cartógrafos del 1500 que
podemos ver no sólo que los
nuevos territorios toman una
forma, sino que también la
fauna, la flora y los trajes de las
poblaciones nos dan las primeras
imágenes verdícas. Al trabajar
en estrecho contacto con los
exploradores, los cartógrafos dis-
ponían de información de pri-
mera mano. Los contornos de
las costas atlánticas son ya co-
nocidos en gran parte, mientras
todavía se considera a las nuevas
tierras como un apéndice de
Asia. Así en un mapamundi
del 1530, en el que el golfo de
México se denomina "Mar del
Catay", y América del Sur "Tie-
rra Canibal".

Es en una carta alemana
donde por primera vez aparece el
nombre América, o sea Tierra
de Américo, porque había sido
sobre todo a través de las re-
laciones del viaje de Vesputio
que Europa había tomado con-
ciencia de la importancia geo-
gráfica de los descubrimientos.
Sólo después de las cartas del
mercader florentino, Europa se
dio cuenta de que aquello que se
le estaba abriendo era verda-
deramente un Nuevo Mundo, de
enorme extensión y con carac-
terísticas propias.

Y he aquí que en las Cartas,
América se separa de Asia. De
América del Norte (aquí llamada
"Tierra de Cuba") no se conoce
más que una sutil franja costera
y se cree que está a poca dis-
tancia de Japón (llamado Zi-
pangri). El nombre América
conciene sólo a la América del
Sur, llamada también "Terra-
nova" y habitada por los ya
usuales canibales. El continente
ha adquirido un contorno autó-
nomo, pero es visto todavía —in-
clusive en su forma— sobre todo
como un obstáculo, una barrera
que separa de China y de India.

En los planisferios de Mer-
cator, inventor de un nuevo
método de proyección carto-
gráfica, el nombre América se
extiende también hacia el he-
misferio septentrional y limita
al de la Tierra de los Bacalaos,
atribuido al Labrador.

III

La idea que circula sobre el indio permanece por largo tiempo, dividida entre dos mitos contrastantes: el de la felicidad natural de una vida inocente como en el Edén y el de la ferocidad despiadada: los despellejamientos, las torturas. Pero comienza también el desdén por la crueldad de los españoles, las matanzas y los saqueos de los conquistadores.

Es sólo hacia fines del 1500 que podemos verdaderamente ver cara a cara a los indios. Y esto gracias a un cartógrafo y dibujante, el inglés John White, que en 1585 siguió la expedición de sir Walter Raleigh, fundador de la primera colonia inglesa del trasatlántico, Virginia. Las setenta y seis acuarelas de John White conservadas en el British Museum, constituyen el primer testimonio americano tomado del natural por un pintor. White no dibujó solamente los trajes de los pieles rojas y sus actividades, sino también los animales de América del Norte: los flamencos, las iguanas, los cangrejos de tierra, las tortugas, los peces voladores y los más variados ejemplares de la fauna acuática.

Que América tuviera una fauna y una flora completamente distintas a las del Viejo Mundo, es una realidad que tardó en ser reconocida por los europeos. Colón había llevado a España desde su primer viaje algunos papagayos mucho más grandes que los africanos, los ara, que suscitaban inmediatamente curiosidad y fueron introducidos por Rafael en las decoraciones grotescas de las galerías vaticanas.

Pero en general, los animales nuevos de América no parecen haber creado mucha emoción. El pavo comienza enseguida a ser transportado a Europa pero se cree erróneamente que es de origen asiático, confundiéndolo con la gallina de Guinea.

El animal que más golpea la fantasía es el armadillo; tanto que en las figuraciones alegóricas, América es vista como una mujer desnuda, armada de arco y flecha, a caballo de un armadillo.

La verdad es que en este inmenso y exuberante continente los europeos quizás esperaban encontrar una fauna de mastodontes y quedaron algo desilusionados. América es rica en animales extraños pero en su mayoría, de dimensiones modestas. Así se explica que los dibujantes de los tapices de los Gobelinos sientan la necesidad de integrar una visión lujuriosa de la flora y fauna del Brasil, con animales que no tienen nada de americano. No faltan los más característicos representantes zoológicos del Nuevo Mundo como el oso hormiguero, el tapir, el Tucán, la serpiente boa, acompañados por un elefante africano, por un pavo real asiático y por

un caballo como los que los europeos importaron a América.

Igualmente lenta, pero mucho más rica en consecuencia, fue la conquista de Europa por parte de las plantas americanas. La batata, el tomate, el maíz, el cacao que irán a imponerse en la agricultura y en la alimentación de todo Occidente; el algodón y el caucho que van a dominar una parte tan grande de la producción industrial, y el tabaco que tendrá un rol tan importante en los hábitos de comportamiento, tardan en ser conocidos como plantas nuevas. En el 1500 el estudio de la naturaleza se basaba todavía en autores griegos y latinos; no era lo nuevo y lo diferente lo que podía atraer a los estudiosos sino sólo aquello que, por error o con razón, se podía clasificar bajo los nombres transmitidos por los clásicos.

En la exposición vemos una acuarela flamenca o alemana fechada en 1588 de extraordinario valor histórico, porque es la pri-

mera representación que se conoce de la batata, importada de Perú hacia España pocos años antes; y una estampa que es la primera ilustración publicada de una planta de tabaco, en el 1574 en Amberes. Una pequeña cabeza de indio que emite nubes de humo a través de una extraña pipa vertical, recuerda la curiosa usanza que desde Colón en adelante ningún explorador había dejado de notar, y a la que se atribuían propiedades ya terapéuticas, ya tóxicas.

En el 1600 son los holandeses, después de haber echado a los españoles de Brasil y antes de ser echados a su vez por los portugueses, los que mandan científicos y artistas a estudiar la naturaleza de la colonia. Albert Eckhout señala el encuentro entre la naturaleza holandesa y la vegetación brasileña. Sandías, anarcados, una anona, una flor de pasiflora, un ananá campear sobre el cielo, como una montaña de sabor y de perfume.

Calabazas y pepinos de América se mezclan con coliflores y nabos europeos para celebrar la unificación del mundo de las hortalizas de este lado y del otro del Atlántico.

Un cuadro de Franz Jansz Post, conservado en el Louvre, señala el momento en el que la pintura holandesa de paisaje entra en contacto con la naturaleza de Brasil. Y aquí es realmente otro mundo que se nos abre con una sensación de vértigo: una fortificación militar casi perdida en presencia del espacio largo y calmo del río; en primer plano un cactus ramificado como un árbol, un extraño animal (es el cabiai, el más grande de los roedores), y un calor como de atmósfera pesada.

IV

A través de los cuadros del 1600 de Franz Post en Brasil, pasa todavía la respiración ansiosa del descubrimiento, la turbación del encuentro con algo de

indefinido, algo que no entra en nuestras expectativas. La primera observación sugerida por la exposición del Grand Palais, es que el Viejo Mundo apréhende con más fuerza las imágenes del Nuevo cuando todavía no sabe bien de qué se trata, cuando las informaciones son raras y parciales, y se fatiga separando la realidad de errores y fantasías.

En el mismo siglo XVII, en el que algunos pintores holandeses descubrieron Brasil, América se transformó en los cuadros de otros pintores en un personaje alegórico: fue clasificada como una de las cuatro partes del mundo y le correspondió una serie de atributos convencionales como a las figuras mitológicas.

A su vez, las diferencias internas de América son registradas en una sumaria tipología de las distintas colonias. Para enseñar geografía a Luis XIV niño, se lo hace jugar con cartas geográficas alegóricas dibujadas por Stefano Della Bella.

Para otros pintores el Nuevo Mundo ofrece, casi sin más misterio, un repertorio de golpes de efecto a la óptica paisajística europea.

Desde el 1700 América es para Europa la encarnación de ideas y mitos políticos e intelectuales: el buen salvaje de Rousseau, la democracia de Montesquieu, la fascinación romántica de las pieles rojas, la lucha contra la esclavitud.

La alegoría corresponde a la necesidad de Europa de pensar a América a través de sus propios esquemas, de volver conceptualmente definible la que era y sigue siendo la diferencia, quizá la irreductibilidad americana, su tener siempre que decir a Europa —desde el primer desembarco de Colón hasta hoy— algo que Europa no sabe.

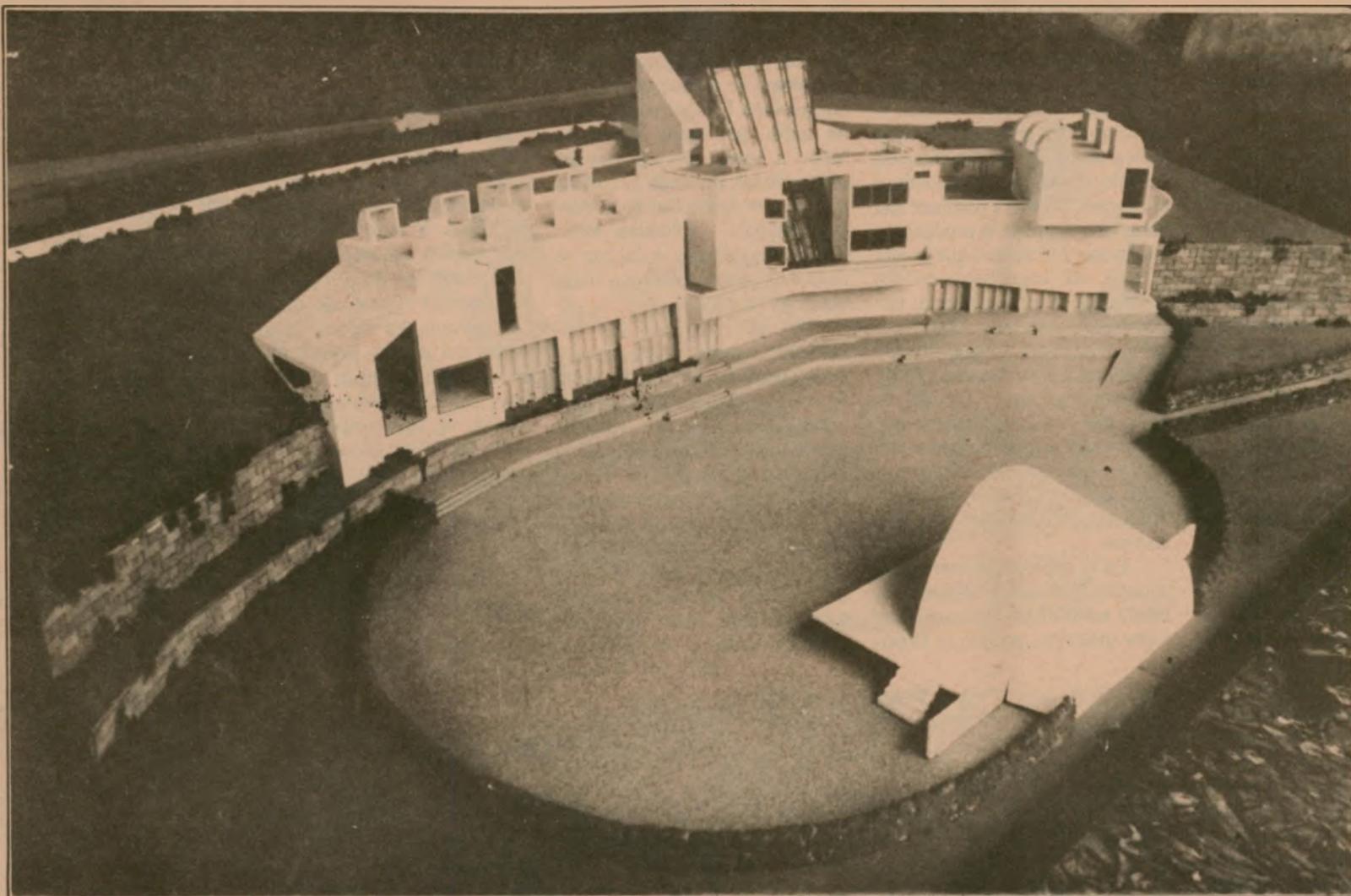
Esta constante alegórica está subrayada en el último tramo de la exposición, con un cuadro francés del fin del 1800 que nos recuerda cómo fue ideada y construida la Estatua de la Libertad en París entre 1871 y 1886. En su realización colaboraron, junto al escultor Bartholdi, el restaurador de Notre Dame, Viollet-Leduc, y el ingeniero Eiffel, el constructor de la torre. Como hoy, sobre el fondo de los rasca cielos, la estatua se erguía sobre las boardillas de París, antes de ser llevada a Nueva York por barco.

La exposición se detiene aquí, y quizá no podría continuar porque los términos en los últimos cien años han cambiado. No existe más una Europa que pueda mirar a América desde lo alto de su pasado, de su saber y de su sensibilidad: Europa ya lleva en sí tanto de América —no menos de lo que América lleva en sí de Europa— que el interés en mirarse —no menos fuerte y nunca desilusionado— se asemeja cada vez más a lo que se siente frente a un espejo dotado del poder de revelarnos algo del pasado o del futuro.



El viaje al Nuevo Mundo (De Bry, 1590)

Herman Schwarz



Hace seis años lo que fuera el grupo Huayco —colectivo de artistas jóvenes y contestatarios— logró alterar la habitual modorra de nuestro ambiente plástico con una muestra inusualmente fresca. Entre las piezas expuestas destacaba un connotativo grabado. En él se reproduce —sin reelaboraciones ni concesiones “artísticas”— una de las agresivas calcomanías que suelen verse en el recinto interior de los microbuses. Es precisamente uno de esos vehículos el que aparece representado en la estampa, donde una mujer exuberante y de cortísima minifalda hace salivar al chofer y los pasajeros que la miran con ojos desorbitados.

"POP ACHORADO"

En la versión original la lima cocueta ruega —radio no— cerrar para no interferir la audiosu emisora favorita. En la graffía de Huayco el men-publicitario es sustituido un anuncio sorprendente: “¡Bajan en el Museo de Arte Moderno!”. La frase resulta insólita no sólo por el curioso contexto en que es pronunciada sino además por la inexistencia absoluta de un museo de ese tipo en el Perú.

Obviamente, el grabado resume la exigencia de una institucionalidad que apoye las manifestaciones visuales contemporáneas. Pero esta demanda—consuetudinaria en nuestro medio— implica aquí un cuestionamiento

¿Modernidad o nostalgia?

Sebastián Gris

Cuando todos lo creían ya abortado, el proyecto del Museo de Arte Contemporáneo acaba de ser sometido a un verdadero relanzamiento periodístico. Sobre lo que esta empresa realmente implica intenta reflexionar el presente artículo, parte de una ponencia mayor expuesta hace poco en el Primer Encuentro de Museos Peruanos.

radical al circuito artístico existente y a la idea de lo moderno que allí predomina. Lo demuestran los personajes y el ambiente representados, así como el estilo deliberadamente chabacano que inscribe a la obra dentro de lo que ha dado en llamarse el “pop achorado”: esa imagen bizarra inspirada en aquel universo visual donde la difusión masiva se combina con técnicas burdamente artesanales para dar expresión a la nueva cultura popular —la nueva modernidad— que la migración va generando en la capital y sus barriadas.

UN PROYECTO BURGUES

La opción de Huayco es significativa, pues sugiere un cambio trascendente de mira en la definición de lo que debe ser el museo peruano. Basta revisar los textos pertinentes de Alfonso

Castrillón y Luis Guillermo Lumbleras para deducir que, desde su primera fundación en 1822, la idea de un Museo Nacional ha sido expresión ideológica del sector más burgués e ilustrado de nuestra clase dominante. Aquel que encuentra en la idea nacional del Perú —un Perú metafísico que trasciende sus fracturas históricas, sus divisiones sociales, sus desencuentros culturales— la justificación última de la hegemonía que postula.

Los desmantelamientos y postergaciones que el Museo Nacional ha sufrido son en buena parte producto de la demorada penetración del capitalismo en la economía del país y la consecuente debilidad de los grupos que la impulsan. Sólo tras una reforma agraria que casi liquidó los resabios feudales en el campo estuvo el “gran museo” a punto de convertirse en realidad. Pero aun bajo tales circunstancias habría de

fracasar ese proyecto, y hoy la iniciativa parece haberse desplazado al terreno estricto de la plástica contemporánea.

Se responde así a una necesidad manifiesta: en la actualidad no existe entidad alguna que asuma las funciones que puedan mínimamente definir a un Museo de Arte Moderno. Ciertamente cabe destacar la importante labor que realiza la Sala de Exposiciones de la Municipalidad de Miraflores, pero un museo es algo más que una galería muy bien llevada y el auspicio edil tiene limitaciones demasiado concretas. De otro lado, el panorama ofrecido por las instituciones dependientes del gobierno central es más desolador: pinacotecas estáticas, galerías desmanteladas para dar lugar a oficinas burocráticas, incluso algún museo devastado por reformas efectuadas sin ningún criterio profesional.

Pero no se trata de lamentar,

con acentos señoriales, el desprecio por las “Bellas Artes” en nuestro país. Estas carencias deben ser comprendidas como significativas en sí mismas: ellas son testimonio de lo que la plástica ha significado para un *establishment* que últimamente prefiere administrar el orden artístico a través de los mecanismos más comerciales del mercado.

Actitud que no sólo dificulta cualquier reflexión seria sobre nuestra historia visual, sino además margina de esa categoría a las expresiones que ensayan una aproximación genuina a lo popular o que surgen de lo popular mismo. Al menos aquellas franjas de lo popular que por su autonomía han sido ignoradas en los diversos proyectos populistas sucesivamente ensayados por nuestra cultura hegemónica.

EL IAC

Todo esto debe situarse en el marco de las contiendas ideológicas al interior de nuestra elite. Sebastián Salazar Bondy supo expresarlo cuando, en un artículo de 1959, achacaba a la oligarquía terrateniente la proverbial inopia de los museos peruanos. Saludaba, por ello, la inauguración del Museo de Arte del paseo Colón como signo “de que el estrecho concepto oligárquico de que lo bello y lo bueno es sólo para unos cuantos ha sido sustituido por otros, de origen social, de origen moderno y progresista, que sostiene que todo es para todos, porque todos somos iguales en la tarea de hacer el mundo mejor”.

Los hechos demostrarían, penosamente, cuán ingenua era la ecuación establecida entre modernidad convencional y justicia social. Sin embargo ella no deja de ser significativa: al fin y al cabo Salazar Bondy fue uno de los fundadores del Movimiento Social Progresista. En todo caso la entidad que mejor asumió esta propuesta no fue el Museo de Arte sino el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), lugar de encuentro cultural para intelectuales, artistas y empresarios vinculados al sector moderno de la economía.

Pero ese lugar no podía ser muy amplio en la estrecha sociedad limeña de la época. Así lo sugiere el que hacia 1964 el IAC decidiera expulsar de su directiva a Salazar Bondy por haber viajado a China Popular. O que al organizar la Primera Bienal de Lima en 1966 se marginara a aquellos artistas que —inspirados en el Pop norteamericano— intentaban darle un sesgo irreverente a la solemne plástica nacional. Los jóvenes reaccionaron colgando sus obras en una ferretería abandonada del centro de Lima, a la que bautizaron "El ombligo de Adán" e incluso propusieron como futuro Museo de Arte Moderno.

El gesto era más que nada divertido, pero podría considerarse precursor de la actitud llevada a otros extremos por Huayco. Pues aunque no tuvieran un sentido crítico tan desarrollado, los rebeldes de aquella ocasión pusieron en certera evidencia el gran vacío institucional del medio plástico peruano. Por cierto el IAC propiciaba muestras de relevancia internacional e incluso llegó a formar una modesta colección de pintura latinoamericana (las firmas eran importantes, mas no así las obras, exceptuando algunos cuadros peruanos) con miras a la creación de un Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Pero limitaciones propias y ajenas le impusieron al proyecto obstáculos que serían imposibles de sobrellevar aun durante la euforia desarrollista de los años 60. Una vez iniciado el proceso velasquista, el interés y el ánimo de los patrocinadores del IAC decayó tanto que fue finalmente necesario cerrar sus puertas.

EL ANHELADO MAC

Con la restauración belaundista el Instituto resucita bajo la férula de sus antiguos administradores (Manuel Ulloa fue siempre uno de sus directivos principales), pero ya con el solo fin de crear el anhelado MAC. A estas alturas existe incluso un proyecto arquitectónico cuya maqueta parece adecuarse bien a las peculiaridades del terreno ofrecido por la Municipalidad de Miraflores en el barranco del parque Salazar. Este mismo, sin embargo, pone en evidencia los dudosos criterios que alimentan al MAC. La inestabilidad del suelo implicará un grave riesgo

para la colección en caso de movimientos telúricos importantes. Aun bajo condiciones normales lo pronunciado de la pendiente exigiría inversiones muy fuertes para la correcta cimentación del edificio. Además la alta salinidad y humedad de la zona crearán condiciones atmosféricas inapropiadas para la conservación de las obras.

Pero quizá más importante que estos aspectos técnicos sea la dimensión ideológica puesta de relieve por la ubicación escogida. Muy atractiva, por cierto, y con vista al mar. Pero esto último puede resultar demasiado connotativo del ajado espíritu cosmopolista que alienta al proyecto. Se ha postergado el verdadero centro de la ciudad —hoy marcado por una decisiva presencia popular— privilegiando en cambio aquel distrito donde las clases medias y altas establecen, a solas, su intercurso cultural.

UNA MODERNIDAD NOSTÁLGICA

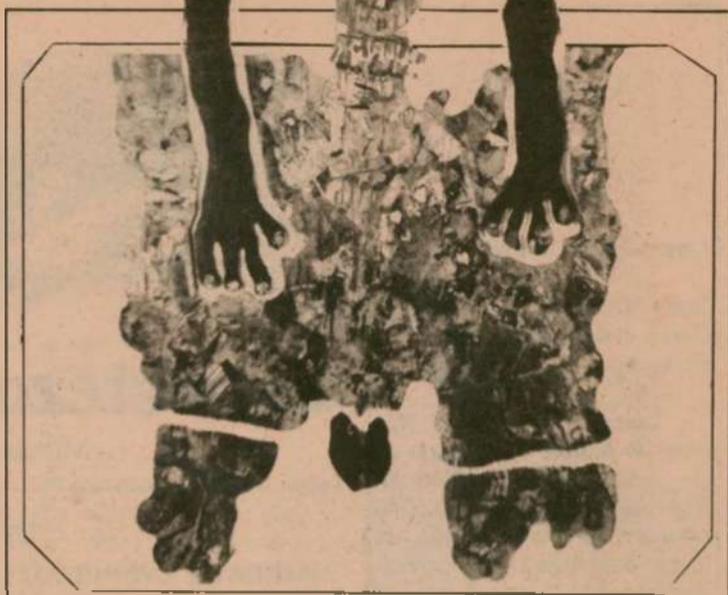
No puede extrañar que éste se dé en términos cada vez más internacionales y distanciados del país real. Lo que se expresa tras la reconstitución del IAC y la

propuesta del MAC es una noción privativa, casi nostálgica, de modernidad. Cómo no coincidir con Juan Acha y Mirko Lauer al momento de enjuiciar todo lo de anacrónico que hay en esa idea: muy al margen de que llegue o no a concretarse, el proyecto actual del IAC fracasó ya hace veinte años, bajo condiciones sociales menos complejas y circunstancias políticas más favorables.

Quizá para los personalmente afectados se justifique perseverar en la empresa, y sin duda ésta podría cumplir algunas tareas útiles y necesarias. Pero en términos generales no tiene ya demasiado sentido postular una institución destinada a reproducir en los niveles mesocráticos el limitado horizonte artístico de una clase dominante que está siendo culturalmente desplazada. Para ser genuinamente moderno el nuevo museo debe cumplir con la promesa anunciada por el insolente grabado de Huayco: vincular a los sectores medios e intelectuales con esa amplia categoría de lo popular que, desde nuestras barriadas hasta la plaza de Armas, redefine hoy el significado de vivir en la ciudad.



Maqueta del museo del arquitecto Luis Miró Quesada.



Tola: Reconstituyendo la realidad

Roberto Miró Quesada



En la muestra que José Tola presentó en la Galería 9 en 1984, impactaron dos aspectos: la violenta ruptura con su estética anterior, y las vías de su nueva propuesta. Había una clara opción por lo abstracto que se expresaba a través de piezas semejantes a rompecabezas. Es decir, de alguna manera estas piezas no podían dejar de referirse a un contexto más amplio —la figura completa— que no era presentado. El color, además, era unitario en cada pieza. Podría argumentarse que la razón de estas piezas —aunque ése no haya sido el propósito explícito del artista— se remitía a la ausencia de una completud. En la muestra que Tola presentó al siguiente año (1985) en la misma Galería 9, estaban las mismas piezas a manera de rompecabezas que buscan una completud, pero el color fue tratado de manera diferente: éste ya no era unitario sino por el contrario había una amalgama multicolor que ya nos iba remitiendo no tanto a la búsqueda de una completud exterior, sino a una razón de ser en sí misma.

Tola vuelve a exponer estas semanas en la Galería 9 y vemos claramente los lineamientos de un camino iniciado hace dos años: el "rompecabezas" persiste, pero en esta oportunidad el referente exterior queda casi diluido ante piezas que cobran sentido en sí mismas precisamente porque comienzan a escindirse. El color es más audaz y complejo, y hay elementos nuevos, como metal y perforaciones. Aquella ruptura que tanto llamara la atención, hoy en día nos parece de una diafanidad casi simple comparada con su actual complejidad. Tola desanda los ca-

minos del abstraccionismo, pero acercándose a un figurativismo muy distinto al que practicara anteriormente: los monstruos con reminiscencias goyescas han dado paso a antropomorfismos más cerca de lo totémico.

La anterior amalgama de colores es en esta muestra más decidida, y la inserción de metal y agujeros nos remite a una cotidianidad —en el Perú de hoy— que no podemos dejar de percibir angustiadamente. En el comentario que hice a su muestra del 84 decía lo siguiente: "La proposición de Tola es que la realidad previa no puede ser recompuesta... Con esto de alguna manera capta el sentir de los peruanos de hoy en día —y quizá de cualquier parte— impotentes ante una realidad que nos sobrepasa. ("El Búho", número 7). Ahora esa realidad se muestra mucho más dolorosa, al extremo de que la ruptura de la completud no se percibe por las posibles piezas faltantes, sino por la inminente ruptura de cada pieza en sí misma, precariamente unida por alambres. Ahora, a diferencia de la precariedad, empieza a tener un rostro reconocible.

Esta muestra no es solamente notable en sí misma, sino también porque nos presenta a un artista en plena madurez, cambiando audazmente sin salirse de sus lineamientos fundamentales. Quizá en las dos exposiciones anteriores podíamos olvidarnos del Tola de etapas anteriores; pero ahora vamos reencontrándonos sutilmente con un trabajo cuya continuidad en el tiempo percibimos. Propuesta fuerte, impactante, claramente situada ésta que presenta José Tola.

cartas

Lima, octubre 9, 1986

Señor Doctor
Carlos Iván Degregori
Presente

Leyendo su artículo "Un acuerdo posible", publicado en el suplemento *El Caballo Rojo* del diario LA RAZON, encuentro una alusión que, en lo que a mí respecta, no corresponde a mi pensamiento ni a mi posición. Recuerde usted que cuando formulé clara condena a los grupos Sendero Luminoso y MRTA, que usan la violencia y el terror para aniquilar el sistema constitucional, señalé también la importancia de que la izquierda no aprista exprese contundentemente lo mismo. A ellos me dirigí porque constituyen la segunda fuerza popular con nítido y propio espacio político ganado. Sin embargo, en rápida maniobra, ciertos sectores ultradelirantes dijeron: "anticomunismo". No señor: no podemos permitir que a quienes demandan esclarecimiento y condenan explícitamente a la subversión terrorista se les diga anticomunistas. Por una elemental razón: ser antisenderista no es ser anticomunista.

Señalé en una entrevista que no debemos enrolarnos en los viejos moldes del anticomunismo y el antiaprismo hepático que tanto beneficia a la derecha, y del cual muchos vivieron. El "acuerdo posible" al que usted se refiere es una vía práctica para ir tomando posiciones contra el terrorismo venga de donde venga; para fortalecer el orden popular; para afrontar una de las raíces de la subversión, la económica, anteponiéndole justicia social. Allí estaremos los que creemos en la vía revolucionaria, que es vida y no muerte; pero los que han asumido la violencia sanguinaria por convicción ideopolítica o conducta psicológica quedarán, por efecto natural, al otro lado de la línea.

Finalmente, usted estará de acuerdo conmigo en que al revolucionario no se le percibe por frases o poses sino por su participación de fe y militancia en las luchas populares, cuyas reivindicaciones están insertas en las banderas apristas; y si en ese camino encontramos otros esfuerzos valiosos, los respetamos desde nuestra convicción democrática.

Fraternalmente,
Mercedes Cabanillas de Llanos
de La Mata
Diputada por Lima



El bostezo del lagarto

Miguel Almereyda

¿MUERTE ANUNCIADA?

Según parece, será la del cine peruano. A pesar del respaldo de la Comisión de Industrias del Senado, de la Célula Parlamentaria Aprista y de la Comisión de Economía de Diputados, la Dirección General de Política Fiscal del Ministerio de Economía y Finanzas acaba de declarar improcedente la prórroga de los incentivos de la Ley de Cine.

Esto quiere decir, en buen romance, que de no mover los resortes necesarios para lograr la prórroga y si se mantiene la decisión de los burócratas del MEF, nuestro cine tiene ya partida de defunción anunciada para fines de marzo próximo, fecha en la que se cumplirán los 15 años de incentivos fijados por la ley.

Suponemos que a este tipo de contradicciones se refieren quienes critican la doble velocidad del régimen, que por un lado nombra una comisión (en pleno trabajo) para elaborar un nuevo proyecto de ley de cine y ofrece todo su apoyo, y por el otro liquida a la naciente industria. Todavía quedan cinco meses para enderezar el entuerto, pero algo nos dice que el suspenso se prolongará hasta el último minuto.

VISION DEL CUSCO

"Lo que pude ver con mis propios ojos en la zona del Cusco es realmente trágico. Estoy acostumbrado a la pobreza; el norte y el sur de mi país son muy pobres. Pero esto queda fuera de toda comparación. Niñas desnutridas de diez años obligadas a trabajar para sobrevivir y que cargan en sus espaldas a sus hermanos menores mientras realizan la tarea. La pobreza, la enfermedad, la ignorancia, el temor y una patética angustia rodean al visitante.

No se crea que es gente víctima de la propia holgazanería; los indios trabajan de la mañana a la noche. Me aseguraron en el Cusco que el jornal diario de un indio que trabaja todo el día oscila entre diez y veinticinco centavos de dólar. Se alimentan escasamente; la exagerada delgadez anuncia hambre y enfermedad. Para tener fuerza mas-

ticana coca, que les proporciona un poco de energía. Y les asegura una muerte prematura. El hambre va unido a toda clase de enfermedades, vicios y supersticiones. ¿Puede explicarse a esta gente que el comunismo constituye un peligro? Si se lo intenta, seguramente no se detendrán a escuchar. Y si prestan atención, quizá pregunten: ¿peligro para quién?" (Risieri Frondizi, 1964).

LEWIS CARROLL, FOTOGRAFO

Fue sólo en 1949 que se descubrió el talento fotográfico del autor de *Alicia en el país de las maravillas*. Un historiador de la fotografía, Helmut Gernshein, adquirió un álbum de la era victoriana que contenía 115 fotos de un aficionado que firmaba Charles L. Dogson, nombre verdadero de quien es hoy conocido como Lewis Carroll. Las pesquisas de Gernshein lo llevaron a establecer que de los 33 álbumes subastados a la muerte de Dogson, una docena contenía fotografías. Hoy están todos ubicados: tres pertenecen



HUMAREDA EN MIRAFLORES

La muestra que con el título "Homenaje a Humareda" viene presentándose en la sala de exposiciones del municipio de Miraflores vale la pena de ser visitada para retomar contacto con la obra del último de nuestros pintores juglares. Artista

a la colección Gernshein, dos a la familia Dogson, dos a la biblioteca de Oxford donde Carroll enseñó toda su vida, otro a miss Prince y los cuatro mejores a la Universidad de Princeton.

Ellos contienen 700 de las tres mil fotos que se calcula tomó Carroll entre 1855 y 1880, año en que abandonó voluntariamente su afición predilecta. El centenar que ha sido publicado descubre al autor de *Silvia y Bruno* como gran fotógrafo y como uno de los precursores del erotismo ingenuo. Ocorre que casi todas las fotos tienen como modelos a chiquillas, a quienes Carroll llamaba sus "amiguitas" y seducía mediante cartas tiernas y juguetonas plenas de humor, al punto que ningún padre rehusó jamás al viejo fauno fotografiar a su hija, a las que disfrazaba a veces de mendigas o pastoras.

Pero ocurrió que, a partir de 1867, Dogson comenzó a tomar fotos de las niñas sin más atuendo que su inocencia, según consta por las anotaciones conservadas en sus diarios. Esas fotos no las conoceremos jamás, ya que su autor pidió que fueran destruidas, deseo que su familia ejecutó fielmente. Incluso se dice que Carroll abandonó la fotografía convencido de haber ido demasiado lejos para lo que la pudibundía de la época podía soportar. Lástima: la foto de Alice Liddell —la verdadera Alicia— que publicamos permite medir la pérdida. Como anota Brassai: "Toda la vida amorosa de Lewis Carroll estuvo ligada a la fotografía... Para él la fotografía era el país de las maravillas, 'el otro lado del espejo'".



METAFORA

"Es una figura mediante la cual el espíritu aplica el nombre de un objeto a otro, gracias a una característica común que los hace vincularse y compararse (Darmesteter). Sin embargo, no se sabe dónde comienza o dónde termina la metáfora. Una palabra abstracta se forma mediante la sublimación de una palabra concreta. Una palabra concreta, que nunca designa al objeto sino por una de sus cualidades, ya no es en sí misma más que una metáfora, o cuando menos una expresión figurada.

No sólo el lenguaje, sino toda la vida intelectual se apoya en un juego de transposiciones, de símbolos, que podemos calificar de metafórico. Por otra parte, el conocimiento procede siempre mediante comparaciones, de suerte que todos los objetos conocidos se vinculan unos a otros mediante relaciones de interdependencia. Y muchas veces para dos de ellos cualquiera, no es posible determinar cuál se designa mediante el nombre que le es propio y no es la metáfora del otro y viceversa. El hombre es un árbol móvil, tanto como el árbol es un hombre arraigado. Asimismo, el cielo es una tierra sutil y la tierra es un cielo denso. Y si veo correr a un perro, igualmente es la carrera quien perrea. ...Este mismo texto es metafórico". (Michel Leiris).



PIEDRAS DE RODRIGUEZ LARRAIN

No sabíamos de Emilio Rodríguez Larraín desde hace un buen rato y comenzábamos a preguntarnos cuál sería su próxima aventura artística, luego de sus *containers* o de su no realizado proyecto de sumergir una gran escultura en la bahía de Paracas.

Había una razón para este silencio: Rodríguez Larraín estuvo varios meses en Berlín, invitado por la Academia de Intercambio Cultural. Ya de regreso, nos ofrece otro viaje experimental hermosamente gratuito: *Un cuarto de escultura*, llenando el espacio de la galería Camino Brent (Burgos 170, San Isidro) con varias toneladas de

piedras traídas de la sierra. La idea, dentro de lo que el artista denomina "escultura efímera", es diseñar una forma que varíe de acuerdo al tamaño del espacio que la contenga.

Así continúa, fiel a sí mismo, el intento desmiificador de este hombre de vanguardia. Habrá que ir a ver este primer "huayco" instalado por manos de artista. Pero que no surjan epígonos: sería harto difícil domesticar a los que caen en época veraniega.

DOS DISPAROS DE MAÑANA

La más hermosa muerte de amor fue sin duda la de Heinrich von Kleist y Henriette Vogel. El

autor de *El príncipe de Hamburgo* no concebía unirse a una mujer de otro modo que en la muerte. Buscó una compañera para ese gran viaje hasta que la encontró. Se llamaba Henriette y aceptó de inmediato su propuesta. El 20 de noviembre de 1811 llegaron a un albergue situado al borde del lago de Wannsee, cerca a Postdam. Pasaron la noche escribiendo a sus padres y amigos. Ya de mañana, se hicieron servir el café al pie del agua, cubierta por la bruma de un otoño frío. Luego de haber matado a su amante de un balazo en el corazón, von Kleist se suicidó disparándose un tiro en la boca. Se conserva de Henriette una de las más bellas cartas de amor que se haya escrito. Es una larga letanía en la cual retoman sin cesar alusiones a su próxima partida con el poeta. Ella lo llama: "Mi crepúsculo, mi escala celeste, mi fuego fatuo, mi incienso y mirra, mi sombra a mediodía, mi cordero pascual tierno y blanco, mi hermoso navío, mi Puerta al Cielo...". (Michael Tournier, *Llaves y cerraduras*).

MASACRE Y ENCUBRIMIENTO

Que el Ejército del Estado peruano extermine a ciudadanos o, especialmente, a indios, no es novedad. Que sean tantos de golpe y además presos puede parecer excesivo pero no sorprende demasiado porque desde hace años hay un inicio de guerra civil o de guerra popular en algunas regiones del Perú y la cifra de muertos a cargo del Ejército es del orden de cinco mil en cinco años, de manera que trescientos más no es gran cosa. Gobernar mediante masacres tiene larga tradición en los Andes, por lo menos desde el mismo momento de su incorporación a la civilización europea, con la matanza en la plaza de Cajamarca y el asesinato de Atahualpa. Pero lo que sí escandaliza es que la Internacional Socialista apruebe ese enorme crimen de Estado. Uno había leído acerca de los crímenes políticos de los socialdemócratas: la participación entusiasta en la Primera Guerra Mundial, el asesinato de Rosa Luxemburg y de Karl Liebknecht, el papel de Guy Mollet en la guerra de Argelia. Esta es la primera vez en mi memoria que veo directamente cómo la Socialdemocracia Internacional da el visto bueno a un crimen de Estado de tal magnitud. Los muertos de Stamheim, el probable apoyo del PSOE a los GAL, el encubrimiento por Mitterrand de los autores de la muerte del cocinero del *Greenpeace* no son comparables ni en escala ni en certitud. (J. Martínez-Alier, vicerrector, Universidad Autónoma de Barcelona).



El sello de Hernando Núñez



Hernando Núñez Carvallo (Lima 1943 - 1983) fue un poeta de la llamada "generación del 60" a quien la muerte abordó con demasiada prisa, como a algunos -Heraud mucho antes, Luis Hernández luego- de sus colegas generacionales. A diferencia de ellos y de otros poetas notables de esos años, Hernando Núñez no publicó en vida libro alguno ni alcanzó celebridad más allá del círculo fraternal de sus amigos, aunque puedan hallarse poemas suyos recogidos en revistas y lejanas como la importante *Pielago* que animara Hildebrando Pérez, y en otras publicaciones literarias.

Su poesía, pues, quedó como su vida: ingratamente trunca. Se sabe que era un tipo apasionado y conflictivo; y a esos apasionamientos y conflictos tal vez deba achacarse el que no llegara a dejarse atrapar por los tipos de la imprenta. Una amorosa entrega de sus hermanos Pilar y Estuardo, el criterio de Washington Delgado, maestro de esa generación, y el cuidado de los editores Didi y Adolfo Arteta, permiten ahora que podamos acceder en una hermosa edición a la parte sustancial de su obra poética*, profusamente ilustrada con dibujos y pinturas del mismo Hernando Núñez, que por lo visto sabía usar la pluma con talento doble.

Tres son las partes (¿libros?) que forman este volumen y reúnen en forma al parecer cronológica su poesía. *Brevas*, la primera y más extensa de ellas, tiene la frescura y la diafanidad de la percepción adolescente: deja, en espigados versos, que fluyan sus relaciones esenciales con el mundo ("¡Cómo voy saliendo ya de lo muy hondo!"), advirtiéndolo, sin incurrir en patetismo, el límite de su apuesta: "y sólo escribo al recordarl mi verso/ y sólo escribo al recordarl mi cierzol y sólo moral/ y sólo solo/ y sólo arena". Este período inicial, de aprendizaje y revelación primera, emparenta a Hernando Núñez principalmente con Heraud, aunque no tenga, como él -y esa quizá sea una de las carencias de su palabra-, la permanente precisión, la constancia en los ajustes que el oficio demanda.

Hay sin embargo imaginación y riqueza de metáforas holgadamente expuestas en poc-



mas como *A Bach*, *Las Horas* y otros; y puede decirse que en esta primera parte se percibe ya un lenguaje dominado y la agudeza coloquial que "el espíritu de su época" exhibió. Virtudes éstas que alcanzan, no obstante sus caídas, su más logrado punto en la segunda parte del libro: *El sello de la luna*. De los nueve poemas que contiene, "Illariq Chaska" tiene el mayor aliento, siendo, según Washington Delgado, el mejor: "Este es el principio/ de una marcha hacia el amanecer./ y de un poema/ cuya luz creciente/ cuyo árbol de palabras/ me acompaña sin yo añadirle nada:/ cuaderno imborrable bajo mi rostro/ aún oscuro..." Debe recordarse aquí que Hernando Núñez hizo también antropología y anduvo muy identificado con la cultura andina: de estas pasiones dan testimonio los intensos poemas de este período (*mítico-social*, al decir de Washington Delgado) de su obra.

Índice de materias es la tercera sección, encargada de completar el libro. Si la infelicidad y la desdicha podían percibirse en anteriores, "osiego caracterizaba su lenguaje y dispersaba ese lado oscuro de (su) luna que estos poemas iluminan: "Purifico lo que tocol todo estol en mi memorial no hay adentrol tampoco entre mis sesos/ hay repudio./ Doy el toque de tintal a mis cabellos/ y regreso transfigurado". *Transfigurado*, más grave que sonriente, como dice Cisneros, y claramente limpio, regresa Hernando Núñez a quedarse en este libro con nosotros. (Alonso Ruiz Rosas).

*Hernando Núñez Carvallo. *El sello de la luna. Poemas recogidos*. Ediciones Verso Libre. Lima, 1986.



Entrada
"Un cuarto de escultura",
de Emilio Rodríguez
Larraín (Galería
Camino Brent)

Plato del día
Gráfica de Weimar
(Galería del Banco
Continental,
Miraflores)

Postre
"Fort Saganne", de
Alain Corneau
(Miércoles, 8 p.m.,
cine Alcázar)



Biblioteca de BABEL

Aguirre, aventurero y traidor

La historia de Lope de Aguirre sigue exaltando la imaginación de novelistas y cineastas. Así lo demuestran las novelas de Uslar Pietri, Ramón Sender, Miguel Otero Silva, la película de Werner Herzog y muy pronto la de Carlos Saura, que está tratando de plasmar su proyecto desde hace tres años. Aguirre es también objeto del segundo esfuerzo novelístico de Félix Álvarez Sáenz, bajo el título *Crónicas de blasfemos*.

Y es que la aventura de este vasco, cargada de violencia y locura, estremeció su tiempo y se transformó en leyenda. Cualquiera que haya podido leer la carta —que algunos consideran apócrifa— por la que se proclama emperador de estas tierras y desconoce la autoridad del rey de España, habrá quedado seducido por el atractivo de un personaje en la gran tradición de los malditos de la historia.

Félix Álvarez se acerca a Aguirre a través de un personaje ficticio, Estebanillo, un ex monje venido a América en busca de fortuna y que se liga a Lope y a su hija con algo parecido a la amistad, aunque esta relación no excluya el temor y las dudas que personaje tan desmesurado le suscitan. La novela tiene un comienzo memorable: el encuentro de Estebanillo y Lope luego de una de las tantas batallas entre conquistadores, se da con ambos (y Elvirica, hija de Lope) rodeados de hedor, podredumbre y excremento.

A partir de este momento Estebanillo permanecerá ligado a Lope, incluso después de su muerte, recibida de manos de quien entonces se ha proclamado emperador. La novela indica desde el título su forma de crónica: seguimos la aventura de Lope y Pedro de Ursúa, Hernando de Guzmán y tantos otros desde su partida en busca de El Dorado hasta el final, que Álvarez ubica en Barquisimeto, Venezuela.

La novela, escrita en un castellano arcaizante que trata de rescatar el lenguaje y formas del siglo XVI, se sigue con apasionamiento y (para los que hemos visto muchas veces la afiebrada película de Herzog) se aproxima con rigor a unos personajes que conocíamos a través de estereotipos. La búsqueda frustrada de El Dorado se transformó, por obra de la locura de Lope, en una sucesión de muertes y un canto a la desolación.

Álvarez dosifica muy bien la ceremonia sangrienta que fue el viaje, sucesión de violaciones que culminaron en la negación máxima: la de la autoridad real; reemplazada por un poder delirante y maligno en manos de alguien que se transformó en señor de horca y cuchillo. La publicación de *Crónica de blasfemos* nos hace desear que el autor encuentre pronto editor para su primera novela, *Oficio de difuntos*. (F. de C).

Félix Álvarez Sáenz, *Crónica de blasfemos*. Editorial Hipatia, Lima, 1986.



Un ángel en el suelo

Francis Phelan, vagabundo cincuentón, semialcohólico y uno que otro muerto sobre su conciencia, pasea por las calles Albany un atardecer de 1938 con una camisa limpia y sin cordones en los zapatos. Ha decidido visitar a su familia —a la que abandonara para no ver más hace veinte años— llevando en la mano un pavo muerto, que esa mujer que aún lo recuerda se encargará de hornear debidamente. Pero del mismo modo se marchará, con la cabeza despejada y una visión tan clara de la verdad que —mientras se sumergía en una bañera repleta de agua caliente— hizo que se sintiera, aquella vez, en auténtico estado de gracia. Y del mismo modo, horas más tarde, seguramente, lo hallaremos tumbado en los arrabales del pueblo, emborrachándose con algún licor barato junto a otros harapientos y parias, con los que también suele, a veces, agarrarse a pufetazos.

La novela se llama *Tallo de hierro (Ironweed)** y pertenece a un ciclo sobre la ciudad de Albany que William Kennedy viene escribiendo desde hace varios años. *Tallo de hierro* es la más reciente y la que mayor cantidad de éxitos ha cosechado; incluso parece que pronto se hará la película, teniendo a Jack Nicholson en el papel principal. Su mundo es el de las provincias norteamericanas posteriores al *crac* del 29 y a la *Volstead Act.*, la enmienda constitucional que prohibía las bebidas alcohólicas. Su protagonista, Francis Phelan, es un miembro, algo propenso a la violencia, de las honorables escorias de la sociedad: vagabundos, putas viejas, borrachines, fugitivos, fracasados, dementes, que se juntan en los vagones vacíos de ferrocarriles a los que han subido cuando se encontraban ya en marcha. Y también, suelen deambular entre casas abandonadas, o bajo los puentes, alrededor de una fogata, intentando sacar el mejor caldo posible de un trozo de cuero viejo. En fin, aquella extraña colectividad, la única a que podían pertenecer, que vivía formulándose la eterna pregunta: "¿Y qué hago yo para resistir los próximos veinte minutos?".

Francis Phelan, a sus cincuenta años respira hondo y contempla cara a cara sus fracasos, sus culpas, sus muertos, y se sienta a tomar una copa y dialogar con ellos. Con un dedo menos en la mano, rengu, y un profundo tajo en la nariz, es un sobreviviente de sí mismo, de un férreo código moral que los hombres jamás entenderán, pero que a él le confiere la belleza espartana del guerrero que sabe ser grande aun en la derrota. Huyendo solitario, sin mujer, adolorido y muerto su reciente compañero de ruta, sabe sin embargo que no está agonizando, sino viviendo el epílogo de una vida extraordinaria.

Narrada con sobrio lirismo y momentos de ternura casi latinoamericana, la historia de este sujeto, un alma extraviada y maltrecha, es la historia de un ángel caído que combate por sus sueños inenarrables y se condena por pecados que ya nadie purga en esta hedionda podredumbre en que se ha convertido la vida.

Y es esa poética e impecable dignidad de su protagonista lo que hace de *Tallo de hierro* una novela espléndida e inolvidable. (O.M.)

Tallo de hierro (Ironweed). William Kennedy. Seix Barral, Barcelona 1984. 255 pp.

Contando hasta veinte

La *Bienal del Cuento Premio Copé* permite, por cuarta vez, que tengamos a la mano en una cómoda edición un nuevo conjunto de relatos peruanos. Si la calidad de éstos no es siempre la deseable y los promovidos autores no necesariamente han estado faltos de promoción y de expectativa, tanto la bienal con la publicación que le sigue tienen de todas maneras que merecer el reconocimiento. Hay en el ambiente un premio mejor dotado en paga y con un límite de palabras que leyendo este volumen por momentos se extraña; hay incluso, según algunos, más premios y menciones honrosas que cuentistas de verdadero rigor, pero ello no le quita a *Copé* seguir siendo un positivo estímulo para la narrativa peruana.

El triunfador en esta *Bienal* fue, como es sabido, Cronwell Jara (Piura, 1950), ganador de varios premios en otras competencias y de quien, considerando su probado talento como narrador, se espera con interés una anunciada novela. *La Fuga de Agamenón Castro* demuestra por qué fue Cronwell Jara el ganador en esta ocasión: relato de la vertiente ruralista que todavía (lo prueban otros cuentos) sigue atrayendo a muchos escritores nuevos; tensado con la debida fuerza y resuelto con feliz sencillez, esta atonantada fuga sostiene sin tambalearse la feroz intensidad de la lucha entre dos hombres y los tormentos de la culpa de quien se siente homicida. Agamenón Castro se enfrenta a machetazos con Pedro, su hermano, puma simbólico que lo agrede y a quien cree haber llegado a asesinar, lo cual lo lleva (vuelto una especie de Caín criollo) a una humillante huida que finalmente se revela innecesaria porque el supuesto muerto sigue vivo.

Además del logrado cuento de Cronwell Jara, merecen destacarse *Julia Zumba, la nodriza reina*, de Arnaldo Panaifo, y *¿Se acabará la rabia?* de Roberto Reyes, que compartieron el segundo premio; los relatos de Fernando Iwasaki (*El tiempo del mito*), Edmundo Motta Zamalloa (*En San Salvador no pasa nada*), César Franco (*Fuentes*) y varios otros que, de un total de 384 cuentos participantes, quedaron incorporados a esta lista de veinte relatos que trae el nuevo libro de *Copé* y viene a incrementar el aluvión cuentístico de los últimos años. Un ligero prólogo de Carlos Orellana y un discurso simpático de Cronwell Jara abren y cierran respectivamente estas páginas. (P.V.)

La fuga de Agamenón Castro y los cuentos ganadores del premio Copé 1985. Ediciones Copé, PETROPERU. Lima, 1986.

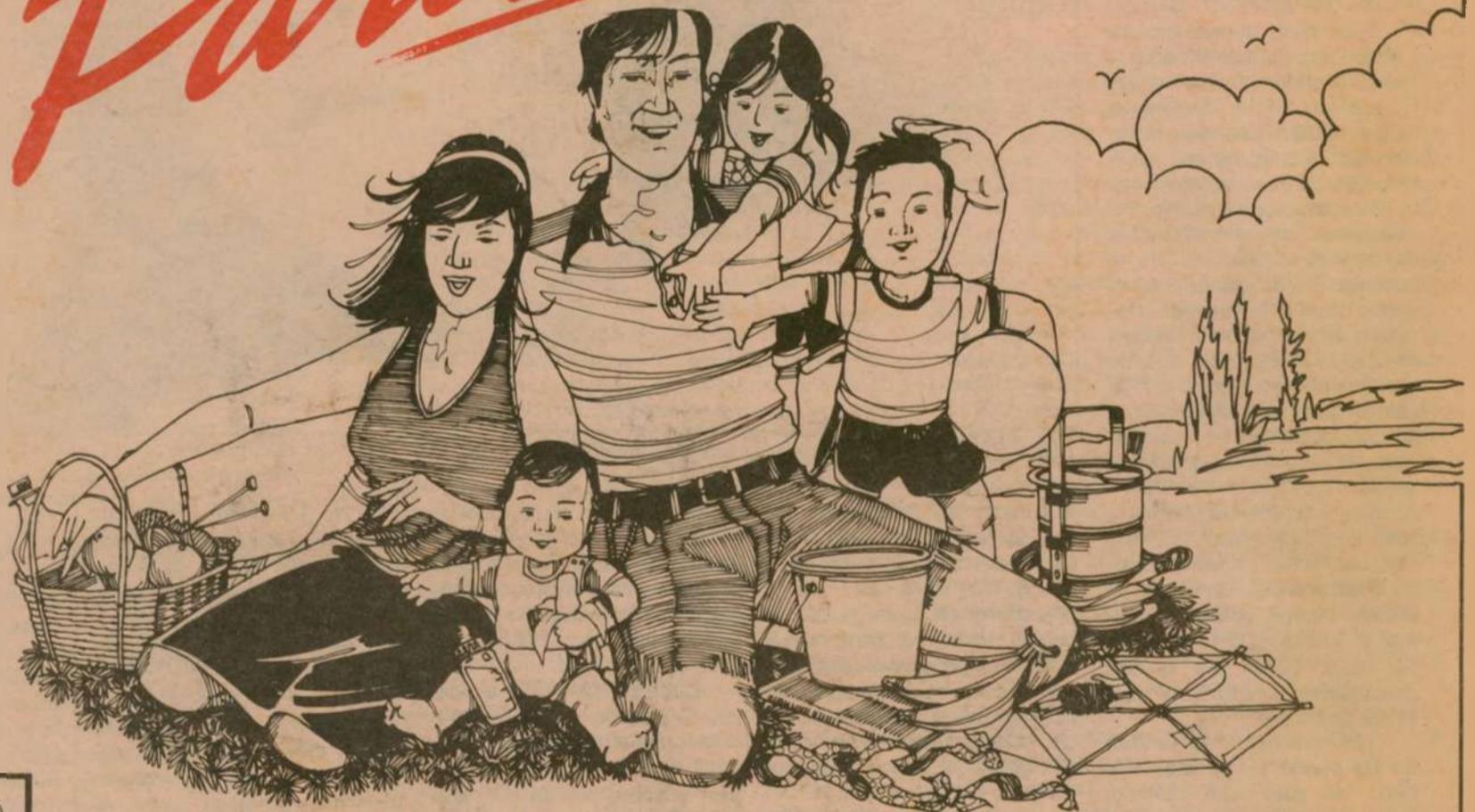




Parques Zonales

RECREACION CULTURA
Y SEGURIDAD...

Para Todos



Ven con tu Familia a tu PARQUE ZONAL

Para hacer deporte, ver espectáculos, descansar y disfrutar en grande, tienes a tu disposición todo lo necesario:

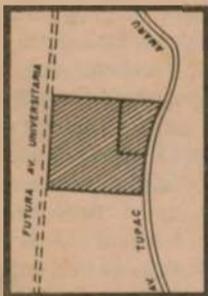
- Cómodos vestuarios, Areas verdes
- Canchas de voley, fulbito, futbol, basquet
- Pistas de atletismo, Juegos infantiles
- Auditorio para actividades culturales
- Espaciosas playas de Estacionamiento
- Servicios higiénicos debidamente equipados
- Piscinas . . . y mucho más

Esta página vale
por 5 ingresos
libres a tu
Parque Zonal
el día de hoy.

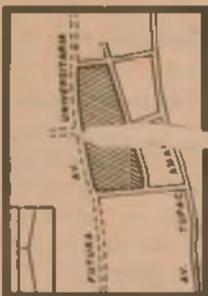
Informes y reservaciones para grupos
en la Administración de cada parque.

SERVICIO DE PARQUES

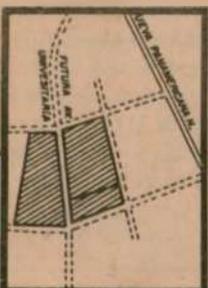
Municipalidad de Lima Metropolitana



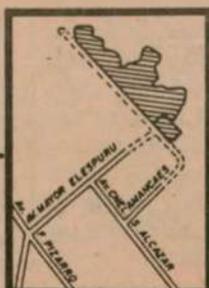
"MANCO CAPAC"
(Carabaylio)



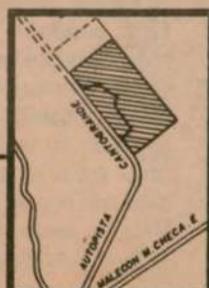
"SINCHI ROCA"
(Comas)



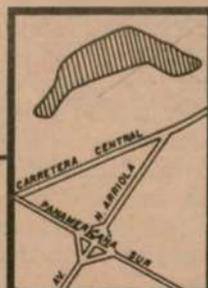
"LLOQUE YUPANQUI"
(San Martín de Porres)



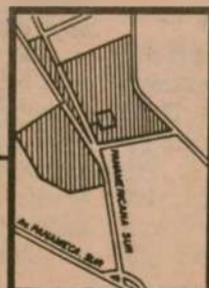
"CAPAC YUPANQUI"
(Rímac)



"HUIRACocha"
(San Juan de Lurigancho)



"CAHUIDE"
(Ate)



"HUAINA CAPAC"
(San Juan de Miraflores)



"HUASCAR"
(Villa El Salvador)