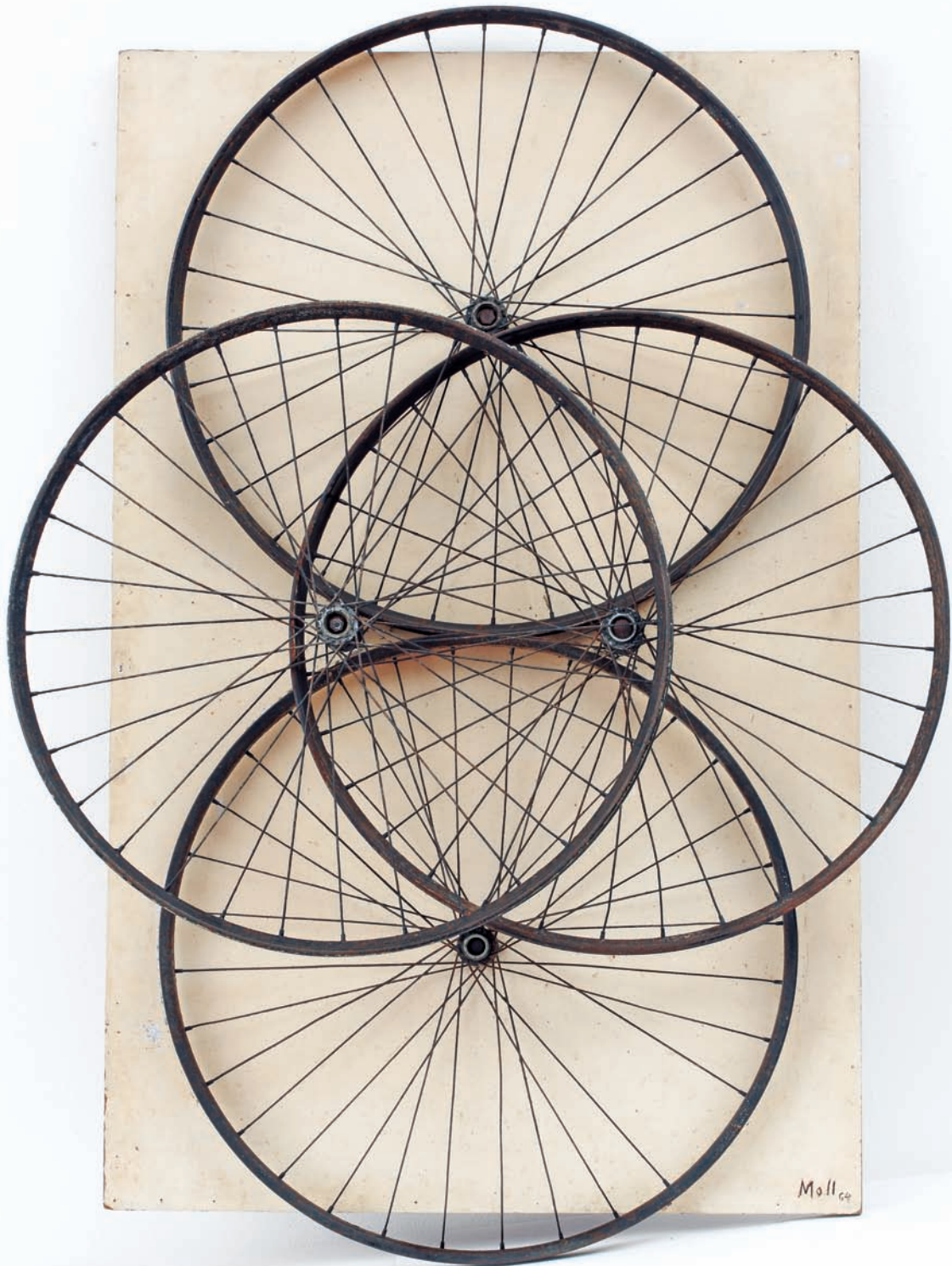


UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y HUMANIDADES

# VUELAPLUMA<sup>9</sup>

Julio 2016



# VUELAPLUMA

Revista Cultural

Año IV N.º 9. julio, 2016

**Dirección**

Arturo Corcuera

**Diseño**

Lorenzo Osores

Los ensambles *Estática y dinámica* (portada)  
y *El ojo ajeno* (contraportada) son obras del artista Eduardo Moll



**Rector**

César Ángeles Caballero

**Vicerrector Académico**

Milciades Hidalgo Cabrera

**Gerente General**

Carlos Campomanes Bravo

© **Asociación Civil Universidad de Ciencias y Humanidades**

República de Chile 295 Of. 503 - Lima - Perú. Teléfono: 330-8170

Tirada: 1000 ejemplares

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú: 2013-0583  
ISSN 2310-9955

Se imprimió en los talleres gráficos de la  
Asociación Fondo de Investigadores y Editores - AFINED.

Calle Las Herramientas 1873, Lima - Perú.

Teléfono: 336-5889

# ÍNDICE

Roberto Fernández Retamar a sus 86 años



Roberto Fernández Retamar  
Una salva de porvenir  
Sara Beatriz Guardia 2



El viento cambia de aire  
Hildebrando Pérez Grande 8



Flora Tristán, medio loca,  
libertadora, genial  
Silvia Miguens 18



Pessoa, Tabucchi y Pereira  
Una ilusión de libertad  
Adela Tarnaviesky 26



Eduardo Moll,  
ilustrador de su tiempo  
Jorge Bernuy 34



Entre la katana y la urbe  
(El fulgor del cine japonés)  
Max Castillo Rodríguez 44



Buga  
Marco Martos 54



¿Cómo escribir la danza?  
Magdalena Villarán 56



La rebelión de Tupac Amaru  
desde la perspectiva de  
Humboldt y otros viajeros  
Estuardo Núñez 64



# Roberto Fernández Retamar

## Una salva de porvenir

Sara Beatriz Guardia

Ensayista

Y porque también nosotros hemos sido la historia, y también hemos  
construido alegría, hermosura y verdad, y hemos asistido a la luz, como  
hoy formamos parte del presente.

Y porque después de todo, compañeros, quién sabe

Si sólo los muertos no son hombres de transición.

Escribe Roberto Fernández Retamar, en su poema «Usted tenía razón, Tallet: somos hombres de transición». Cabría entonces preguntarse, al cumplir 86 años este 9 de junio, qué tan transitorio es este poeta de vida fecunda y apasionada. Como sucede con los espíritus vastos e inquietos, desde muy joven mostró diversos intereses intelectuales, aunque primó la formalidad académica logrando un doctorado en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana en 1954. Poco después viajó a Francia e Inglaterra, donde durante dos años realizó estudios de posgrado en las Universidades de París y Londres. A su regreso a Cuba ejerció la docencia en la Universidad de La Habana, que en 1995 lo nombró Profesor Emérito.

Entre 1947 y 1948, fue jefe de información de la revista *Alba*, colaborador desde 1951 de la revista *Orígenes*, director de la *Nueva Revista Cubana*, y Consejero Cultural de la Embajada de Cuba en Francia (1960). Secretario de la Unión de Escri-

tores y Artistas de Cuba (1961-1964), fundó y codirigió con Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y José Rodríguez Feo, la revista *Unión*. En 1965 empezó a dirigir la revista de la Casa de las Américas, institución que preside desde 1986. Fundó en 1977 y dirigió hasta 1986 el Centro de Estudios Martianos y su *Anuario*. Desde 1995 es miembro de la Academia Cubana de la Lengua, y miembro correspondiente de la Real Academia Española.

Pero es, sobre todo, la poesía, su aliento vital y permanente. Desde su primer libro, *Elegía como un himno*, cuando tenía 20 años, no ha cesado de escribir y publicar. *Patrias* en 1952; *Alabanzas, conversaciones* (1955); *En su lugar, la poesía* (1959); *Vuelta de la antigua esperanza* (1959); *Historia antigua* (1965); *Buena suerte viviendo* (1967); *Que veremos arder* (1970); *Cuaderno paralelo* (1973); *Circunstancia de poesía* (1974); *Circunstancia y Juana* (1980); *Hacia la nueva* (1989); *Aquí* (1995).







Con Nicolás Guillén. Las anotaciones en azul son del propio Fernández Retamar.

En una entrevista sobre el significado de su poesía y cómo se inserta en la poesía cubana, Roberto Fernández Retamar respondió:

«En primer lugar, debo decir que tengo una desconfianza enorme sobre lo que un autor pueda decir de sí. Trabado entre modestias y vanidades (que pueden ser lo mismo), y sobre todo impedido insalvablemente de mirarse con los ojos con que lo ven —y sobre todo lo verán— los otros, su testimonio sólo puede tomarse con las mayores cautelas. Desautorizadas así las líneas que siguen, añadiré que quizás en el futuro, si algún ocioso quiere ocuparse de mis versos, descubrirá que, después de ilusionados *pastiche*s, a mis veintitantos años, voluntariamente influido por la poesía inglesa (que en general conocí y sigo conociendo mal, pero así son las cosas), y especialmente

por Eliot (que acaso conocía un poco menos mal), y queriendo salir de un ambiente poético enrarecido, di en buscar una poesía que se acercara a la conversación en su idioma, a lo inmediato en sus asuntos. Con esa aspiración titulé mi tercer libro, que El Colegio de México editó en 1955, *Alabanzas, conversaciones*».

### **Conversaciones**

Hace un tiempo invité a Roberto Fernández Retamar para que participe en el Consejo Consultivo de la Cátedra Mariátegui. Pronta y amable fue su respuesta acompañando este esfuerzo; y en esa ocasión le hicimos una entrevista con Luiz Bernardo Pericás sobre José Carlos Mariátegui.

Ahora, volvemos a conversar, teniendo presente esa hermosa estrofa de su poema «Palacio cotidiano»:



Yo decía que el mundo era una estrella ardiente,  
laberinto de plata, cerrazón con diamante:  
y ahora descubro el júbilo de la estancia minúscula,  
la vida emocionada del vaso entre mis labios,  
más cristalino y claro si el sol se apoya y canta  
en sus paredes límpidas. Ahora veo el dorado  
temblor que se levanta del pedazo de pan,  
y el crujido caliente de su piel. Y me es fácil  
entrar en el palacio cotidiano, manual,  
de las enredaderas del patio, donde un príncipe  
de silencio y de sombra calladamente ordena.

### **¿Qué significa para usted cumplir 86 años?**

En efecto, el próximo 9 de junio, si los dioses son benevolentes, cumpliré 86 años. Llegar a esa numerosa edad, significa que he vivido mucho. Y durante más de medio siglo he tenido el privilegio de hacerlo en el seno de una Revolución como la hubiera soñado José Carlos Mariátegui.

### **Actualmente, ¿cuál es su visión del porvenir?**

El porvenir, en lo personal, es, desde luego, el territorio cronológico de los demás que permanecerán en el planeta. Me gustará irme con la esperanza de que la humanidad no sucumba en la barbarie. Y al decir esto pienso en la tremenda disyuntiva que planteó Rosa Luxemburgo, según la cual el capitalismo no tendría que ser sustituido mecánicamente por el socialismo: podría serlo por la barbarie.



Con José Lezama Lima y Adelaida de Juan.



**Si hiciera un recuento de su vida, ¿podría decirme en qué se equivocó y cuál es su mayor mérito?**

Haciendo un recuento de mi vida, me equivoqué cuando a los diecisiete años intenté estudiar arquitectura, lo que abandoné pronto para estudiar Filosofía y Letras. Mi mayor mérito es haber podido contribuir en alguna medida a la existencia de una profunda Revolución.

**¿Qué rol ha tenido y tiene la literatura y la poesía en su vida?**

La literatura en general y la poesía en particular son los cauces a través de los cuales me he manifestado. No imagino mi vida sin ellas. Como empecé a escribir a mis quince años, ambas han ocupado la mayor parte de mi vida, por lo que ahora cuento con una amplia obra. Hay que ver lo que el futuro pensará de ella.



Con Arturo Corcuera.

Arriba a la izquierda: Fernández Retamar al lado de Fidel y miembros del jurado del Premio Casa de las Américas.



**Decía que había tenido el privilegio de contribuir con una Revolución como Mariátegui la hubiera soñado. ¿Cuál considera que ha sido su principal aporte? ¿Cómo fue recibido en Cuba?**

El fundamental aporte de Mariátegui a la América Latina fue el de mostrar que el marxismo era aplicable, si se lo asumía creadoramente a los problemas de nuestra América. Recientemente Frei Betto ha escrito que Mariátegui latinoamericanizó el marxismo. Y lo hizo con una gran amplitud de miras, lo que le permitió valerse también de pensadores no marxistas cuyas lecciones debían ser asimiladas.

Mariátegui fue recibido en Cuba durante su fértil vida. Singularmente, el que vino a ser el último número de la habanera *Revista de avance*, aparecido en 1930 a raíz de su muerte, le fue enteramente dedicado. Según lo que sé, en la década del 40 aparecieron textos sobre él en la revista *Dialéctica*, y tras el triunfo de la Revolución cubana y la creación de la Casa de las Américas, esta publicó sus *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana* y más tarde una selección en dos tomos de sus *Obras*. Cuando se conmemoró el centenario de su nacimiento, la Casa organizó un coloquio sobre la vigencia de su pensamiento.

**Mariátegui fundó en 1926 la revista *Amauta*, y en 1928 el Partido Socialista y la Central General de Trabajadores del Perú. Su «No queremos que el socialismo en América sea calco y copia. Debe ser creación heroica», ¿qué comentario le merece?**

La aguda observación de Mariátegui según la cual el socialismo en América no debe ser calco y copia, sino creación heroica mantiene todo su valor. Más de una vez he dicho que en el caso de la Revolución cubana hemos acertado cuando ella ha implicado creación heroica; y hemos trasabillado en las escasas ocasiones en que se ha incurrido en el calco y la copia.

**Según sé el Che Guevara era lector y admirador de Mariátegui. ¿Llegó usted a conversar con él sobre sus planteamientos políticos y literarios?**

Desgraciadamente, no llegué a conversar con el Che sobre la obra y las ideas de Mariátegui, pero estoy seguro de que influyeron fuertemente en el pensamiento y la acción del Che. Así lo dije en el discurso de inauguración del Coloquio Internacional Mariátegui en el pensamiento actual de nuestra América, organizado por Casa de las Américas en 1994: «Al Che, quien por curioso azar también nació un 14 de junio como el peruano, no dudo de que éste lo hubiera considerado, orgulloso, otro hijo suyo: un hijo que, ante el atroz sufrimiento de nuestros pueblos, pidió un sitio en “el ejército innumerable de los humildes”, creyó en un futuro mejor para ellos, y a su consecución entregó su inteligencia, su hermosa vida joven, su alma para siempre matinal»



Con Fidel. García Márquez aplaude.

**¿Qué aproximaciones podría establecer entre Martí y Mariátegui?**

Los vínculos entre Martí y Mariátegui son profundos, aunque no estoy seguro de que este último haya leído a Martí, insuficientemente conocido en los años formativos del peruano. No obstante lo cual, los vínculos entre ambos son, como he dicho, profundos. Ambos defendieron luminosamente a los pobres de la tierra y mantuvieron los pensamientos más avanzados de sus tiempos respectivos.

**En la Cátedra Mariátegui consideramos que la tarea de pensar y repensar a Mariátegui resulta necesaria para la conformación de una intelectualidad crítica, y para delinear los cimientos de las nuevas corrientes emancipadoras en Nuestra América. ¿Qué piensa usted al respecto?**

Coincido plenamente con el criterio que me expone. No significa nada en nuestras tierras creerse marxista si no se ha asimilado el pensamiento de Mariátegui. Ya Lenin había dicho que el alma viva del marxismo es el análisis concreto de la situación concreta. Y esto es lo que hizo Mariátegui con una extraordinaria apertura. La Revolución cubana ha sido y es no sólo marxista y leninista, sino también martiana y mariáteguiana.



# EL VIENTO CAMBIA DE AIRE

Hildebrando Pérez Grande

Poeta

En el canto VII de la azarosa edición *principis de España, aparta de mí este cáliz*, realizada en el monasterio de Montserrat, a pocos días antes de terminar la cruenta Guerra Civil, el 20 de enero de 1939, Vallejo nos dice que «muchos días el viento cambia de aire»: presagiando el desenlace triste para los republicanos. El viento traerá nuevos aires de rabias y pesares y rebeldías. El monasterio, por ese entonces, por órdenes del Gobierno de la Generalitat se había constituido en el Hospital del Ejército del Este y Unidad de Imprentas. En este taller imprentero, bajo la conducción del poeta y editor Manuel Altolaguirre, y con ora tipógrafos ora soldados venidos del Frente de Aragón, se imprimió ese himno a los voluntarios de la república.

Nos hemos permitido hacer este recordaris vallejiano porque la textura verbal y el discurso de algunos poemas de Roberto Fernández Retamar (*La Habana*, 1930), nos ha llevado a rememorar algunos versos suyos que a mediados de la década del 60 muchos combatientes de nuestra América llevaban en sus labios como quien lleva un crucifijo o un mágico amuleto para protegerse de los malos vientos o alguna

bala oscura. Sobre todo aquel poema titulado «*El Otro*» (fechado el 1ro. de enero de 1959). En medio de la algarabía con que se iniciaba un proceso histórico de singular trascendencia para nuestro continente, se escuchaba, casi como un rumor que venía del mar hacia El malecón: «Nosotros, los sobrevivientes, / ¿A quiénes debemos la sobrevivida? / ¿Quién se murió por mí en la ergástula, / Quién recibió la bala mía, / La para mí, en su corazón? ¿Sobre que muerto estoy yo vivo...?». Pronunciar en un alto de las tareas asumidas, *La para mí*, bien lo recuerdo, tenía resonancias estremeedoras, para muchos jóvenes combatientes, como la luminosidad que irradiaba y envolvía aquel verso de Javier Heraud: «Porque mi patria es hermosa como una espada en el aire», tan conmovedor como aquella exclamación del poeta guatemalteco Otto René Castillo que dice: «Vámonos, patria, a caminar, yo te acompaño». Y marchaban con una estrella en la frente.

Alta como una palmera habanera, amable como la sombra de un framboyán y sugestiva cual olas que arañan la vieja piel del malecón, la cubanísima poesía de Roberto Fernández Retamar es, en principio, una prueba de amor a la palabra justa, exacta,







Con Hildebrando Pérez Grande.

ardiente, y en el paisaje lírico de nuestra América, un canto luminoso a la miseria y esplendor de la condición humana. Sus poemas sabiamente se han enraizado en nuestra historia y por eso son historia viva: palabras dichas con delectación, y con un fino humor que apunta de manera crítica contra toda suerte de deshumanización, que el poeta no sólo deplora sino que condena de manera ejemplar.

«Mi poesía ha cambiado, pero no ha sido desleal a sus líneas centrales; se ha enriquecido, ha abordado temas que antes no trataba; la veo como una unidad.../ Los poemas los voy escribiendo como respiro» (1), lo ha dicho de manera inmejorable el mismo poeta. Desde *Elegía como un himno* (1950), hasta *Aquí* (1999) y las más recientes antologías de su quehacer lírico (2), la poética de Roberto Fernández Retamar,

como anuncia el verso de Vallejo, es un viento que cambia de aire, sin perder su esencia humanista y revolucionaria. Con un sobrio manejo del lenguaje coloquial y un notable manejo del versículo, y con transparentes referencias cultistas, volviendo sin temor al tono intimista, tierno cuando es menester, y dejándose llevar por la vehemencia lexical cuando así lo demanda el tema del poema, y recurriendo a veces a la ironía suave como un dardo inesperado y siempre haciendo brillar su singular perspectiva inteligente, nos habla como un hermano mayor de esto y aquello: y toda su obra nos envuelve y nos ilumina entrañablemente.

Pocos poetas latinoamericanos contemporáneos han alcanzado el arte de lo divino y lo humano en nuestra calcinante realidad social, sin ceder un ápice al rigor





Con Mario Benedetti.



Con Ernesto Cardenal en Managua.

de las excelencias literarias. Roberto Fernández Retamar lo ha logrado con creces. Es un poeta de su tiempo: nuestro tiempo *que veremos arder*, como bien diría el poeta, el ensayista, el profesor, el activista cultural y el Calibán insobornable que lo pueblan.(3).

(1).- González Bello, Manuel: «En su lugar, el poeta». En: *Bohemia*. La Habana, Año 82, No.-6, 9-2-90, p.12.

(2).- Fernández Retamar, Roberto: *Poesía nuevamente reunida*. La Habana, Editorial Letras Cubanas-Ediciones Unión, 2009.

(3). Fernández Retamar, Roberto: *Lo que va ditan- do el fuego*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2008.





# «Que veremos arder»

Poemas de Roberto Fernández Retamar

## EL OTRO

(Enero 1ro., 1959)

Nosotros los sobrevivientes,  
¿A quiénes debemos la sobrevida?  
¿Quién se murió por mí en la ergástula,  
Quién recibió la bala mía,  
La para mí, en su corazón?  
¿Sobre qué muerto estoy yo vivo?,  
Sus huesos quedando en los míos,  
Los ojos que le arrancaron, viendo  
Por la mirada de mi cara,  
Y la mano que no es su mano,  
Que no es ya tampoco la mía,  
Escribiendo palabras rotas  
Donde él no está, en la sobrevida?



## CON LAS MISMAS MANOS

Con las mismas manos de acariciarte estoy construyendo una escuela.  
Llegué casi al amanecer, con las que pensé que serían ropas de trabajo,  
Pero los hombres y los muchachos que en sus harapos esperaban  
Todavía me dijeron señor.

Están en un caserón a medio derruir,

Con unos cuantos catres y palos; allí pasan las noches  
Ahora, en vez de dormir bajo los puentes o en los portales.  
Uno sabe leer, y lo mandaron a buscar cuando supieron que yo tenía biblioteca.  
(Es alto, luminoso, y usa una barbita en el insolente rostro mulato).  
Pasé por el que será el comedor escolar, hoy solo señalado por una zapata  
Sobre la cual mi amigo traza con su dedo en el aire  
Ventanales y puertas.  
Atrás estaban las piedras, y un grupo de muchachos  
Las trasladaban en veloces carretillas. Yo pedí una  
Y me eché a aprender el trabajo elemental de los hombres elementales.  
Luego tuve mi primera pala y tomé el agua silvestre de los trabajadores,  
Y, fatigado, pensé en ti, en aquella vez  
Que estuviste recogiendo una cosecha hasta que la vista se te nublaba  
Como ahora a mí.

¡Qué lejos estábamos de las cosas verdaderas,

Amor, qué lejos –como uno de otro– !

La conversación y el almuerzo

Fueron mercedos, y la amistad del pastor.

Hasta hubo una pareja de enamorados

Que se ruborizaban cuando los señalábamos riendo,

Fumando, después del café.

No hay momento

En que no piense en ti.

Hoy quizá más,

Y mientras ayude a construir esta escuela

Con las mismas manos de acariciarte.



## FELICES LOS NORMALES

*A Antonia Eiriz*

Felices los normales, esos seres extraños.

Los que no tuvieron una madre loca, un padre borracho, un hijo delincuente,

Una casa en ninguna parte, una enfermedad desconocida,

Los que no han sido calcinados por un amor devorante,

Los que vivieron los diecisiete rostros de la sonrisa y un poco más,

Los llenos de zapatos, los arcángeles con sombreros,

Los satisfechos, los gordos, los lindos,

Los rintintín y sus secuaces, los que cómo no, por aquí,

Los que ganan, los que son queridos hasta la empuñadura,

Los flautistas acompañados por ratones,

Los vendedores y sus compradores,

Los caballeros ligeramente sobrehumanos,

Los hombres vestidos de truenos y las mujeres de relámpagos,

Los delicados, los sensatos, los finos,

Los amables, los dulces, los comestibles y los bebestibles.

Felices las aves, el estiércol, las piedras.

Pero que den paso a los que hacen los mundos y los sueños,

Las ilusiones, las sinfonías, las palabras que nos desbaratan

Y nos construyen, los más locos que sus madres, los más borrachos

Que sus padres y más delincuentes que sus hijos

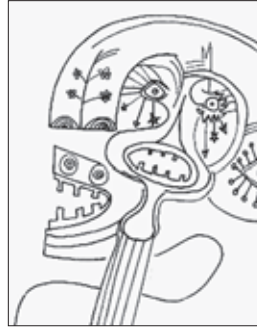
Y más devorados por amores calcinantes.

Que les dejen su sitio en el infierno, y basta.



## QUERRÍA SER

Este poeta delicado  
Querría ser aquel comandante  
Que querría ser aquel filósofo  
Que querría ser aquel dirigente  
Que guarda en una gaveta con llave  
Los versos que escribe de noche.



## MADRIGAL

Había la pequeña burguesía,  
La burguesía compradora,  
Los latifundistas,  
El proletariado,  
El campesinado,  
Otras clases,  
Y tú,  
Toda temblor, toda ilusión.

## LA OTRA

Celebra navidad el 23  
O el 26,  
Y fin de año el 30  
O el 2 ó el 3.  
No celebra el Día de Reyes.  
Le dicen con el corazón  
Que el otro año sí.  
Pero los dos se separan  
Llorando,  
Porque no.



## ANTE LA BELLEZA

*A Ambrosio Fornet, hombro con hombro*

Esta noche de octubre, el Ballet del siglo XX

Gira con tanta gracia, con tanta sabiduría,

Con inocencia tanta,

Que uno no puede menos

Que sentirse consternado

Ante la fragilidad de la belleza:

Esta muchacha está casi perfecta

Así,

Ahora,

Pero un pequeño giro innecesario

Hacia un lado o hacia otro

-Ni qué decir un manotazo-,

Y adiós belleza, adiós sabiduría,

Adiós esperanza,

Adios.



Dibujos y pinturas de Wilfredo Lam  
Antología de Hildebrando Pérez Grande

## QUE VEREMOS ARDER

*A Marcia Leiseca, conversando  
Hacia la Plaza de la Revolución*

Abel derramó su sangre en el comienzo.  
No lo siguieron más que los humildes, los olvidados.  
Y, luego de andar sobre el mar,  
Quedaron doce, y todo empezó de nuevo.  
Bajaron con barbas al romper el año,  
Y tuvieron discípulos sobre la vasta tierra.

Eso lo sabía ya el libro.

Pero los símbolos que ellos hicieron  
No tenían libros: los que hicieron las cosas  
No tenían nombres, o al menos sus nombres  
No los sabía nadie. Las flechas que llenaron  
Estaban vacías como una casa vacía.  
Ahora sabemos lo que significaban Cuartel Moncada, 26,  
Lo que significan Camilo, Che, Girón, Escambray. Octubre.  
Los libros lo recogen y lo proponen.

El viento inmenso que lo afirma barre las montañas y los llanos  
Donde los que no tienen nombres,  
O cuyos nombres no conoce nadie todavía,  
Preparan en la sombra llamaradas  
Para fechas vacías que veremos arder.





# FLORA TRISTÁN

## Medio loca, libertadora, genial

Silvia Menguis

Escritora

Existen numerosos estudios en torno a Flora Tristán. Aun así, muchos no saben de su existencia. Para los que la hemos leído, y hemos escuchado acerca de esta precursora de la lucha obrera y el feminismo, nunca estará todo dicho. Su personalidad, su lectura de la realidad de su época y la futura, y sus contradicciones, hacen de Flora un personaje al que se quiera volver. Siempre habrá una arista por descubrir, una circunstancia aún no percibida, no pensada ni analizada. Algo que a los narradores de ficción, buscones de entre líneas, nos permite tirar de una hebra hasta desentrañar otro matiz de la misma historia.

Flora Tristán Laisney, que según el escritor Germán de Arciniegas: «Pertenece a esa raza de gentes americanas que son así: medio locas, libertadoras, geniales. Extranjera en su barrio», nació en París en 1803. Sus padres, Mariano de Tristán y Moscoso (peruano) y Thérèse Laisney (francesa) se conocieron en España, y se casaron en Bilbao. Huérfana a los 5 años, ella, su hermano y su madre vivieron de cierta renta paterna hasta comprobarse que el matrimonio Tristán-Laisney no se

llevó a cabo dentro de lo considerado legal, su familia peruana, por intermedio del gobierno francés, les quitó aquel beneficio. Desde entonces, la pobreza y el peregrinaje serán el derrotero de Flora. Siendo adolescente entra de aprendiz al taller del pintor-grabador André Chazal, violento y golpeador, con quien contrae matrimonio y tiene tres hijos. Apenas se supo embarazada de Aline, abandonó a su marido. Empezó entonces la persecución obsesiva de Chazal. Incansable, Flora realiza denuncias pidiendo el divorcio, pero los señores que imparten las leyes responden con el habitual «por algo será». El divorcio había sido abolido por la Revolución Francesa, cuyo credo eran los derechos del hombre pero no incluían los derechos de la mujer. Después de diez años de lucha para librarse de Chazal y de una pobreza tenaz, el 7 de abril de 1833, día en que cumplía sus 29 años, emprende su viaje iniciático hasta Arequipa en busca de su familia paterna y acceder a su herencia. Deja a su hija Alina en la pensión de Mme. Bourzac, en Anguleme, y haciéndose pasar por soltera se embarca en El Mexicano.







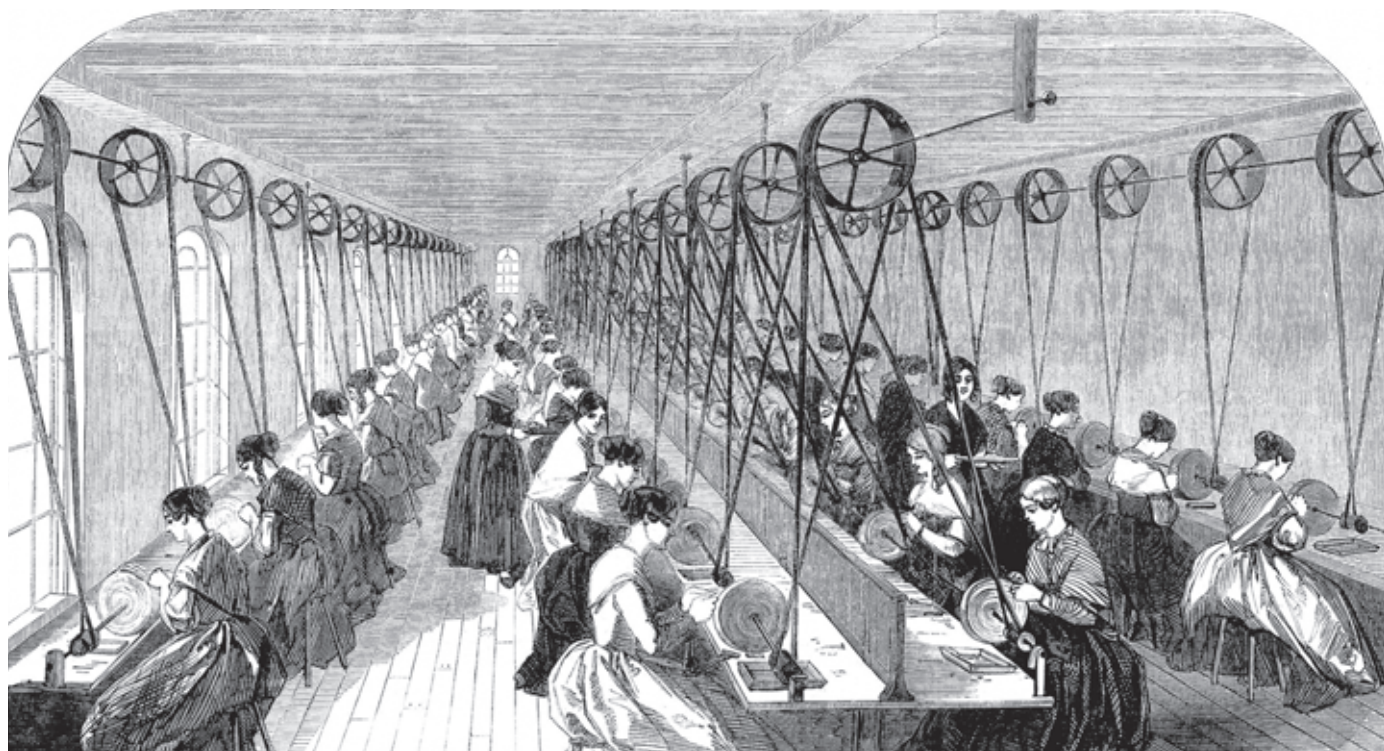
Dos grabados y dos visiones de Londres, siglo XIX.



Es este azaroso viaje lo que más me atrae de la historia de Flora Tristán. Única mujer entre una veintena de hombres de mar, atravesando el océano Atlántico y el Pacífico y el Cabo de Hornos, arriesgando todo en esas aguas que bañan las costas del fin del mundo por alcanzar la tierra de su padre. Su identidad. Es la etapa de su vida que más imágenes me provoca, tantos acontecimientos vividos, tanto deslumbramiento. Imposible, además, que «El Mexicano» no hiciera una escala técnica antes de remontar el Pacífico, demorándose en Valparaíso, hasta Perú, después de tan extenso recorrido. Resulta un gran desafío y tentación conjeturar el desembarco en aquellos paisajes remotos, a mediados del 1833. Tierra y aguas saturadas de ballenas, leones marinos y otros monstruos míticos entre ellos esos monumentales hombres desnudos elevándose sobre los fuegos patagónicos, según los escritos de

la época; ruta de piratas y de corsos, léase bandidos legalizados y costeados por las monarquías europeas para investigar, conquistar y colonizar esas costas tan alejadas de la mano de Dios.

En su *Peregrinaciones de una Patria*, Flora no lo cuenta pero me resulta improbable que desconociera que unos meses atrás, el 3 de enero, los ingleses invadieron las islas Sandwichs o Malouines, Malvinas, que a través del catalejo vislumbraba inmersas en la bruma o que veía en el mapa de ruta trazado por Chabrié. Flora no era pro británica. Al contrario, ratificó esa escasa afición durante su estadía en aquella capital en 1838, experiencia que la inspiró a escribir *Paseos por Londres*, en el que relata su paso por la secreta Convención nacional de los artistas, sus visitas a las grandes industrias inglesas, los barrios obreros y aun al Parlamento, a una de cuyas se-





siones asiste vestida de hombre. En 1840 publica el libro a precios populares y poco después un extracto de la misma obra que llamó «La ciudad monstruo». No, no pudo serle indiferente la invasión inglesa a Malvinas, salvo y tal vez por considerarlo moneda corriente; tampoco pudo no saber de la presencia de Charles Darwin, que por esos tiempos había visitado las Islas invadidas, mientras investigaba la costa Patagónica, en nombre del Almirantazgo Británico, en la Beagle comandada por el capitán Fitz Roi. Cómo hubiera podido ignorar todo aquello y que, en ese segundo viaje, Darwin y Fitz Roi regresaban a una pequeña localidad llamada Wulaia, a pasos del Estrecho de Magallanes y camino a Chile, a cuatro «ejemplares de *yámanas*»,

tres varones y una mujer, que ellos mismos habían secuestrado en el viaje anterior, salvo a uno que habían cambiado por un botón de nácar, llevándolos a Londres para que aprendieran buenas costumbres y un idioma comprensible que les permitiera tener un nexo con el resto de los pueblos originarios.

Poco probable que una mujer como Flora Tristán, que de recién nacida y hasta los cuatro años tuvo ocasión de ser arrullada en brazos de dos de los padres de la Patria latinoamericana: Simón Bolívar y Simón Rodríguez, le fueran indiferentes estos acontecimientos. Demasiada expectativa le habrá generado ese tremendo periplo como para ignorar qué sucedía en esos mares y cuál era la situación de los países





Litografía de la Lima que conoció Flora.

a los que bañaban esas aguas tumultuosas por las que los británicos desplegaron su bandera.

Todo esto puede que quede en el terreno de la hipótesis, conjeturas de narradora. Sin embargo Flora, como cada uno de nosotros, es aquello que ha sido, lo que los amigos y enemigos han percibido y más aún. Sabemos que hay tantas verdades como miradas. Hasta lo escrito por ella, aun en sus cartas, y por sus historiadores, seguramente es una verdad con atenuantes. La Historia y la Literatura van codo a codo, burlándose los límites entre las verdades a medias y la ficción.

Después de esa etapa vivida en Perú, que tan hábilmente han recreado Flora y di-

versos autores, decide regresar a París. Carga consigo: el rechazo definitivo de su tío Pío Tristán, no así el de las mujeres de su familia con quienes durante ese año tuvo ocasión de crear vínculos; también el sabor de unos amores fallidos, no solo con el capitán Chabrié sino con el coronel Escudero. Más adelante, manifestará: «Dejaba la casa en donde había nacido mi padre; pero durante los siete meses que la habité solo ocupé la casa de un extraño; huía de las torturas morales que sufría y de las sugerencias que me inspiraba la desesperación; huía para ir ¿adónde?...lo ignoraba; iba como un globo en el espacio que cae en donde el viento lo empuja. Las personas que me rodeaban admiraban mi gran valor y se asustaban de él».

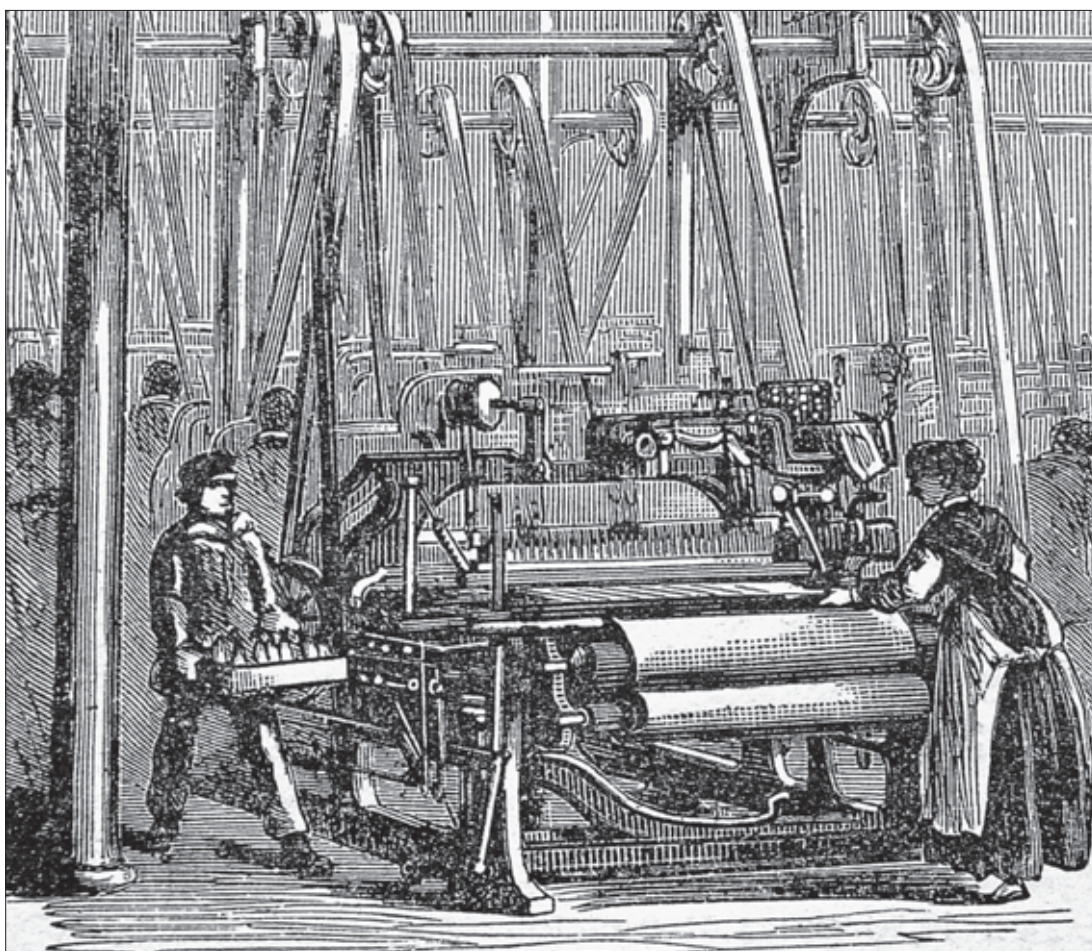


Cae en una especie de tristeza profunda y piensa en el suicidio. Finalmente le gana la ebullición romántica parisina, de la mano de George Sand y entre otros, del pintor Jules Laure con quien empieza un romance. Escribe y corrige su *De la necesidad de dar buena acogida a las mujeres extranjeras*, que da a leer a Charles Fourier, apenas lo conoce. Ha leído de su teoría acerca de que la situación de las mujeres es un indicador del nivel de civilización de la sociedad. Y así pensaba, como Henri de Saint Simon. Ambos socialistas utópicos bregaban por liberar a la mujer de toda represión natural y social, debían tener acceso a toda profesión importante y libertad. Pronto conocerá también, a Víctor Considerant, más fourierista que el mismo Fourier, y a

Robert Owen. Cómo no habría de seguirlos y pregonar sus teorías.

Empieza a redactar *Peregrinaciones de una Paria*. En casa de George Sand conoce a la protegida de Musset, la poeta Marceline Desbordes-Valmore, y entablan una gran amistad quizá identificándose ambas por su pasado de orfandad, pobreza y nomadismo.

En medio de todo ese pensamiento y estudio, Flora deberá enfrentarse de nuevo a la imbecilidad de Chazal y a la de los jueces, hasta que Chazal, que ha intentado secuestrar y violar a Alina, encuentra a Flora en la calle y le pega un tiro. Es enjuiciado y condenado a 20 años de cárcel. Dos meses después se restablece el de-







París. Litografía de época.

recho al divorcio. Recuperada del disparo de Chazal, que la tuvo internada un largo período, viaja a Londres donde escribe su «Paseos por Londres» y la famosa Carta a Olimpia. El escándalo provocado favorece la venta de los libros. En 1843 mediante suscripción previa que realiza puerta a puerta y en compañía de Alina, publica y distribuye la primera edición de la *Unión Obrera*. Ese verano, los domingos realiza tertulias en su casa. La visita Arnold Ruge, amigo de Carlos Marx. Y al año siguiente, de nuevo en abril, el mes de su aniversario y a diez años de su viaje iniciático, emprende el «Tour de France». Recorre las zonas más industrializadas de su país

y la cuenca minera de Roanne, por ejemplo, deteniéndose especialmente en Lyon, donde conoce a su hija espiritual Eléonore Blanc, que nunca la abandonará. Regresa a Burdeos, donde el año anterior había logrado reunir el primer comité de la Unión. Rodeada de seguidores y en compañía de Eléonore, Flora Tristán, muere el 14 de noviembre de 1844.

Mucha muerte a poca vida, dice en uno de sus poemas Raúl González Tuñón. Poca vida para tanta lucha, por sus derechos, los del obrero y sobre todo por los derechos de la mujer obrera, a quien exigía dejar de ser «la proletaria del proletario».







Lisboa, 1930



# Pessoa, Tabucchi y Pereira

## Una ilusión de libertad

Adela Tarnaviesky

Escritora

*Empiezo a conocerme. No existo.*

*Soy el intervalo entre lo que deseo ser y los demás me hicieron.*

**Fernando Pessoa**

Leí la novela de Antonio Tabucchi *Sostiene Pereira* hace algunos años y ha permanecido en mi memoria como uno de esos textos entrañables, que no olvidamos jamás. Sin embargo, y a pesar de esa preferencia, mi memoria registró un error fundamental; en mi recuerdo le cambié el nombre al autor: se lo adjudiqué al poeta y escritor portugués Fernando Pessoa. Cuando me di cuenta de ese extraño desliz creí entender la razón y quise comprobar mi teoría preguntando a mi esposo, como al descuido, por el autor de la novela. Su respuesta fue contundente: Pessoa, dijo. ¡También él se equivocó! ¿Qué nos había pasado, por qué confundíamos de manera tan garrafal los autores? El despiste —pensé— posiblemente se deba a una genial maniobra de Tabucchi; que, con toda intención, logra una consustanciación con Pessoa. De ese Tabucchi italiano por nacimiento y portugués por elección (sin menoscabo de su profundo amor por su Toscana natal), de ese Tabucchi enamorado eterno de Lisboa, de la lengua portuguesa y sobre todo de la poesía de Pessoa por quien estudia su idioma y se convierte en su mejor traductor; de ese Tabucchi surge con gran fuerza su no-

vela *Sostiene Pereira*, tal vez su mejor obra, pequeña joya de la literatura.

En la acción, Tabucchi y Pessoa, forman un conjunto tan imbricado que a veces es difícil distinguir al uno del otro, se afianzan entre sí. Los dos autores reales, Tabucchi y Pessoa, como vasos comunicantes, se manifiestan a través de una figura de ficción: Pereira. Tabucchi se transustancia en Pessoa y crea un personaje con los pensamientos y las teorías del poeta. Para entenderlo hay que conocer algo del carácter y psicología de Pessoa.

Una variada colección de artículos y libros sobre Pessoa sale de la mano de Tabucchi. No es solo su poesía la que lo conmueve sino su vida misma y dentro de ella su temperamento misterioso, y hasta esotérico. Le atrae su complicada personalidad, su afán de desdoblarse en lo que se conoce como heterónomos o *alter egos*. Pessoa es capaz de crear múltiples vidas, no como el actor que representa un papel sino como «otros de él mismo» —como decía— sin dejar de ser él mismo. No le bastó con crear dos o cuatro sino que inventó setenta y dos diferentes, cada uno con nombre y características propias. Muchas veces con ideales

opuestos, al punto que se criticaban entre sí. Había incluso algunas mujeres.

La poesía escrita por cada uno de estos personajes imaginados corresponde a su personalidad y divergen un gran trecho los unos de los otros. Por ejemplo el heterónimo *Álvaro de Campos* es un ingeniero homosexual que no cree en la metafísica. De origen portugués y educación inglesa, se siente extranjero en cualquier parte del mundo (como el mismo Pessoa). Termina haciendo poesía nihilista (*¿Creer en mí? No, ni en nada*). En cambio *Alberto Caeiro* es un campesino que apenas ha cursado la primaria. Nunca escribe en prosa solo hace poesía. Aunque odia la filosofía le llaman el poeta filósofo. Cree que solamente la poesía puede transmitir la verdadera realidad. Otro de los heterónimos importantes es *Ricardo Reis*, monárquico empedernido, que como buen clasicista cree en la fatalidad del destino como en las tragedias griegas. Detesta la nueva república portuguesa y lucha contra ella.

Tabucchi piensa que «...la heteronimia no es más que la vistosa plasmación en literatura de todos los hombres que un hombre inteligente y lúcido cree ser». A todos nos encanta reconocernos en un libro, en una poesía o en un amigo. Como dice el *alter ego* del poeta Ricardo Reis: *Nadie ama a otro, ama sólo / aquello que de sí hay en él, o que le supone*. Así Tabucchi busca en Pessoa lo que Pessoa tiene de él y al mismo tiempo pone en sus personajes parte de sí mismo.

Cuenta Tabucchi, haciendo alusión a *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello: «El señor Pereira me visitó por primera vez una noche de septiembre de 1992. En aquella época no se llamaba todavía Pereira, no poseía trazos definidos, era una presencia vaga, huidiza y difuminada, pero que deseaba ya ser protagonista de un libro». Le

pidió entonces al personaje que le contara su historia y luego de dos meses de intenso trabajo en Vecchiano, su pueblo natal, su obra quedó completa el día del cumpleaños de su hija. Feliz auspicio del nacimiento de otro hijo suyo gracias a la escritura.

El argumento de *Sostiene Pereira* no puede ser más simple. Se trata del creciente desasosiego que sufre el protagonista en medio de su monótona y mediocre vida de periodista de segunda categoría. Trabaja en el vespertino Lisboa cuya área principal es la prensa del corazón, tan mediocre como él. Ahoga su soledad hablando pue-



Pessoa por las calles de Lisboa.





rilmente con el retrato de su esposa muerta, comiendo *omelettes* a las finas hierbas y tomando limonadas con mucha azúcar. Parece simplemente vegetar en medio del mar de fondo que agita subrepticamente los cimientos de la sociedad lisboeta. La dictadura de Salazar sirve de marco a la obra, en esa Lisboa cercana a la guerra civil española, al fascismo italiano de Mussolini y la negra perspectiva de la Segunda Guerra Mundial. No hay una descripción directa del momento histórico, pero la atmósfera asfixiante de la ciudad se cuela a través de pequeños acontecimientos que develan la desconfianza donde todos están dominados por el miedo a ser delatados por insignificancias pues todo resulta subversivo, donde no impera la ley ni la justicia sino la conveniencia del régimen.

A nuestro héroe le acaban de encargar la dirección de la recientemente creada página cultural, donde solo se atreve a publicar

cuentos de la literatura del siglo pasado, más prudentes, y algunas necrológicas de autores católicos tan opuestas a la luminosidad de la ciudad y sus cielos azules. La llaneza de la historia permite a Tabucchi desdoblarse, en poco espacio, como una muñeca rusa en múltiples temas y reflexiones, no para retar o humillar sino para estremecer. Como él mismo dice: «Creo que la hipotética función del intelectual no es tanto crear crisis como poner en crisis, sobre todo cosas y personas que no lo están, y que, al contrario, están muy convencidas de su posición». Manuel Rivas acertadamente bautiza a Tabucchi como el «Tejedor de inquietudes».

La novela se inicia con una frase simple: «Sostiene Pereira que le conoció un día de verano». Al principio la frase parece insustancial, pero en una reflexión retrospectiva se comprende que en aquella corta afirmación se encuentran ya varias claves y



el tono general de la obra. Con aquel «le» establece de hecho la relación con alguien, alguien que no conocemos, pero que desde ya es significativo en la historia que vamos a leer. Más adelante sabremos que se trata de Francesco Monteiro Rossi, el muchacho que lo va a conmover, que lo va a poner en crisis. Está también en esa frase inicial el contraste entre la vitalidad de Monteiro Rossi que amaba la vida, la luminosidad de la ciudad y la sombría existencia del protagonista preocupado por la muerte, contraste que Tabucchi subraya en múltiples ocasiones. Con esas primeras palabras sabemos además que hay un narrador omnipresente que recibe el testimonio de Pereira y por supuesto está el «sostiene» con el que comienza y termina la novela y merece capítulo aparte.

Uno de los mayores aciertos de la novela es el narrador. No es solamente el relator omnipresente que el lector olvida que está allí. Es alguien que no sabemos quién es, pero es imposible ignorarlo pues el carácter de intimidad de la conversación le da un sabor de testimonio que puede tomarse o confundirse con una declaración ante una autoridad de cualquier tipo: un juez, un policía, un cronista que se limita a tomar nota de lo que dice el protagonista sin deslizar jamás una opinión o un comentario. No adorna la escritura con florituras literarias, es parco, severo, frío y de una economía de palabras admirable. No necesita *explayarse*, así resulta contundente. Le basta con repetir de principio a fin de la novela el famoso sonsonete de «sostiene Pereira», una especie de letanía o *retahíla*, que produce en el lector varios efectos: nos asegura que Pereira y no otro, es el sujeto de los hechos, crea un compás que marca el ritmo y le da un acento insistente muy efectivo. Algunos, pocos, se aburren con el retintín, pero a la mayoría nos atrae

con un encanto especial. Uno incluso se anticipa —mientras lee— y espera otro «sostiene Pereira» al final de un párrafo, como sucede con la música.

Tabucchi aprovecha en su novela el desdoblamiento de personalidades a lo Pessoa para crear el tema de la confederación de almas en boca de uno de sus personajes, el doctor Cardoso de la clínica talasoterápica donde va a tratarse Pereira. El médico atribuye la teoría a los pioneros de la psicología francesa los médicos-filósofos, entre ellos Theodule Ribot y Pierre Janet. A finales del siglo XIX y bien entrado el XX sus observaciones se pusieron de moda, nutren a autores tan diversos como Nietzsche, Pirandello, Freud, Borges y tantos otros más. La teoría de la confederación de almas —según el doctor Cardoso— niega la idea cristiana del alma única, eso es una pura ilusión, dice. En realidad en cada individuo hay una infinidad de almas, pero solo una sobresale y comanda, es el yo hegemónico. Cada cierto tiempo el yo hegemónico es desplazado por otro que se hace fuerte y se convierte en hegemónico. Es un proceso inconsciente que no se puede frenar. Según el médico, Pereira está en medio de uno de esos cambios, de crisálida a mariposa, que puede haber sido disparado por algún evento, como por ejemplo el encuentro con Monteiro y su novia Marta. Pereira queda impresionado con la teoría y va a contárselo al retrato de su esposa «...el doctor Cardoso —le dice al retrato— sostiene que estoy cambiando mi yo hegemónico de la misma forma que las serpientes cambian de piel [...] ya veremos».

Se nos presenta a un Pereira gordo, fofo, sudoroso, monótono y desganado; es un hombre que necesita poco, todo en él es escasez; sus necesidades, su sexualidad, sus amistades... es verdad, pero al mismo tiempo vemos algo más. Al lector no le resulta



Pessoa con Costa Brochado, un intelectual de la dictadura de Oliveira Salazar.

desagradable el personaje pues Tabucchi, maestro de las contradicciones, nos provee de sutiles rasgos de su personalidad que lo acercan, que lo humanizan. Nos enternece con sus gestos delicados, su honradez, su candor, su parquedad y su pudor.

Su relación con Marta es un buen ejemplo: Pereira es mucho más que gordura y sudor. En su primer encuentro con Monteiro y su amiga Marta, Tabucchi la describe así: «Era muy bella, de tez clara, con los ojos verdes y los brazos torneados. Llevaba un vestido de tirantes que se entrecruzaban detrás de la espalda y que resaltaban sus hombros dulces y bien formados [...] Marta se quitó el sombrero. Del sombrero salió una cascada de cabellos castaños con reflejos pelirrojos». En un momento dado Marta invita a Pereira a bailar un vals. Con esa bella mujer en brazos Pereira no es indiferente ni liviano, es sencillamente un hombre de alma delicada, casta, que añora la paternidad frustrada «Y bailó ese vals –dice Tabucchi– casi con arrobamiento como si su tripa y toda su carne hubieran desaparecido como por encanto. Y mientras tanto miraba al cielo por encima de los farolillos coloreados de la Plaza da Alegria y se sintió minúsculo, confundido con el universo» En otra

escena dice: «Pereira se quedó mirándola mientras salía, absorto en aquella hermosa silueta que se recortaba contra el sol». El descaro de la muchacha le causa irritación, pero a la vez está fascinado por la belleza femenina. Cuando se va, se siente aliviado. Era el efecto que siempre le producía esa joven Marta mucho más madura que Monteiro y que él mismo. Por eso le teme y le incomoda; porque era capaz de enfrentar la realidad sin restricciones. Busca que Pereira haga lo mismo.

Algunos lectores piensan que el cambio que sufre Pereira es demasiado violento, que no es creíble. En realidad no hay arrebatos, lo que pasa es que un lector poco inquisitivo no se da cuenta del momento en que se inicia la transformación del personaje. No es un salto, es un lento devenir. Tabucchi, buen conocedor del alma humana, pone todo su talento al servicio de la sutileza y nos va deslizándose, casi desde el inicio de la novela, pequeños elementos que nos hablan de ese cambio, que nos hacen ver que el protagonista está perdiendo su indiferencia, si es que alguna vez la tuvo: el encuentro diario con la portera le incomoda porque se siente fisgoneado, evita las tropillas militares en las calles porque lo inquietan, los elogios a Franco le asquean,



los rumores en la calle comentando el asesinato en Alentejo y el ataque a la carnicería judía le horrorizan, el encuentro con la señora que desea huir de Alemania le deja la sensación de que debe hacer algo son una infinidad de circunstancias que le producen al principio un ligero malestar y a la postre terminarán por vivificarlo, devolverlo a la vida porque ha encontrado razones para vivir. Por el momento solo se siente culpable sin saber exactamente por qué, con esa misteriosa «Nostalgia de arrepentimiento». Pero, él, Pereira, no es consciente todavía de lo que agita su alma, como las aguas en un río subterráneo. El lector en cambio sufre un proceso diferente; va recogiendo los menudos indicios que el autor va soltando por el camino, como los trocitos de pan que Hansel y Gretel dejan caer en el bosque, y se convierte en cómplice colaborador, acecha las reacciones de Pereira y aguarda con expectación y esperanza un cambio.

En su conferencia *Elogio de la literatura*, Tabucchi dice que la literatura labora en los intersticios de la ciencia. Que trabaja en el plano intuitivo, lo cual le da la capacidad de prever el futuro. El descubrimiento intuitivo, tanto en la ciencia como en la ficción, puede ser a priori o a posteriori de ese proceso. Pereira descubre el proceso de su cambio tardíamente, cuando hacía mucho tiempo que se venía dando. Por eso ante la pregunta de su amigo el párroco Antonio ¿En qué mundo vives, tú, que trabajas en un periódico? Se da cuenta de que vive como si estuviera muerto. Estremecido se pregunta a sí mismo ¿En qué mundo vivo? Y va corriendo a contárselo al retrato de su esposa.

A Antonio Tabucchi no le gusta usar el computador para escribir, prefiere hacerlo a mano. En su artículo *El hilo de la inquietud* subraya que la literatura «es el internet del alma», y agrega: que en esta

«...tiene sentido denunciar los abusos del poder. La modestísima, por veces patética, función del escritor puede ser mostrar ese lado oculto de la realidad. Ya nombrarlo es muy importante. Decir «el rey está desnudo». Tabucchi lo dice a través de los personajes de sus novelas y relatos. Es capaz de crear una infinidad de caracteres magistrales que comparten entre sí varios de sus rasgos de personalidad, individuos solitarios cargados de pasado, incapaces de adaptarse a la realidad del momento, con un futuro inquietante, y movidos por impulsos no siempre racionales sino de ensueño por donde se vislumbra una realidad recóndita que bordea la magia o el misterio. Los personajes de varias de sus novelas (*La cabeza perdida de Damasceno Monteiro*, *Requiem*, *Dama de Porto Pim*, *Se está haciendo cada vez más tarde* y otras) se parecen de alguna manera a nuestro Pereira y también a Tabucchi.

Estos personajes misteriosos son tremendamente atractivos para el cine, varias de las novelas de Tabucchi se han convertido en películas. Pereira fue magistralmente interpretado en un film de 1995 por Marcelo Mastroiani a tan solo un año de su fallecimiento. Tabucchi piensa que si bien el cine necesita de la literatura para construir sus argumentos, la literatura moderna también le debe mucho al cine. «El cine ha influido —dice— profundamente en la manera de contar del siglo XX. [...] Ahora no podemos pensar en Balzac o Tolstoi. [...] Otra cosa que ha cambiado es el corte temporal. Mi abuela, por ejemplo, me decía que no le gustaba el cine porque cuando el enamorado cerraba la puerta de su casa, ya estaba en la casa de la novia. En el teatro tenía que recorrer todo el escenario, y en la novela del siglo XIX tenía que hablarse de que el señor salía con el caballo y describir el paisaje, pero no así el cine.»



Antonio Tabucchi.

En un artículo publicado en *El País* en 2011, Tabucchi, que detestaba a Berlusconi, habla de “Desberlusconizar Italia”. “Es un alivio –dice– saber a un monstruo semejante apartado de la vida pública”. Pareciera que ese mismo sentimiento tenía para Salazar; quería «Desalarizar a Portugal» valiéndose de la literatura. Deseaba denostar de la imagen, de la idea misma del dictador, como lo hace García Márquez en *El otoño del Patriarca*. Tabucchi lo consigue en *Sostiene Pereira*. El capítulo final es de una simplicidad genial. Sin perder la intriga que viene arrastrando al lector, Tabucchi transforma a su personaje en un héroe que adquiere la magnificencia que el lector hace rato espera. Le brota entonces al que lee, una sonrisa en los labios porque el hecho de que alguien sea capaz de burlar el sometimiento al tirano es extraordinariamente consolador.

Me he preguntado varias veces por qué esta novela seduce a tantos lectores si en apariencia es más bien densa y repetitiva. La explicación la encontré en boca de un japonés, Yasuji o algo por el estilo, que entrevistado en un festival del libro se las ingenia para responder en su galimatías

nipón ininteligible y a la vez gracioso, que traduzco en más o menos lo siguiente: «Este es un libro que hace ruido a costa de su silencio. Magnífica al personaje a costa de hacerlo escaso. Engrandece lo que cuenta a costa de hacerlo aparentemente con descuido. Es una imprescindible reflexión sobre muchos aspectos de la vida (soledad, arrepentimiento, compromiso, culpabilidad, intolerancia) condensados en pocas páginas. Una obra sutil de obligada lectura. Sostengo». ¡Cuánta razón tenía Yasuji! Este libro de poco más de cien páginas, aparentemente sencillo y modesto como su protagonista, encierra en su engañosa simplicidad verdades universales profundamente humanas, que cuestionan y tocan el corazón del lector.

*Sostiene Pereira* es sobre todo un canto a la libertad, pero como decía Pessoa en su poema:

Sólo esta libertad nos conceden  
los dioses: someternos  
a su dominio por propia voluntad.  
Vale más así hacerlo,  
porque sólo en la ilusión de libertad  
la libertad existe.







*Pareja con niño*, 1953

# Eduardo Moll: ilustrador de su tiempo

Jorge Bernuy

*En el arte y a pesar de lo que digan los estetas puros, y también esos naturalistas que solo persiguen la belleza, ésta no es un objetivo suficiente.*

Vassili Kandinsky

A lo largo de su prolongada vida, Eduardo Moll ha hecho numerosas representaciones pictóricas: dibujos, grabados, *collages*, Pop Art. Moll recrea la realidad vivida recurriendo a estéticas y técnicas pertenecientes al pasado con el objeto de llevar más lejos la investigación en la esfera del corte, sobrepasando con su tenacidad el espacio de la abstracción. No pretende representar a un sujeto determinado sobre la tela mediante líneas coloreadas para evocar la sensación sufrida. Su trabajo es cercano a la pintura gestual, pero no se queda en esta expresión sino que se dedica a reflejar la distribución desigual de las luces y las sombras, la disimetría, los choques, los contrastes, el desequilibrio.

Yendo aún más lejos, en sus dibujos sobrepasa el signo puro, simbólico, que pierde fuerza en la repetición. Su trazo se modula, se desarrolla, a veces parece errar mientras él trata de perfilar una forma más sentida, más verdadera que el contorno aparente. De la superficie de la tela que quiere ser ante todo pintura surgen de repente formas, similitudes, semejanzas más verídicas que la descripción, sobre todo más expresivas porque están impregnadas de la sensibilidad del artista que quiere mostrar el papel que juega el color.

Hace falta retrotraer ejemplos del trabajo de Moll: en su serie *Las banderas*, los cuadros constituyen, en su mayoría, variaciones sobre un tema único. A través de sus telas se pueden reconocer elementos gráficos constantes, subjetivamente identificables, correspondientes a los verticales del caballete, al rectángulo de la tela, al plano luminoso de una vidriera. La sucesión de obras en verde, rojo, azul, amarillo, negro, blanco, dominantes, suponen una redefinición de las relaciones entre objeto y representación artística. La bandera se identifica con el cuadro apoderándose de su superficie. Mantiene la materialidad propia de la pintura abstracta al grado de la objetivación de la imagen representada, la vacía del contenido avanzando así algunos de los procedimientos retóricos fundamentales del Pop Art.

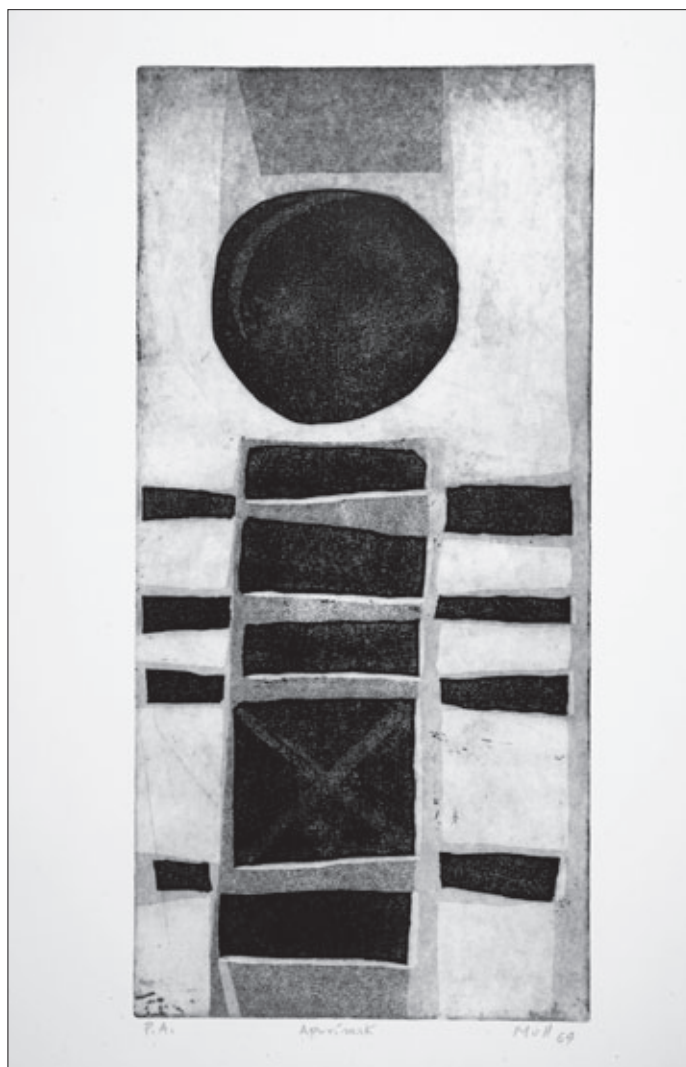
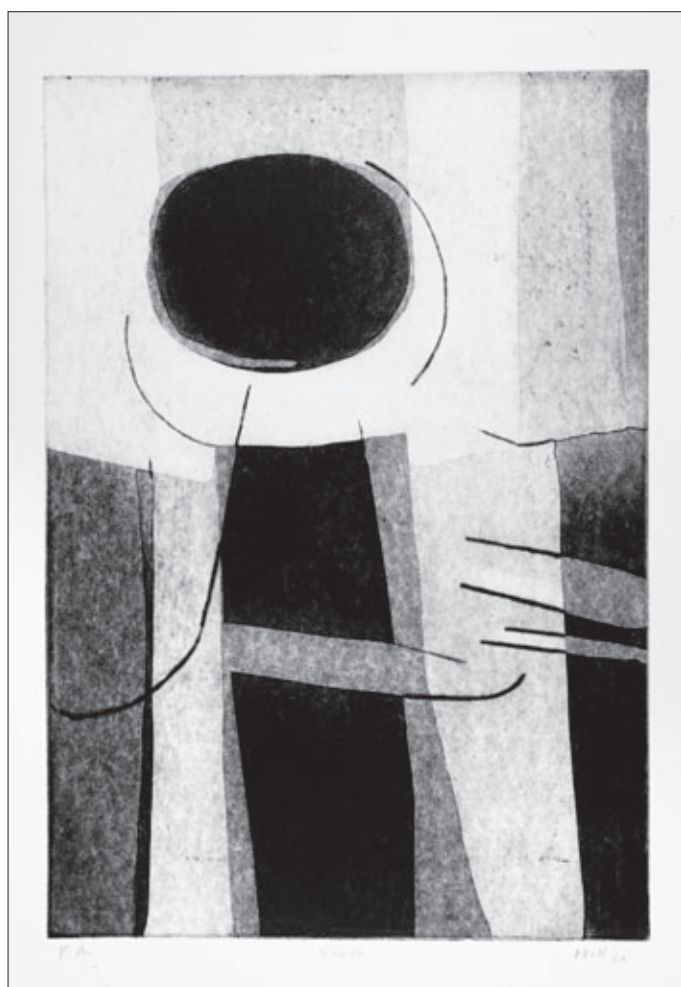
Desde sus inicios, Moll dirigió su búsqueda hacia formas más expresivas sin recurrir a una mera figuración: él aligera las formas, y la materia triturada le confiere un halo luminoso que hace destacar los diferentes planos.

Para Moll el expresionismo se presenta como una alternativa tentadora. En *Retrato de anciano* el trazo grueso subraya



el dramatismo, el color se mueve en una gama intensa donde lo oscuro se enciende vivamente por el amarillo ocre y el blanco que pintan con profundidad contornos de verdadera grandeza.

Una gran tela es la titulada «Rock and Roll», 1957, en la que utiliza principalmente el negro. Con ella marca una curva decisiva en su marcha artística: la firmeza de la composición, la eficacia y sobriedad de los medios que alcanzan plenamente su objetivo en el ojo que se pasea libremente sobre un paisaje abstracto de líneas negras y gruesas que se entrecruzan. Desde entonces Moll va de liberación en liberación renunciando a un trabajo más sistemático de la materia. Abandona toda arquitectura

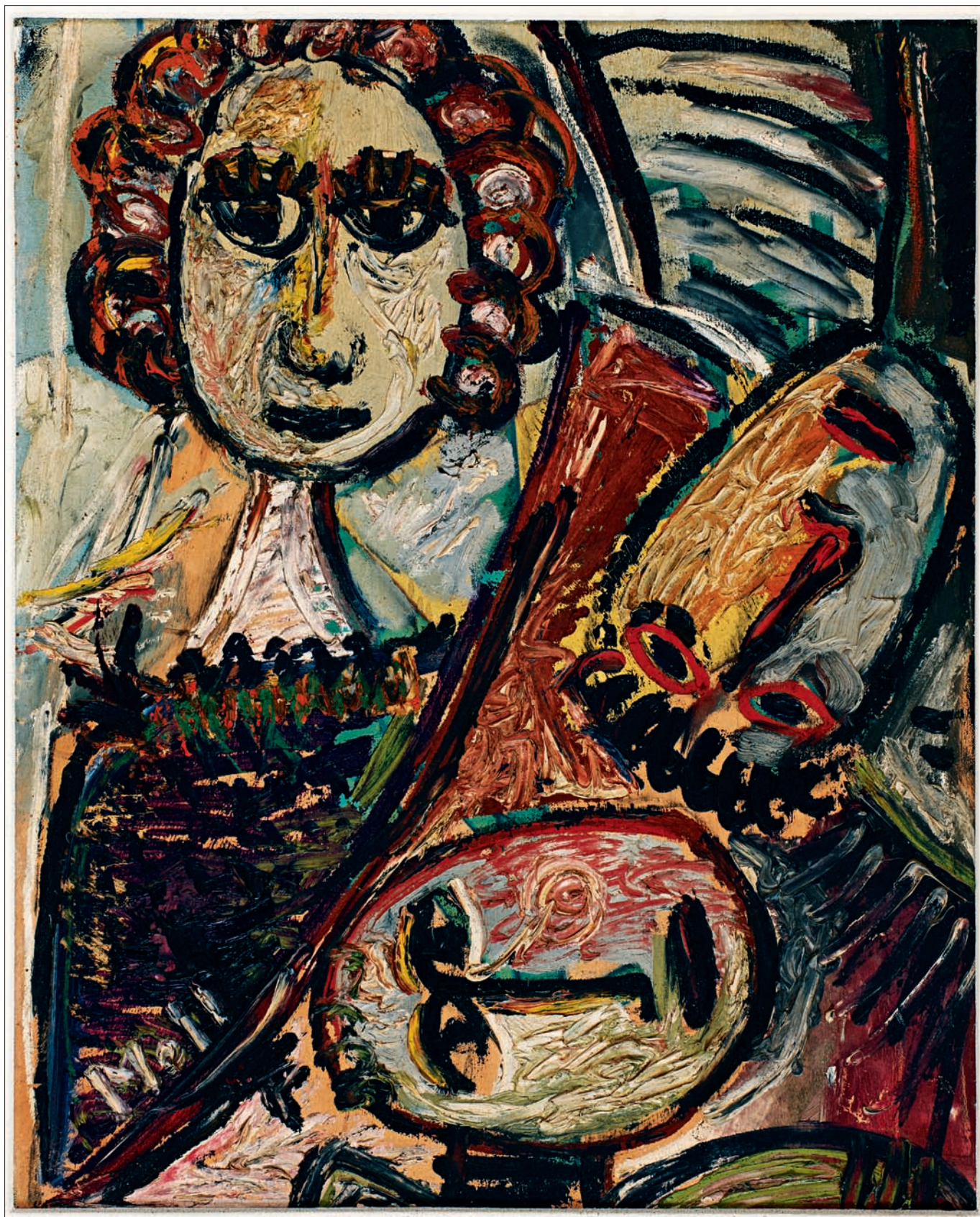


*Apurimak*, 1971

rígida en sus abstractos; en sus composiciones las líneas rompen el espacio de la tela, giran y escapan.

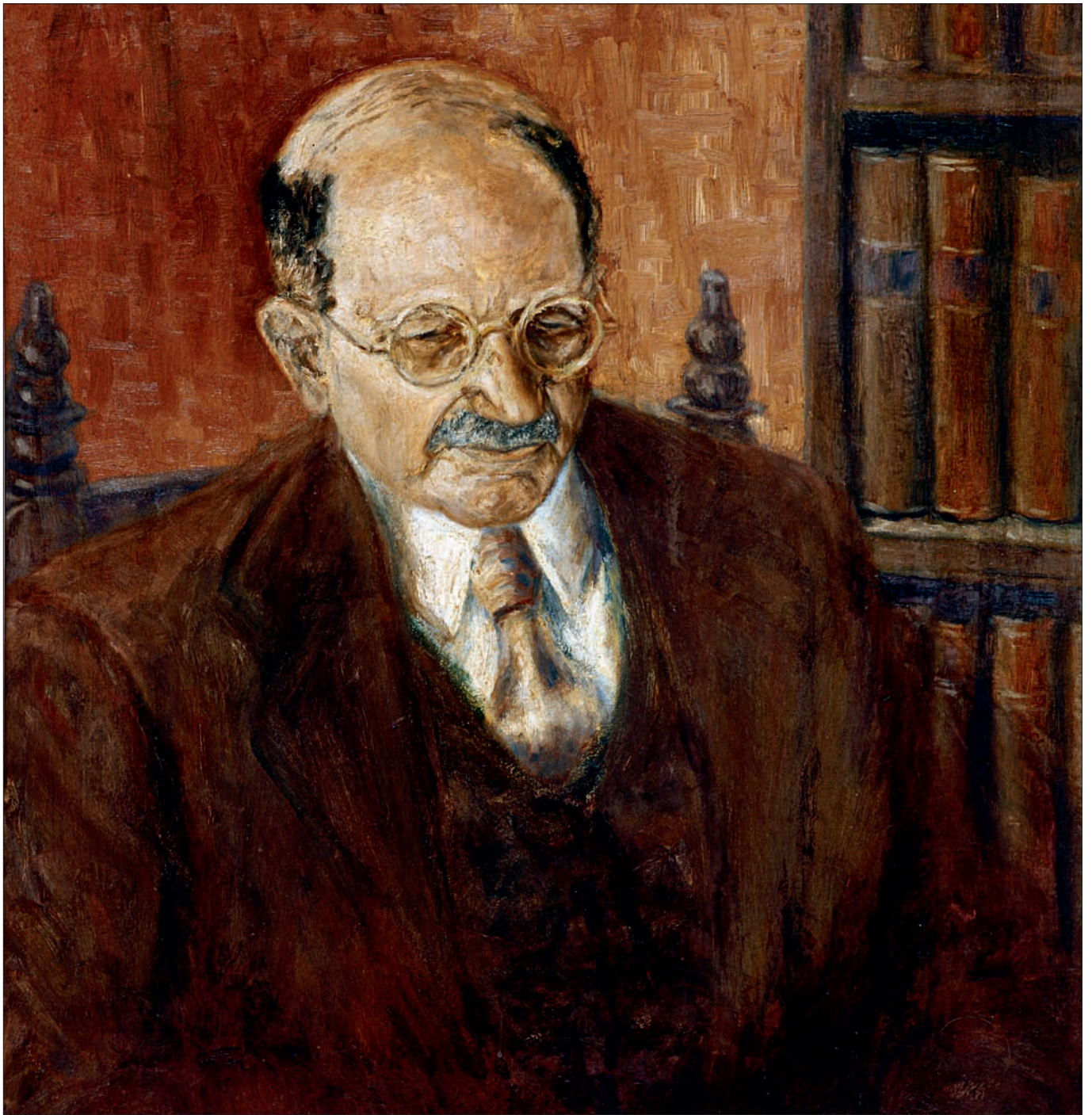
Moll es uno de los artistas que aportan la técnica del grabado en el Perú. Introduce la técnica de la punta seca y el agua tinta, ambas las había estudiado en Alemania. Su fantasía en la abstracción se despliega especialmente mediante el aguatinta en las que el sabio empleo del claroscuro intensifica la sensación de misterio. Abstracción lírica ingravida y translúcida, de formas densas y sutiles emergiendo de un centro creador.





*Tres figuras*, 1956





Retrato de Bruno Moll, padre del artista.

Una de las características fundamentales de la obra de Moll es su enorme personalidad, su unidad. Hay algunas variaciones que obedecen a distintas épocas, pero el enfrentamiento con los problemas pictóricos y el mundo revelan un modo de ser de la obra muy semejante.

En su obra inspirada en la pintura popular, vemos cómo palpita amorosamente la mansedumbre del negro brasileño, una ternura acongojada y gozosa que vibra en los ritmos. Él los traduce usando el color más tierno y un dibujo tan riguroso que el resultado es de una intensa poesía de formas plenas, una vibración de luz nacida de la pasta misma.





*Retrato de anciano.*



Como buen investigador, Moll no se pierde en los detalles o en las apariencias. Para él toda técnica visual que tiene una pretensión artística persigue una finalidad: visualizar un sentimiento, una emoción humana, una experiencia vivida.

En 1963, Moll inaugura la primera muestra de Pop Art en la galería Anticuariato de Lima. Presenta 15 obras que tuvo críticas a favor y en contra. La pieza «El ojo ajeno» es una vieja rueda de bicicleta ensamblada con objetos muy diversos: cadenas, escaleras, embudo, *collages* de rostros ingeniosamente dispuestos sobre un soporte circular. Plegados, articulados en el duro metal, teje en el espacio y se abandona en su fantasía.

A los 87 años, Eduardo Moll Wagner, siempre apasionado y experimental desempeña un papel en la plástica de nuestro

país, un papel que no se ha valorado suficientemente. Nacido en Leipzig, Alemania, en 1929, llega al Perú con su madre y hermanos en 1939. En 1948 ingresa a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para estudiar Química industrial. Paralelamente estudia pintura con Adolfo Winternitz y Ugarte Eléspuru.

En 1952 se inicia como crítico de arte en el diario *La Crónica* y realiza una exposición en la galería Roma. En el mismo año también trabaja como periodista cultural en Radio Callao y posteriormente en Radio Nacional.

Desde 1954 incursiona en la pintura abstracta y viaja ese mismo año a Europa donde estudia en la Escuela de Bellas Artes de Munich y en la Academia de la Grand Chaumière de París.



*Bandera en rojo y verde, 1970.*



*Bandera en verde y rojo, 1970.*

Desde 1956 fomentó el desarrollo del intaglio, aguafuerte, aguatinta y punta seca.

En 1958 y 1960 asiste a la I y II Bienal Americana de México. El mismo año organizó con Benjamín Moncloa el Primer Salón de Arte Abstracto en el Museo de Arte de Lima.

En 1961, 1963 y 1965 participa en la VI, VII y VIII ediciones de la Bienal de Sao Paulo.

En 1966 gana el Primer premio en el II Salón nacional de grabado del ICPNA.

El año de 1979 funda la Galería de Arte Moll que acaba de cumplir 34 años de existencia.

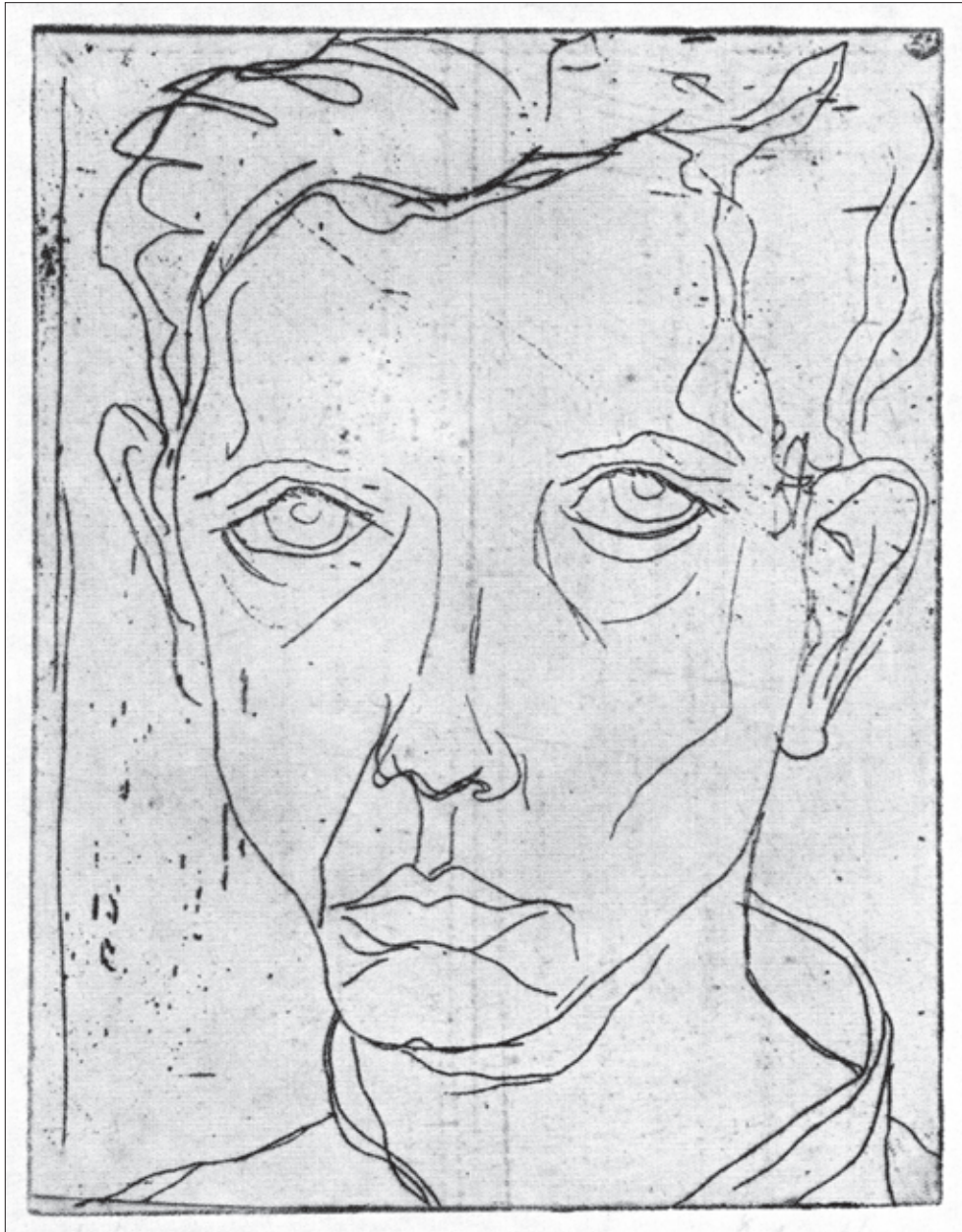


*Bandera en rojo y negro, 1970.*





*Rock and roll, 1957.*



Autorretrato, 1954. Aguafuerte sobre cartulina.

Entre los años 1987 y 1992 escribió y publicó libros sobre los siguientes artistas peruanos: Víctor Humareda, Carlos Quizpez Asín, Enrique Camino Brent, Ricardo Grau, Julia Codesido, Luis Palao, Sabino Springett, Carlos Revilla, Tilsa Tsuchiya.

La obra de Moll se encuentra en las colecciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York, Museo de Arte de Lima, Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Museo Estatal de Grabado de Munich, Colección Municipal de Stuttgart.

Este joven artista está trabajando una muestra de pintura para celebrar sus 90 años de existencia.







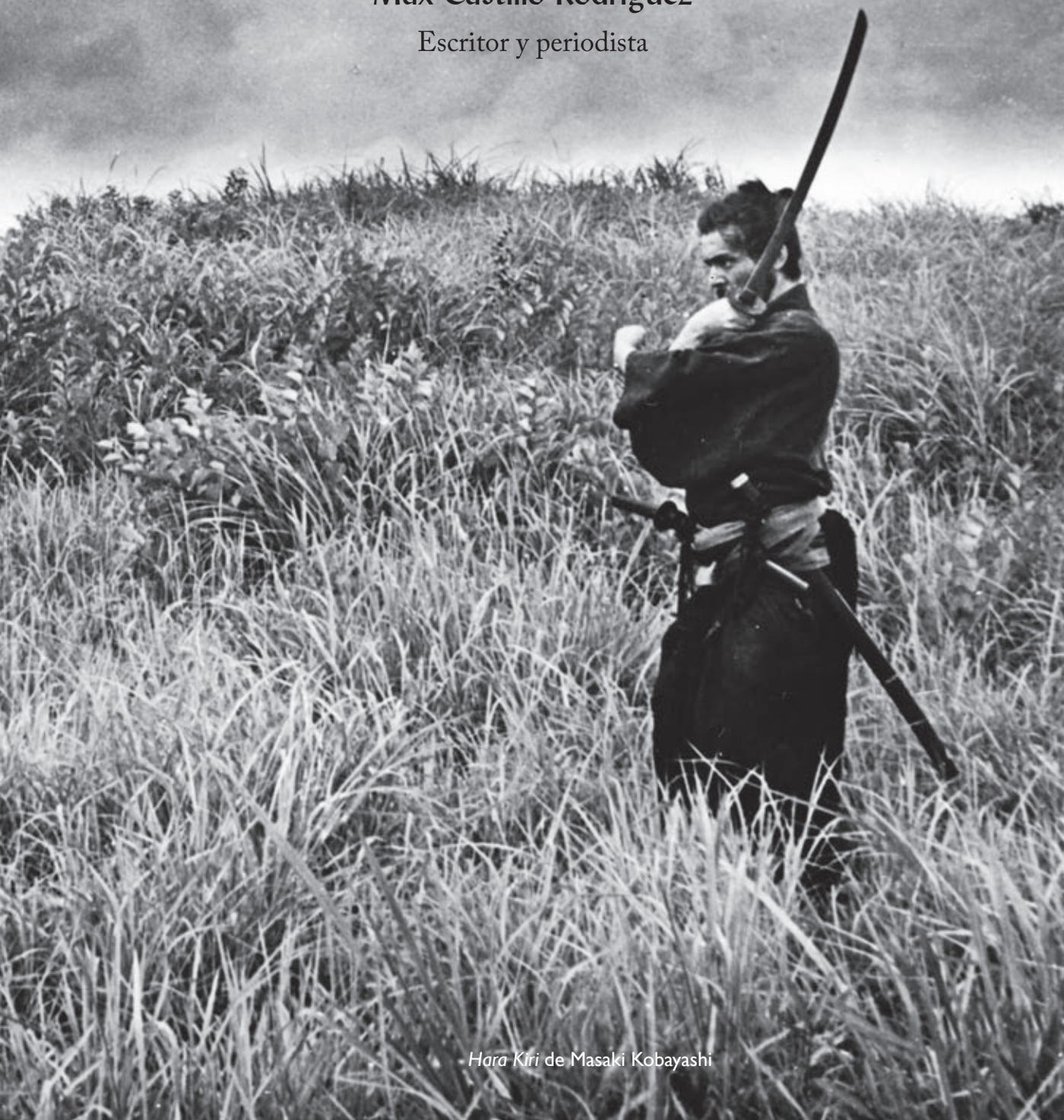


# Entre la katana y la urbe

## (El fulgor del cinema japonés)

Max Castillo Rodríguez

Escritor y periodista



*Hara Kiri de Masaki Kobayashi*



Se podría decir que el cine japonés en los años veinte ya era pujante. De esa época y de los filmes producidos en los treinta y cuarenta, lastimosamente, solo nos queda la referencia escrita, el recuerdo de quienes conocieron esos años iniciales. Gracias a ellos, sabemos que en 1910 se realizó *Chushingura*, filme basado en la famosa leyenda de los cuarenta y siete *samurai*, épica saga llevada al cine en varias oportunidades. Tal vez la más recordada sea la de Kinusaga, realizada en 1932. La mayor parte de la filmografía japonesa fue destruida por los bombardeos durante la Guerra Mundial.

Japón demoró en ingresar al cine sonoro. Fue así como el *benshi*, un personaje tomado del *kabuki*, se hizo famoso entre los espectadores por narrar las películas en medio de la oscuridad del cinema.

La película que hizo ingresar al Japón en la era moderna fue *Una página de locura* realizada en 1926 por Teinosuke Kinugasa. Estamos ante un filme naturalista, la historia de un marinero retirado que se ve obligado a poner a su mujer esquizofrénica en un asilo de su centro de trabajo.

Desde sus inicios el cinema japonés ha tocado temas modernos, totalmente comprensibles y asimilables a la percepción psicológica occidental.

Las grandes compañías de la nueva industria, la Nikkatsu y la Shochiku se orientaron así en dos vertientes, el *gendai-geki* que es fundamentalmente moderno y urbano y el *jidaigeki* o filme histórico. Dentro de esta última orientación, un subproducto ha resultado mundialmente muy popular, el *Chambara*. En este género son constantes los duelos entre esgrimistas cultivadores del *Bushido*, la doctrina medieval samurai.

## Mizoguchi y Kurosawa

Dentro de los filmes históricos y también inspirados en una fértil literatura que corresponden al *jidaigeki* es inolvidable *Ugetsu Monogatari* o *Los cuentos de la luna pálida* (1953). El relato cautivó al mundo e hizo conocido al gran cineasta Kenji Mizoguchi. Los diálogos, las actuaciones, la violencia y la belleza inolvidables convirtieron a esta película en la triunfadora del Gran Premio del Festival de Venecia. Al año siguiente en el mismo festival italiano, Mizoguchi volvió a conmover al público internacional con otro filme del medioevo, *Sansho*. Dos muchachas eran vendidas como esclavas a Sansho, un fiero intendente de un campo en donde se han confinado a muchos prisioneros. Ellas esperan ser redimidas. Kenji Mizoguchi, quien durante toda su carrera había filmado más de ochenta películas, falleció en 1956 y su leyenda continúa creciendo con el tiempo.

Akira Kurosawa es sin duda el gran cineasta del Japón. Así como Estados Unidos tiene a Orson Welles y a John Ford, o Francia tiene a Jean Renoir, el Japón tiene a Akira Kurosawa. Este genial cineasta, nacido en 1910 ha realizado los filmes más populares que los amantes del cine han visto desde la década del cincuenta.

En 1951, con *Rashomon* Kurosawa conmocionó al Festival de Venecia. *Rashomon* es una pieza literaria de Ryunosuke Akutagawa convertida en un poema cinematográfico. La historia del siglo XVI nos presenta cuatro versiones diferentes de un mismo crimen. Esta gran obra se impuso y marcó el interés por el novedoso cine del Japón de posguerra. Fue también la primera vez que Toshiro Mifune, el actor icono del gran maestro, pudo ser apreciado en un importante festival.



Masayuki Mori y Machiko Kyō en *Ugetsu monogatari* de Kenji Mizoguchi.



Misa Uehara y Toshiro Mifune en *La Fortaleza escondida* de Akira Kurosawa.



Posteriormente, Kurosawa y Mifune consiguieron éxitos mundiales, todos premiados por la crítica. *Los siete samurai* (1952) es sin duda su película más vista y querida. La posterior *Trono de sangre* está basada en la tragedia de Macbeth y *La fortaleza escondida* (1958) tiene influencias del cine épico de John Ford.

Realizada en 1961, *Yojimbo el bravo* es una inolvidable película de violencia y acción, sin duda alguna: la gran película de Toshiro Mifune. Un maduro samurai busca empleo en un país devastado. Llega a un poblado al cual libera tras sangrientos combates contra dos bandas de criminales. Los duelos de *Yojimbo* son inolvidables en este género ambientado en la era Sengoku, la de las guerras civiles del siglo XVI.

Dos filmes escapan al modelo épico de los *samurai*, nos referimos a *Bondad humana* y a *Vivir*. En *Vivir* (1952) el humanismo del gran director nos muestra la vida de un burócrata de la posguerra que tiene los días contados para morir. En *Bondad humana* (1965), conocida también como



Toshiro Mifune en *Yojimbo*.



Takashi Shimura en *Vivir*.



*Barbarroja* (Akahige), un médico experimentado y duro, interpretado por Toshiro Mifune, muestra sus conocimientos a un joven médico que proviene de una clase social más alta. El médico practica la medicina a partir de sus conceptos de caridad y respeto a todos los seres humanos en un pueblo olvidado de Japón del siglo XIX.

En 1975 Kurosawa realizó *Dersu Uzala*, un filme muy diferente. Teniendo como fondo la taiga siberiana, un habitante de esos bosques, de la etnia nanai, debe acompañar a un cazador ruso, el capitán Vladimir Arséniev. La cacería es una metáfora de la amistad en un mundo que desaparecerá por la crueldad inevitable del mundo civilizado. *Dersu Uzala* fue

premiada simultáneamente en los festivales del Oscar en Los Ángeles y en Moscú ese año de 1975.

Las últimas obras maestras de Kurosawa en el modelo del cine épico que lo convirtió en cineasta de culto, fueron *Kagemusha* (*La sombra del guerrero*) y *Ran*. Realizada en 1980, *Kagemusha* es un relato de la sangrienta guerra entre Shingen Takeda y Oda Nobunaga. En ese convulso ambiente la muerte de Shingen obliga a buscar un doble que no puede despertar ninguna sospecha. Tatsuya Nakadai nos conmueve con su actuación. La batalla de Nagashino (1575), célebre en ese tiempo de caos, es relatada con gran minuciosidad, característica de la épica kurosawana.





*Los siete samurai.*

El mismo Nakadai nos dejó un recuerdo inolvidable como el gran señor Hidetora en *Ran* (1985), una tragedia épica que en gran parte está basada en *El rey Lear* de Shakespeare. *Ran*, aunque no es la última película de Kurosawa, es evidentemente el gran testamento de este artista universal.

### **Kobayashi, lírico y trágico**

La *Condición humana* (1959-1961) de Masaki Kobayashi es considerada por muchos como la mejor película del cine japonés de todos los tiempos. La historia del pacifista Kaji es un paralelo de la historia de Kobayashi, de su postura moral ante el Japón que emerge de las cenizas y

que continuaba en un lugar de vanguardia en el arte cinematográfico.

Kobayashi estaba destinado a lograr una carrera cimera. En 1962, *Seppuku* conocida como *Harakiri* tuvo un gran impacto mundial. Un samurai empobrecido, Tsumuro Hanshiro (Tatsuya Nakadai) encuentra dificultades para cometer el ritual suicida del *seppuku*, antes de hacerlo desea humillar al injusto señor feudal (*daimyo*) de un clan adversario que lo maltrataba en los preámbulos de esa terrible muerte. Combate hasta su final contra decenas de *samurai* demostrando su valor en condiciones tan adversas.

Este filme es el crudo relato de una época en la que el samurai vivía en la miseria y el abandono después de las guerras de la era Sengoku. La laureada *Seppuku* fue seguida por *Rebelión* (1967) en donde también se ve en crisis el concepto del honor. Esta vez Toshiro Mifune es Isaburu Sasahara, que defiende el honor de su familia ante los caprichos del daimyo en donde sirve. Se rebela contra las convenciones y combate contra su mejor amigo que defiende al clan, este encarnado por Tatsuya Nakadai.

Este puñado de películas fueron las mejores de un cine lírico de gran fuerza moral que, con su crudeza, describía con orgullo y también ferocidad la historia del Japón. Las posteriores películas de Kobayashi no llegaron a la altura de las anteriores, aunque nunca perdió su depurada técnica y sus mensajes de pacifismo en una

sociedad que iba modernizándose a gran velocidad. Uno de sus últimos filmes fue *Los juicios de Tokio* (1983), un documental extenso sobre los crímenes de los jefes del Imperio japonés durante la Segunda Guerra Mundial. Era su testamento de autor comprometido con la paz, en profunda aversión hacia la guerra. Esta película ganó el Premio Lazo Azul, entregado por la crítica japonesa ese año de 1983.

### El cine urbano de Yasujiro Ozu

El cine de lo cotidiano y de la gente anónima encontró su maestro en Yasujiro Ozu. Se inició muy joven en la época del cine mudo con la espada de la penitencia *Zange no yaiba*, filme de gánsteres de tipo americano, género que nunca fue su fuerte. La Shochiku, la gran productora de los años veinte le impuso el género de



Setsuko Hara en *Tokio monogatari* de Yasujiro Ozu.



la comedia, con el que continuó durante los años treinta. Allí destacó en especial con una importante película *Yo era joven pero, Otona no miru ebon* (1932). La historia agrídulce de dos niños, la escuela y Tokio, que se desarrolla como una gran ciudad. Los caracteres y los ambientes serán constantes en la larga trayectoria de este director. La guerra detuvo su fértil arte y fue a China como conscripto. Conoció el horror de los combates y de las armas químicas contra los civiles, mientras Japón creía en un belicismo fanático.

Sin duda Ozu ha sido el gran animador de un cine que capta en tomas silenciosas y lentas a los individuos en sus afanes vitales, económicos, en las angustias de lo que llamamos el hombre de a pie y que en Japón es conocido como *shomin geku*, que se traduce como el drama de la gente como tú y como yo.

Después de estar internado en un campo británico en Singapur, Ozu retornó a su país con un gran éxito: *Banshum, Primavera tardía*, de 1949. Es la historia de una mujer solitaria que vive con su padre viudo alejada de la idea de casarse. Estos asuntos se han repetido en muchos de los filmes del gran director.

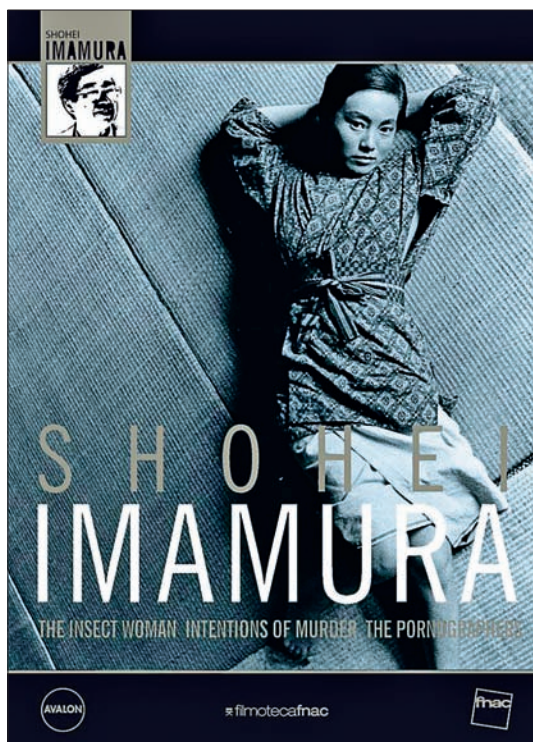
De 1953 es *Tokio Monogatari, Cuento de Tokio*. Estamos ante el relato de una pareja de ancianos que viven en el campo y visitan a su hijo pediatra en Tokio. Filme que muestra desgarrantes relaciones por la dura actitud del hijo hacia sus sencillos padres; es considerada su obra maestra, aunque para muchos lo es *Primavera tardía*.

A pesar de ser considerado el gran cineasta de las mayorías en el Japón, Yasujiro Ozu no ha tenido en el Perú la repercusión popular que han tenido figuras como Kobayashi, Kurosawa y Oshima.

## Imamura: poesía de la marginalidad

Discípulo de Ozu, Shoihei Imamura es al lado de Nagisa Oshima, el maldito, el cineasta que ha retratado el mundo de la abyección del Japón del siglo XX. Con su obra, Imamura expresa la rebelión del artista de su generación contra los mitos del budismo zen. Es verdad, nunca ha olvidado el legado de su maestro Yasujiro Ozu para el movimiento de las cámaras, o la obsesión por los planos silentes, pero su creación es diferente. Un mundo de personajes que provocan la compasión o el rechazo, ladrones, ancianos que sufren del abandono en un mundo primitivo y hosco, tal es la trama de la inolvidable *Balada de Narayama* que obtuvo en 1983 la Palma de Oro del Festival de Cannes.

En *La mujer insecto* (1963) retrata a una prostituta que mejora su vida luchando por su dignidad. En *Sadako* (1964) una sumisa y sufrida campesina termina dominando a su cruel pareja. En la película *Zegen* (1987) se relata la historia sórdida de Iheji Muraoka quien construyó una cadena de burdeles en el sudoeste asiático hacia los años veinte. Tenemos en la





Eiko Matsuda en *El imperio de los sentidos* de Nagisha Oshima.

misma perspectiva histórica a seres que sufren de las consecuencias y las pesadillas que dejó la Segunda Guerra Mundial en el país. Allí están *Lluvia negra* (1989) y *Doctor Akagi* (1998).

### ***El Imperio de los sentidos***

Nagisa Oshima con *El Imperio de los sentidos* (1976) colocó al cine japonés en la era del fin de los tabúes en el cine de calidad a nivel mundial.

Prohibido durante años en el Japón, relata la historia de dos amantes que en 1936 se encierran a practicar el sexo. Filme de un erotismo explícito, para muchos chocante, convirtió al director japonés en un abandonado mundial de este tipo de filmes.

En la misma corriente continuó con *El Imperio de la pasión* (1976), pero no tuvo la

repercusión mundial del anterior. Apoyado siempre por productoras occidentales siguió mostrando su cine, una simbiosis del mundo japonés y de influencias occidentales. De 1983 es *Feliz navidad Mr. Lawrence* (*Furyo*). Se ambientaba en un campo de prisioneros japonés durante la Segunda Guerra Mundial. La tensión del relato se centraba en una extraña ambigüedad sexual entre el comandante del campo, el joven actor Ryuchi Sakamoto, y el prisionero, un oficial australiano, interpretado por David Bowie. Fue recibido con gran éxito por la crítica y el público.

El gran testamento de Nagisa Oshima fue *Taboo* (*Gohatto*), filmada en 1999. Una vez más Oshima nos cuenta una historia de represiones sexuales en una escuela de samuráis, durante la época del gobierno Tokugawa.





# BUGA

Marco Martos

Escritor

El inglés que había aprendido en su infancia en la ciudad de Buga, en Manizales, Colombia, y que había guardado en el rincón más escondido de su memoria, de súbito se le volvió algo muy importante, ahora que, un poco por azar y otro por espíritu de aventura, había llegado a Nueva York y se había visto obligado a trabajar de enfermero en una pequeña clínica de barrio en un sector populoso de la enorme metrópoli. Día a día, Armando preparaba su impecable uniforme blanco, camisa, pantalón, zapatos, medias, todo del mismo color, caminaba unas cuantas cuadras y, respetando cuidadosamente las albas líneas en las esquinas, junto a semáforos, cruzaba calles y plazas y sin tomar el metro o algún bus, llegaba sin agitarse a su centro laboral. Los días sábados en una enorme bolsa acomodaba sus prendas de vestir usadas en el trajín semanal, bajaba por el ascensor de su pequeño edificio, saludaba a la vecina, su propia hermana, y se dirigía a la lavandería cercana que era regentada por un ciudadano chino, natural de Cantón, que llevaba treinta años viviendo en los Estados Unidos, viudo, con hijos desparramados en todo el continente americano. Mientras Armando entregaba sus ropas y recogía otras prendas, conversaba con el chino sobre el tiempo o la política o sobre la belleza de las muchachas que, raudas, entraban o salían del establecimiento. Un día el barrio se alteró por una noticia tremebunda, no hubo persona que no se enterase de lo ocurrido. En el mismo edificio donde vivía Armando, una familia latinoamericana, padre, madre, tres hijos pequeños, había sido asesinada. Los adultos desaparecidos, los dos esposos, llevaban una vida apacible, tenían trabajos normales y, aparentemente no había razones para tal crimen, ni las más socorridas, drogas, contrabando, ni las más escondidas, los asuntos llamados pasionales. Pasada una semana, siguiendo el ritual sabatino, Armando apareció cargado de sus uniformes en la lavandería en momentos en que una mujer argentina, en un inglés chapurreado, trataba de hacerse entender por el ciudadano cantonés, sin lograrlo plenamente. De la forma más cortés, en su español impecable, Armando se enteró de lo que quería la dama, un lavado en seco de una estola, y se lo transmitió al chino que, perplejo, hizo un movimiento de cabeza entendiendo por fin aquello tan obvio. Apenas se fue la dama el dueño de la lavandería quiso saber por qué Harold sabía tan bien el español. “I am from Colombia” dijo el enfermero y de inmediato el chino se desmayó. Acudieron varios clientes y empleados diligentes, y alguien tuvo la ocurrencia de llamar a una ambulancia. Los paramédicos sacaron al enfermo y lo llevaron rápidamente a la clínica. A lo único que atinó Armando fue a ir donde su hermana a contarle el episodio. Ella le reprendió:

-Nunca digas que eres de Colombia.

-Pero si soy colombiano, ¿qué puedo decir?



- I am from Buga. Y no estarás mintiendo. Repite conmigo: I am from Buga, I am from Buga.

Por la noche, el enfermero fue a su lugar de trabajo y se volvió a encontrar con el chino que se reponía en la sala de cuidados intensivos y hasta sonreía débilmente a quienes lo rodeaban. El oriental lo reconoció de inmediato, puso los ojos en blanco y antes de morir de un ataque al corazón, como consta en el certificado médico, le dijo a Armando:

-You are from Colombia.

Ilustración de Bernardo Barreto.



# ¿CÓMO ESCRIBIR LA DANZA?

Magdalena Villarán

Bailarina y maestra de danzas históricas

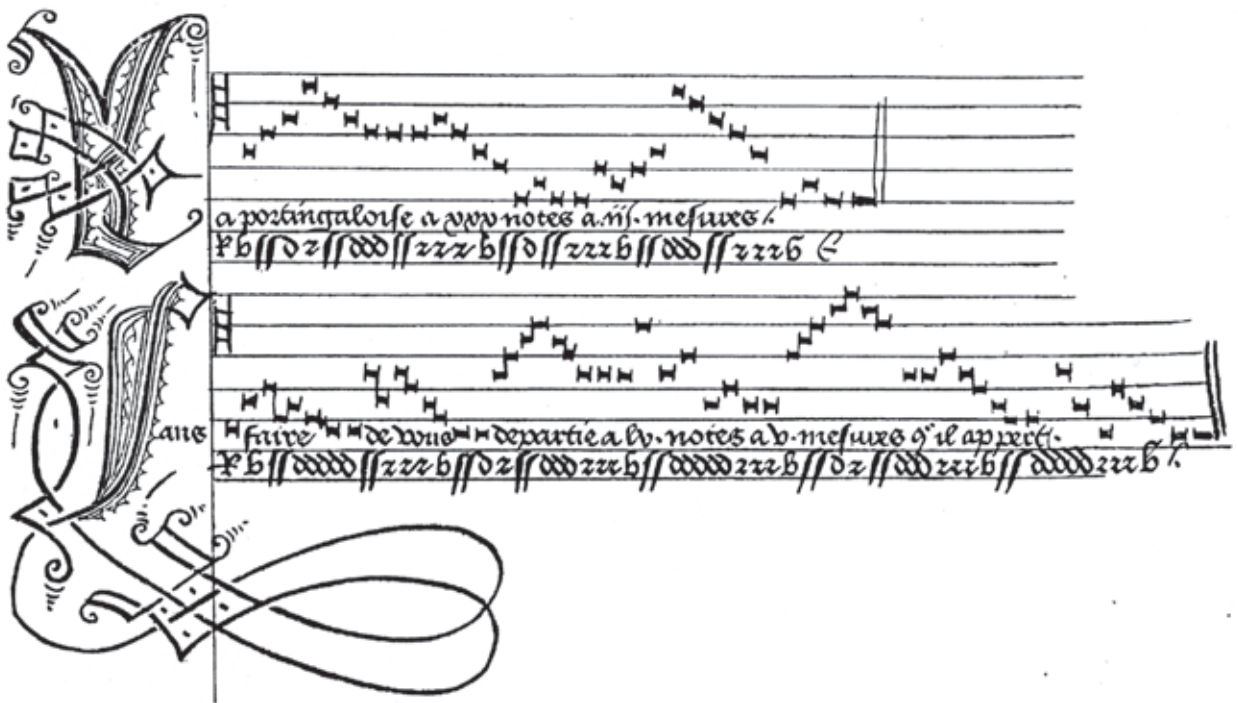
**La danza es la expresión artística más difícil de registrar. Abarca tres dimensiones simultáneas: el recorrido en el espacio, los movimientos corporales y la duración en el tiempo. Los más antiguos registros dancísticos que han perdurado en Europa se remontan al siglo XV y se multiplican a lo largo del siglo XVI. Rudimentarios al principio, fueron encontrando la manera de poner por escrito lo que el cuerpo estaba realizando. En 1700 se publicó el primer sistema de notación simbólico, que consigna una técnica y un estilo muy precisos: la danza barroca. Como todo código, fue creado para representar de manera abstracta una práctica concreta. Lo logró con bastante precisión y, además, es testimonio de una visión racional y elegante del mundo.**

## Antecedentes

Los registros más antiguos con los que contamos para reconstruir la danza cortesana europea son del siglo XV. Antes de eso sólo tenemos referencias e iconografía. Los documentos de aquella época provienen de Italia y de Francia-Borgoña. En ambos se recurría a la



descripción verbal de los *pasos de danza*, los cuales eran luego presentados en secuencia para consignar las coreografías. En los documentos de Borgoña y París los pasos descritos eran representados con letras, las cuales se asociaban con precisión al soporte musical. A lo largo del siglo XVI hubo en Europa diversos esfuerzos por registrar las danzas, pero fue en Francia donde más se exploró la manera de codificar la danza en estricta relación con la música. Este rigor, apoyado por la *Académie de la Danse*, empezó a dar frutos en la segunda mitad del siglo XVII.

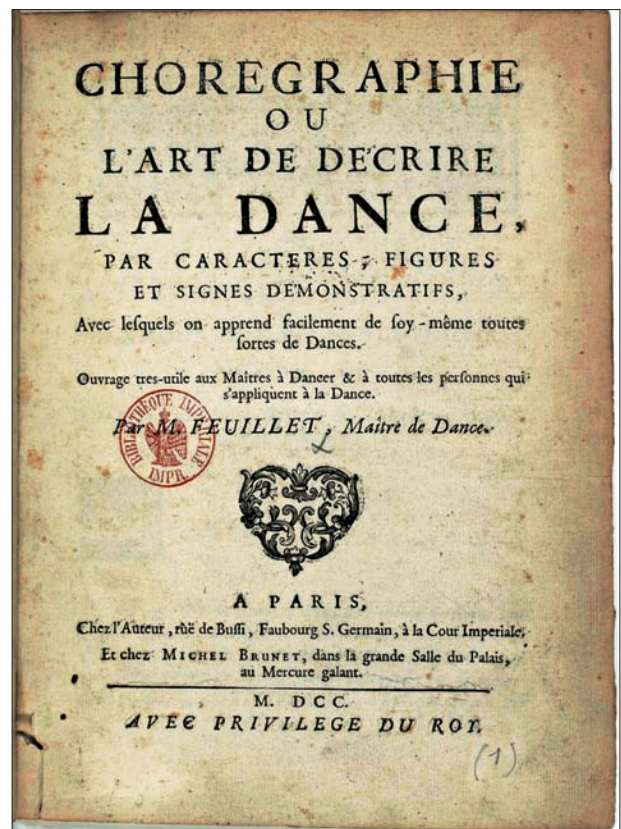


Manuscrito de Margarita de Austria o de Bruselas (c.1490).

### El primer sistema simbólico para escribir la danza integralmente

El presente trabajo es una introducción al sistema de notación *Beauchamp-Feuillet*, publicado por Raoul Augier Feuillet en 1700 con el título *Chorégraphie*. No es el único que surgió en esa época, pero sin duda es el más sofisticado para registrar la técnica y el estilo dancísticos de entonces.

Se trata de un código que registra los tres factores constitutivos de la danza: el desplazamiento en el espacio, las acciones que realizan los pies, las piernas y los brazos, y la duración de estas acciones en el tiempo. Para ello recurre a una hoja de papel que, cual plano cartesiano, simboliza el salón de baile, y a unos trazos y signos que representan todo lo que ocurre en sus coordenadas.







### Historia

La primera de las Academias Reales fundadas por Luis XIV fue la de la Danza, en 1661. La consigna de los académicos era codificar las danzas de corte y de carácter y perfeccionar la docencia. Luis XIV quería llevar el arte de la danza a su perfección.

El Rey era un gran bailarín, muy consciente del poder que el espectáculo ejercía sobre sus cortesanos y visitantes extranjeros. El uso del espectáculo como herramienta política había sido

importado de Italia a Francia un siglo antes por Catalina de Medici, cuando se convirtió en Reina de Francia tras su matrimonio con Enrique II.

Lo primero que llama la atención al leer el libro de Feuillet es el rigor cartesiano que sustenta al código. Se define y representa con toda claridad y distinción los elementos involucrados en el arte coreográfico: el espacio, las direcciones, los desplazamientos, los bailarines y su orientación dentro del espacio, los movimientos que realizan, su secuencia y su relación con la música.

## Creación de una técnica

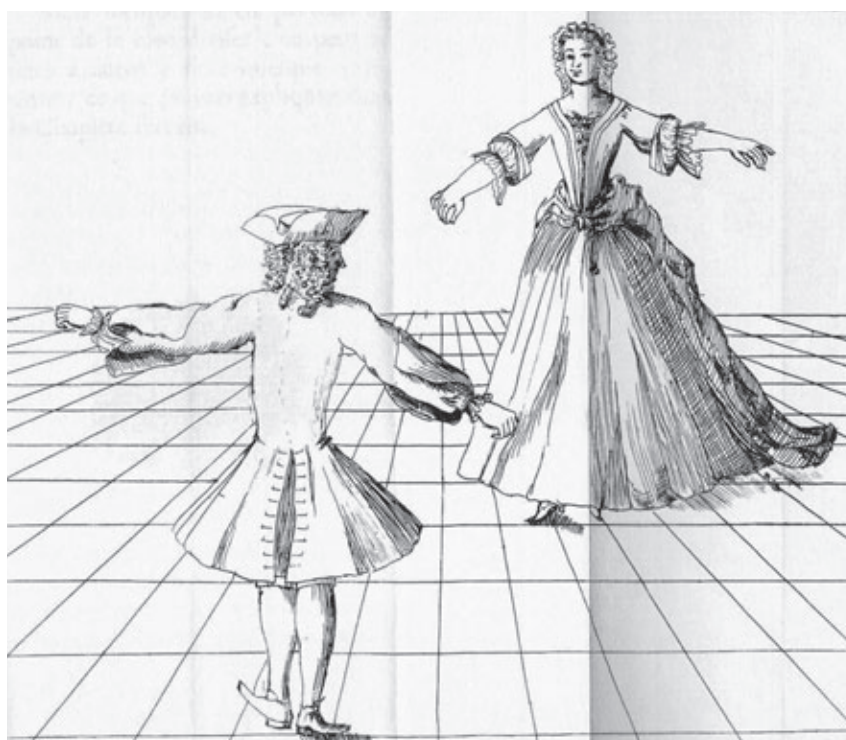
En el siglo XVII se depuró un vocabulario dancístico que expresaba con el cuerpo los ideales del racionalismo francés y la estética de la época. P. Beauchamp, maestro de danza de Luis XIV y miembro fundador de la Academia de la Danza, y R.A. Feuillet, autor del sistema de notación aquí presentado, sistematizaron los **fundamentos de la técnica dancística barroca**:

**Las cinco posiciones de los pies.** ¿Por qué cinco? Y, sobre todo, ¿por qué esas cinco?

La estética corporal venía imponiendo desde principios del siglo la rotación de las piernas hacia afuera (*en dehors*). Esta rotación debía ser de 45° en cada pierna, lo cual resultaba, al juntar los dos talones, en un ángulo de 90°. Las cinco posiciones se alternan entre cerradas (cuando los pies están juntos) y abiertas (pies separados). Primera (cerrada), segunda (abierta), tercera (cerrada),

cuarta (abierta), quinta (cerrada). En la primera posición los pies con los talones juntos forman un ángulo de 90° en la parte anterior del cuerpo. En la quinta, con la punta de un pie tocando el talón del otro pie, también se forma un ángulo de 90° en la parte posterior.

**El *mouvement*.** Uno de los elementos que definen el estilo dancístico barroco es la forma de iniciar los *pasos de danza*. Estos pasos son siempre precedidos por un *mouvement*, que está compuesto de un *plié* (flexión de rodillas) y un *élevé* (estiramiento de rodillas). Esta acción sirve para remarcar el hecho de que todo *paso de danza* se inicia con una elevación del cuerpo en el tiempo fuerte de la música. Esto, aparentemente tan banal, constituyó un cambio estético fundamental: hasta entonces el acento musical era marcado con movimientos descendentes, como en toda danza popular. La danza barroca inventa una nueva forma de sentir e interpretar corporalmente la música.





**La oposición.** Una regla básica de la danza barroca exige que el brazo que se eleva se oponga a la pierna que está adelante. Es decir, si la pierna derecha avanza, el brazo que sube es el izquierdo. En la danza los movimientos de los brazos deben estar coordinados con los movimientos de los pies para conseguir la oposición.

Este principio regía también en la gestualidad cotidiana.

### Cómo escribir el movimiento

Para escribir los movimientos ejecutados por el bailarín, el sistema Beauchamp-Feuillet ideó, con economía, sencillez y elegancia, un código que asigna símbolos a cada una de las acciones corporales practicadas en la técnica barroca, e indica el momento en el cual son realizadas. Un trazo representa el recorrido de una pierna. Este trazo tiene un punto de inicio y de llegada. Sobre él se escriben los símbolos que representan las acciones (*plié, élevé, glissé, sauté*, etc.) que esa pierna ejecutará durante su recorrido. Pero hay algo más. Ese trazo está dividido en tres secciones, con el fin de señalar en qué momento del recorrido se debe ejecutar la acción indicada.

Ésta es la parte más rica y compleja del sistema, y la que da pie a más controversia en cuestión de interpretación. Es donde el código muestra su genio inventivo y también sus limitaciones.

### Cómo escribir el desplazamiento

Feuillet es muy pragmático: el desplazamiento está representado por una línea a lo largo de la cual se dibujan los pasos de danza. Esto es obvio mientras avancemos haciendo un recorrido



continuo. ¿Pero qué pasa si queremos volver sobre nuestros pasos? No es posible trazar una nueva línea sobre la ya trazada. Lo mismo ocurre cuando dos o más bailarines se desplazan a lo largo de la misma línea.

Para salvar ese obstáculo Feuillet optó por hacer trazos virtuales. Es decir, mediante una línea punteada une dos recorridos que están dibujados paralelamente pero que, en realidad, se realizan en el mismo lugar.

### El diseño espacial en la danza barroca

Era una cultura obsesionada con la simetría. Basta ver la arquitectura, los jardines y la música. En la coreografía barroca podemos ver con claridad el uso constante de las diferentes formas de simetría: simple, invertida y axial.

En los dúos era donde se podía aplicar más claramente este concepto. Los bailarines empezaban la coreografía mirando al frente con pies opuestos (de-



recha e izquierda) y ejecutaban los mismos pasos en espejo. Al cabo de 8 ó 16 compases el último paso de la secuencia era diferente para cada uno, con el fin de que quedaran con el mismo pie libre (por ejm. izquierdo – izquierdo) para empezar la siguiente frase danzística, con frentes distintos, y realizar una misma secuencia de pasos y un mismo dibujo espacial, pero esta vez en simetría axial.

### El espacio y el diseño como reflejo de la jerarquía social

La página del libro representa la sala y el pentagrama representa el lugar de *la Presencia*, el Rey. Estas danzas estaban pensadas para bailarse en un salón con tres frentes (el Rey adelante y los cortesanos a los lados) y para ser vistas desde arriba (el Rey en su trono y los cortesanos en graderías laterales), lo cual permitía apreciar el diseño espacial.



Cada página registra una frase musical (y dancística) de entre 6 y 12 compases. Cada danza necesita entre 4 y 12 páginas para ser escrita en su totalidad.

En estos diseños vemos representado un orden social. El espacio no es el de un teatro tal y como los que conocemos actualmente. Se trata de un salón palaciego en el cual el Rey ocupa el lugar central y superior. Es para su mirada que se despliegan las coreografías.

### La relación con la música

Desde los primeros registros conocidos (siglo XV) la correspondencia de la danza con su soporte musical fue uno de los temas más cuidadosamente atendidos por los maestros coreógrafos. Los pasos eran descritos tomando en cuenta su duración dentro de un compás. Veamos el ejemplo de la figura de la página 57, en el que cada *neuma* (que equivale *grosso modo* a lo que hoy conocemos como compás), corresponde a una letra que designa un paso: *ss*, *d*, *b*, *r* (la *s* designa al *pas simple*. Como este dura medio compás se presenta siempre en pares, para ocupar el compás completo).

En el sistema Beauchamp-Feuillet la correspondencia entre movimiento y música está señalada con suma claridad. En la línea que representa el trayecto de los bailarines, sobre la cual están dibujados los símbolos que representan los movimientos dancísticos, hay unos pequeños trazos transversales que marcan el compás durante el cual esos movimientos deben ser ejecutados.

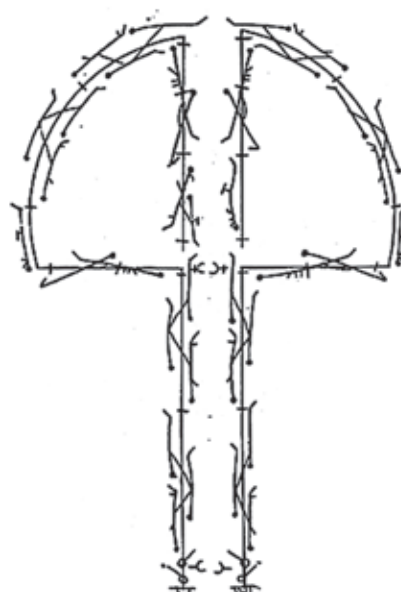
Ésta es la parte más sencilla.

El sistema contempla indicaciones más precisas en relación con la duración de cada acción. Las líneas de *liaison* (que unen entre sí los pasos que conforman un *paso de danza*) sirven para mostrar el *paso de danza* como una unidad, pero también tienen la función de indicar qué tanto tiempo ocupa cada uno de los pasos componentes dentro del compás musical. Para ello la línea de *liaison* puede tocar o no tocar uno de los componentes, o ser una línea doble.

Generalmente un *paso de danza* es ejecutado en un compás, pero hay excepciones: el *pas de menuet* ocupa dos compases, el *pas de rigaudon* ocupa un compás y medio, el *jeté* ocupa medio compás



*la Bourée d'Achille.*





Las danzas, en general, eran nombradas por su ritmo: *Bourrée d'Achille*, *Gigue à Deux*, *Rigaudon des Vaisseaux*. Esta nomenclatura se siguió usando en los siglos XVIII y XIX, ya desligada de su carácter dancístico, para designar los movimientos de las suites: alemande, courante, sarabande, bourrée, gigue, gavotte, menuet

### Para terminar

El sistema de notación Beauchamp-Feuillet cayó en desuso hacia la segunda mitad del siglo XVIII. Muerto Luis XIV la danza cortesana empezó a decaer y la danza teatral inició un desarrollo técnico

que pronto resultó en virtuosismo. El sistema de notación fue insuficiente para consignar la nueva técnica.

La danza, la más efímera de las artes efímeras, comparte con la música y el teatro la necesidad de compartir su efímera esencia a través de una escritura. La poesía, la novela y el teatro son creadas sobre el soporte de una lengua compartida. La música, aproximadamente desde el siglo XI, ha venido perfeccionado su notación de manera orgánica y continua.

La notación dancística no ha tenido esa fortuna. Quizás nunca la tendrá.





# LA REBELIÓN DE TUPAC AMARU DESDE LA PERSPECTIVA DE HUMBOLDT Y OTROS VIAJEROS

Estuardo Núñez

Históricamente explicable, pero no menos sorprendente, es la temerosa y vacilante actitud de los estudiosos peruanos entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX al soslayar el recuerdo o el juicio sobre la acción revolucionaria de Túpac Amaru. Se explica esa conducta de los intelectuales criollos de los últimos años del coloniaje por la severa censura que estableció la autoridad real a raíz de la rebelión, manifestada objetivamente en la expresa prohibición de leer y conservar ejemplares de los *Comentarios* de Garcilaso y en las disposiciones represivas que se impartieron para perseguir intensivamente la internación y la lectura de otras obras prohibidas, como las de Rousseau, Voltaire, Montesquieu y, sobre todo, el *Belisario* de Marmontel, el mismo autor de *Los Incas*.

De no haber mediado esta política tan severa y opresiva, hubieran aparecido opiniones decididamente favorables a la causa de Túpac Amaru, como las contenidas en los escritos del jesuita arequipeño Juan Pablo Vizcardo y Guzmán, emitidas desde su destierro en Italia.

Sin embargo, a pesar de la política disuasiva de la metrópoli española, numerosas plumas de otros países europeos y americanos rompieron el pacto de silencio o la consigna de hablar a media voz, y en esos años que encarnan el anhelo de la emancipación, e incluso la primera república, los europeos viajeros por América se pronunciaron con libertad y emitieron juicios más o menos ajustados a la verdad histórica cuando no laudatorios de la magna gesta. Mientras que en las páginas del *Mercurio peruano* de 1791 la figura del caudillo había sido calificada como «abominable» y su acción como «fenómeno de torpe inequidad», en cerrada adhesión a la versión de las autoridades peninsulares, el sabio científico alemán Alexander von Humboldt, le dedicaba, en 1881, párrafos de singular exégesis.

Al tratar de los indios mexicanos y americanos, en el capítulo VI de su *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, Humboldt se refiere a los regímenes legales importantes que amparan la explotación inhumana de los naturales en los



Alexander von Humboldt.



trabajos mineros y agrícolas y recoge también algunas opiniones vertidas por autoridades eclesiásticas condenando esos sistemas odiosos que han puesto a los indios en un estado de abyección y miseria y que promueven su odio contra los opresores. En este punto se refiere Humboldt a la capacidad de reacción contra la injusticia mostrada por los indios en la gran rebelión de Túpac Amaru, que «estuvo a punto de quitar al rey de España toda la parte de la sierra del Perú, en la misma época en que Gran Bretaña perdía casi todas las colonias en el continente americano», y ofrece una sumaria relación del movimiento de José Gabriel Condorcanqui,

que se decía descendiente del inca Sagri – Túpac, que desapareció en Vilcabamba, y del inca Túpac Amaru, decapitado por orden del virrey Toledo en 1572 [...] El joven se aprovechó del entusiasmo popular, que había excitado con los símbolos de la antigua grandeza del imperio del Cusco; ciñó su frente con la diadema imperial de los incas, mezclando hábilmente las ideas cristianas con los recuerdos del culto del Sol [...] José Gabriel Túpac Amaru, del cual conservo cartas en que se titula Inca del Perú, fue menos cruel que su hermano Diego, y sobre todo, menos que su sobrino Andrés Condorcanqui, el cual desplegó grandes talentos pero un carácter sanguinario [...] Esta sublevación que me parece ser poco conocida en Europa, y de la cual daré más puntuales noticias en la narración histórica de mi viaje, duró cerca de dos años. Túpac Amaru había conquistado ya las provincias de Quispicanchi, Tinta, Lampa, Azángaro, Carabaya y Chumbivilcas, cuando los españoles le hicieron prisionero con toda su familia, y todos fueron desuartizados vivos en la ciudad del Cusco.

Agrega Humboldt que el gran respeto que Túpac Amaru había inspirado a sus indios se demostró en el hecho conmovedor de que, no obstante la presencia del ejército español victorioso, y cuando aquél atravesaba las calles para ir al suplicio, aquellos «se prosternaron a la presencia del último hijo del Sol».

La narración de Humboldt revela dos circunstancias interesantes para el investigador, a saber, que el sabio alemán poseía cartas originales de Túpac Amaru, probablemente obtenidas durante su estada en Lima, entre octubre y diciembre de 1802. ¿Quién se las proporcionó? No lo serían sin duda sus amigos del *Mercurio Peruano*, que cuando Humboldt estuvo en Lima llevaba ocho años sin aparecer. Puede conjeturarse que las obtuvo del varón de Nordenflycht, con quien coincidió en Lima y que había viajado por la sierra del Perú y era hombre de ideas liberales con franca simpatía por los indios, o tal vez las consiguió en Cajamarca de algún indigenista de la época. Revela también Humboldt que proyectaba escribir en México un relato de viaje por el Perú, proyecto que no logró culminar en razón del cúmulo de sus trabajos y compromisos científicos durante los 55 años que le quedaron de vida después de su célebre expedición en tierras americanas.

Ahora bien, si la rebelión de Túpac Amaru hubiese triunfado en el Perú, ese hecho habría tenido inmediata resonancia positiva en el resto de las colonias americanas. El imperio español se habría derrumbado en América antes de lo previsto, con grandes repercusiones en la misma España y Europa. Humboldt pensó en esa posibilidad y escribió meditadas apreciaciones:

Si toda América española se hubiese declarado independiente en la época de la sublevación de Túpac Amaru, hubiera este acontecimiento producido varios efectos a un mismo tiempo: 1º habría privado a la Tesorería real de Madrid de un ingreso anual de 8 a 9 millones de pesos como “liquido remisible” de las colonias. 2º Habría disminuido notablemente el comercio de la península porque libre el español americano del monopolio que la metrópoli ejerce tres años ha, habría sacado directamente de otros países no sometidos a España los géneros y efectos que necesita. 3º Esta mudanza de dirección en el comercio de las colonias habría



Inca Tupac Amaru II y su descendiente José Gabriel Tupac Amaru.

causado una disminución de los derechos que se perciben en las aduanas de la península que se valían en 4 ó 5 millones de pesos. 4º La separación de las colonias habría arruinado varias manufacturas españolas que no se sostienen más que por la venta forzada que hallan en América, no pudiendo en su actual estado rivalizar con los géneros de la India, Francia e Inglaterra.

Pero agrega Humboldt, con equilibrado raciocinio, que estos efectos desfavorables se hubieran compensado en España con la mayor unión de las fuerzas físicas y morales y con el desarrollo de la agricultura española.

Años después, el británico Edmond Temple, quién llegó a Bolivia y al Sur del Perú en 1827, viniendo de Buenos Aires, recogió

de allí notoria resonancia que la rebelión de Túpac Amaru había provocado en la zona Sur del continente (Argentina, Uruguay), en contraste con la censura dominante en lo que había sido el virreinato peruano. Temple transcribe en su relato de viaje el *Diario de Segurola* y lo difunde apenas producida la independencia, en 1830.

William Miller, militar británico al servicio del Perú durante la guerra de la independencia, escribió sus informadas y sabrosas *Memorias*, que a la vez constituyen un ameno relato de viajes por el Perú. Miller, uno de los más agudos observadores del Cusco y cultores de su historia, indagó acerca de Túpac Amaru y recogió documentación valiosa que figura en el apéndice de sus



*Memorias*. También recibió testimonios personales sobre el mismo personaje que, si bien gozó de su simpatía como hombre de ideas liberales, no escapó de su juicio crítico. Entre los testimonios es muy valioso el ofrecido por don Pablo Astete, ya octogenario en 1825, quien había conocido al caudillo y recordaba pormenores de su figura y acción. A partir de su relato, construye Miller un retrato sugestivo:

Su aire noble, sus maneras imponentes, de grande estatura y traza robusta, animoso y emprendedor, pero de pasiones violentas y conocimientos y miras demasiado limitadas en todos aspectos para realizar la gran empresa de recobrar la felicidad de su patria. En vez de unirse y hacer causa común en los españoles americanos que, nacidos en el mismo suelo y sujetos quizá con grillos más amargos, tenían los mismos títulos y sus mismos intereses, dirigió sus hostilidades contra ellos como contra los españoles, verdaderos tiranos de unos y otros y experimentó la suerte que no podía menos de caberle con política tan injusta y que le aislaba en sí mismo.

Y Miller concluye así su versión del holocausto del caudillo: «Túpac Amaru presencié desde el patíbulo la ejecución de su mujer, de sus hijos y de muchos de sus compañeros: después le cortaron la lengua y, atados sus miembros a cuatro caballos, fue ignominiosamente descuartizado».

El médico y naturalista suizo Johann Jakob von Tschudi, años más tarde, dedicó en sus *Bosquejos de viaje*, páginas informativas muy útiles sobre la situación de los indios durante el coloniaje y específicamente sobre la rebelión (no incluidas ni en la versión inglesa de su obra ni en la edición peruana de la misma). Sus juicios son ponderados y justos para con la causa revolucionaria. Así dice al recoger un testimonio de primera mano:

Conocí en 1939, en Huancayo, a un viejo criollo que a los dieciséis años había sido testigo de la ejecución del desgraciado cacique de Tungasuca;

lo describía como un hombre alto y hermoso, con una fisonomía seria e inteligente y una mirada viva y penetrante. Con gran serenidad presencié la ejecución de su familia y de ocho cabecillas y mudo e imponente afrontó él mismo la terrible muerte.



Johann Jakob von Tschudi.

Refiere luego Tschudi que los españoles afirmaron que Túpac Amaru no era descendiente de los Incas y que había usurpado el título de tal, lo cual fue una estratagema urdida para destruir la fama y el ascendiente del caudillo ante los indios. Como comprobación de que esta tesis era falsa, señala el hecho de que la propia sentencia dispuso quemar todos los documentos probatorios de su ascendencia imperial. Apunta además que algunos viajeros, al tratar el hecho histórico, cometen serias inexactitudes, errores y oscuridades, pues lo juzgan de oídas y no con base en documentos, confundiendo nombres, fechas y sucedidos. Eso exige, añade Tschudi, «que se escriba una narración histórica imparcial y clara, pues

aún en las actas del proceso se observan errores y notorias e intencionadas afirmaciones, a más de que durante la misma rebelión y más tarde, durante la guerra de la independencia, fueron destruidos importantes documentos sobre ella».

El viajero francés Paul Marcoy, en su recorrido por el Sur del Perú en los años cuarenta, entre Arequipa y Cusco, relata otros pormenores de la rebelión tomados de testigos presenciales hallados en los lugares de los acontecimientos como Ayaviri y Santa Rosa, haciendo mención de que, tras el descuartizamiento de Túpac Amaru, su tronco quedó en el Cusco «mientras sus miembros fueron distribuidos entre las ciudades en donde había provocado la insurrección».

Pablo Macera ha recordado que Marcoy conversó en Tungasuca «con Sinforoso, viejo chasqui, uno de los últimos sobrevivientes de la revolución de Túpac Amaru», y así pudo obtener alguna viviente revelación «que ha sido descuidada por los especialistas».

Coetáneo de Marcoy en su estadía peruana, el médico naturista francés H.A. Weddell, quien había integrado la expedición de Castelnau y que fijó sus intereses científicos en Bolivia y la región fronteriza con el Perú, en 1849, sobre todo en la provincia de Tipuaná, recogió la inquietud por estudiar y revelar aspectos ignorados de la rebelión en el Alto Perú y contribuyó a difundir la poco conocida versión de los vencidos.

Del examen de todos los viajeros europeos que escribieron sobre la rebelión del Cusco de 1780-1781, resulta Clements R. Markham el más informado y analítico. En su libro de 1862, *Travels in Peru and India*, donde relata sus experiencias en un segundo gran recorrido por el Sur del Perú, dedica los capítulos noveno y déci-



Paul Marcoy.

mo a la acción de Túpac Amaru, o sea unas 46 páginas de texto. Allí destaca hechos de interés, producto de su propia investigación en fuentes informativas hasta entonces poco o nada transitadas, y sobre todo ofrece la semblanza del gran personaje:

Tenía 5 pies 8 pulgadas de estatura, era bien proporcionado, vigoroso, y de firme complexión. Lucía una hermosa fisonomía india, nariz suavemente afilada, ojos negros y profundos y en general una apariencia inteligente, benigna y expresiva. Su actitud era notable por su trato de caballero, era digno y cortés ante sus superiores e iguales, pero en su conducta con los aborígenes, entre los cuales era profundamente venerado, había una seriedad no incongruente, proveniente de sus legales derechos a la diadema de los Incas. En su carácter era frío, emprendedor y perseverante. Vivía con un



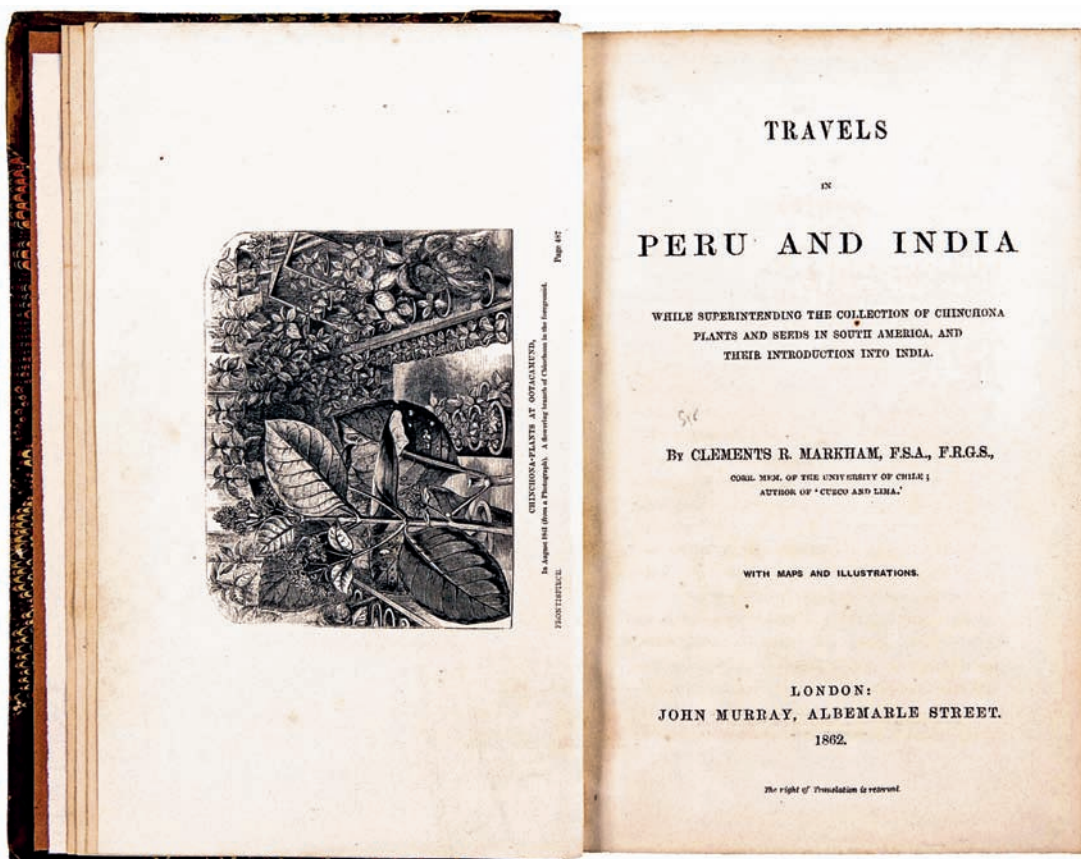
estilo proveniente de su rango y, cuando residía en el Cusco, lucía usualmente una chaqueta negra y pantalones cortos, según la moda imperante en su época, un chaleco de tela de lino bordado con hilos de oro, un sombrero español de castor, medias de seda y zapatos con hebillas doradas y permitía que su lustroso cabello negro hiciera flotar sus bucles, que se extendían hacia abajo casi hasta la cintura.

No se ahorra Markham algunas notas biográficas complementarias:

Sus mayores recursos provenían de treinticinco piaras de mulas, constando cada piara de diez animales, las cuales eran utilizadas regularmente por él o alquiladas para el transporte de mercaderías diversas, telas, azúcar y mercurio para Potosí y otros lugares. Había viajado en partes considerables del Perú y residió dos o tres veces en Lima y en sus viajes era acompañado por indios y a veces por un capellán.

Otra particularidad interesante ofrece el relato de Markham. Por primera vez revela la biografía tal vez más completa hasta el momento acerca de la insurrección,

recurriendo sobre todo a fuentes no peruanas, como son la Colección de Obras y documentos relativos a la historia de las provincias del Río de la Plata por Pedro Angelis (Buenos Aires, 1836); la obra de Gregorio Funes, deán de Córdoba, Argentina, en 4 volúmenes (Buenos Aires, 1817), que contienen documentos fundamentales sobre el verdadero carácter de la justificación de la rebelión, así como el relato y los apéndices fundamentales de Miller, que hemos citado, y también el *Diario de Seguro*, difundido por Temple. Además, relaciona las tardías publicaciones peruanas de *El Museo Erudito del Cusco* (1839), los testimonios de Astete (1835) y de Dominga Bastidas (1835), prima de Micaela Bastidas, mujer de Túpac Amaru, y finalmente, la *Historia de lo acaecido en Paucartambo*, del fraile mercedario Raymundo González, de 1782.





Clement R. Markham.

Es muy curioso el dato consignado por Markham en una nota final de su exposición sobre el caudillo, acerca de un dramaturgo alemán, de mucho auge en Europa y luego en América, en la primera mitad del siglo XIX, Augusto Kotzebue, que se sintió atraído por el hecho de la rebelión y la figura de su jefe, convertido ya en mito, y envuelto por la leyenda, como ente extraordinario y epónimo:

Cuando el señor Zea de Bogotá estaba en París, Kotzebue hizo un viaje con el propósito de obtener información de él sobre Túpac Amaru, concibiendo la idea de escribir una tragedia sobre la rebelión. Pero Zea, siendo colombiano, conocía poco sobre ella. Kotzebue, no obstante, continuó sus indagaciones respecto del Perú, de donde resultó una pieza, *Las Vírgenes del Sol*, y de esa obra derivó a su vez la pieza del autor inglés John Sheridan, titulada *Pizarro*.

En conjunto es pertinente anotar cómo la literatura de viajes contribuyó eficazmente, en un momento anterior al desarrollo de la tarea historiográfica en los años del presente siglo, a señalar la importancia de la rebelión de Túpac Amaru y a encumbrar a su personaje principal en el justo nivel que le correspondía, superando los tropiezos de la censura a la que había subordinado su acción y su figura los vencedores en las batallas y los vengadores en el patíbulo. Pero fueron vanos los propósitos de alterar el juicio de la posteridad y de ahogar la voz de los vencidos. Contribuyeron a revelar el clamor de los indios y a esclarecer la justificación del hecho histórico esas páginas, liberales y donosas —y por lo general de creadora vivencia— contenidas en los libros de impresiones de viajeros europeos que pasaron por América durante el siglo XIX.





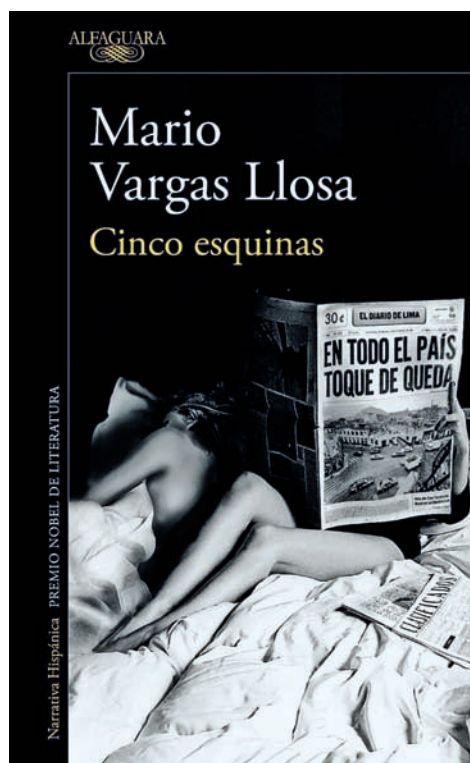
# LIBROS LIBROS LIBROS

## CINCO ESQUINAS DE ABYECCIÓN

Uno de los grandes problemas de la novela *Cinco Esquinas* es la de haber sido escrita por Mario Vargas Llosa, Premio Nobel de Literatura 2010, de otro modo, podría haber sido barrida sin ruido debajo de la alfombra, pero no ha sido así y de una manera u otra, ha incitado el gusto de apedrear al Nobel que va de la mano por el mundo con la hermosa socialité madura, un gusto en el que no sería extraño un gajo de envidia satisfecha porque encuentra una presa fácil de morder.

Siento en *Cinco Esquinas* el aliento de una advertencia, la del regreso de la abyección que imperó durante el gobierno de Fujimori- Montesinos, esa abyección que la novela se empeña en describir, a tal punto que la debilita y le infiltra soluciones narrativas de difícil verosimilitud. La intención de expresar la decadencia moral y la corrupción en que nos sumió el fujimontemsimorato fuerza la tensión misma del relato y lo inclina hacia el trazo grueso. Esto no quita que podamos celebrarle sus buenas páginas dedicadas al erotismo lésbico de dos princesas de la pituquería limeña.

*Cinco Esquinas* genera la impresión de querer sembrar en el lector el rechazo visceral por aquella década en la que el Perú se precipitó en el mayor abismo de abyección moral de la historia de la república, un abismo en el que arroja inclusive a los niveles más altos de la sociedad peruana que se rindieron o toleraron el régimen por interés o convencimiento. En *Cinco Esquinas*, de una manera u otra, todos se embarran o son embarrados (pienso en el pobre Juan Peineta, solicitado recitador de Amado Nervo y José Santos Chocano reducido a cómico de cachetada y finalmente a chivo expiatorio del crimen del director de “Destapes”), si no es como repelentes



periodistas de prensa amarilla, lo es como grandes empresarios mineros en caída final por el decadente como delicioso tobogán del libertinaje sexual promovido por sus propias esposas, princesas de casa émulas de “Oh, Diosas” pasadas a promotoras del vale todo. La redención corre a cargo de La Retaquita, redactora estrella de “Destapes”, ese epitome de la prensa chicha amarillista manejada por Montesinos, es ella, llevada por su lealtad al director de la revista asesinado por orden del “Doctor”, quien denuncia el crimen y fuerza la renuncia de Fujimori y la huida de su siniestro asesor. La redención, sin embargo, es solo aparente, el país la premia por su noble y audaz gesto con “La Hora de la Retaquita”, exitoso programa de televisión dedicado a meter la nariz en los hedores íntimos de la farándula. Lo peor de la Civilización del Espectáculo versión TV peruana, exceptuando a Laura Bozzo, por supuesto. ¿Acaso la sombra de Magaly Medina?

# LIBROS LIBROS LIBROS

Vargas Llosa se permite un penúltimo capítulo de saltos espacio- temporales, un destello de nostalgia por sus primeras novelas de lectura más exigente, pero lamento decirlo, no hay retorno a la calidad de narraciones como aquellas.

**Luis Freire Sarria**



## El fuego en la niebla

En el siglo XVIII, en la ceja de selva y selva central del Perú, Juan Santos Atahualpa decide que es hora de expulsar al invasor hispánico e instaurar un gobierno indígena, se proclama inca y arma un ejército de archeros y lanceros ashánincas y de otras tribus del Gran Pajonal, apoyado por un pequeño contingente de esclavos negros y hombres del Ande. *El Fuego en la Niebla* es la novela de esa rebelión nunca derrotada, nimbada de leyenda y conducida por un líder mesiánico que se atribuyó poderes divinos en los que se mezclaban las tradiciones indígenas con la religión católica.

No es una novela de guerras y batallas, aunque las hubo, (la rebelión de Juan Santos Atahualpa evadió el enfrentamiento directo con las fuerzas virreinales enviadas para someterlo), es más bien la construcción de la imagen épica e idealizada de un líder indígena de pocas manchas a través de la voz del ánimo del autor intelectual de su asesinato, condenado a sobrevivir como una llama miserable que ni se extingue ni se eleva entre la niebla de los cerros. Es también la novela del amor frustrado y celoso del escribano por la mujer de Gatica, un amor tortuoso, inútil, roído por los celos, tullido por la profunda amistad que enlaza a ambos hombres. Isabel es un personaje fascinante, encarna la libertad sexual de la naturaleza, la libertad asháninca que trae loco de celos al escribano.

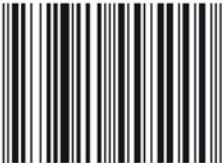
El tono general de la escritura es épico, solemne, de ninguna manera postizo o retórico. Se intercalan aquí y allá textos entrecuadrados de arengas o parlamentos atribuidos a Juan Santos, sin embargo, son apenas perlas de sabor histórico en una novela que no se plantea como un relato "realista". La narración transcurre envuelta por el velo de la magia, en la selva de El Fuego en la Niebla no manda el racionalismo de los viracochas españoles sino el fulgor sobrenatural encarnado en el ánimo relatora del escribano, arrepentida de su traición y condenada a sufrir por siempre la culpa de haber privado al Perú de un líder que nunca hubiera pasado tal vez de su territorio selvático, pero que encarnaba un legítimo grito de rebelión, cuarenta años antes del levantamiento de Túpac Amaru. La novela está de un solo lado, el de Juan Santos Atahualpa, el autor apuesta claramente por su personaje, su idealización podría pecar de maniqueísmo, si no fuera porque la novela no pretende retratar una rebelión ni hacer historia o antropología sino trazar los límites de un reino mítico creado por un líder mitificado en medio de una selva intradada por la cosmovisión mágica de los ashánincas.

**Luis Freire Sarria**





ISSN 2310-9955




9 772310 995000 >

# VUELAPLUMA

Revista Cultural


Año IV N.º 9. julio, 2016

## FE DE ERRATAS

En la página 6 


En el texto debajo de la foto inferior:

- Dice: Arriba a la izquierda
- Debió decir: Arriba a la derecha

En la página 18 


No podemos echarle la culpa de las erratas a los duendes de la imprenta. Debemos aceptar nuestro humano error y pedir disculpas a nuestros lectores y sobre todo a la gran escritora argentina Silvia Miguens por haber alterado su apellido. Que ella y Flora Tristán nos perdonen.

- Dice: Silvia Menguis
- Debió decir: Silvia Miguens

En la página 64 

Al final del tercer párrafo:

- Dice: ...Alexander von Humboldt, le dedicaba, en 1881, párrafos de singular exégesis.
- Debió decir: ...Alexander von Humboldt, le dedicaba, en 1811, párrafos de singular exégesis.

En la página 68 

Al comienzo de la segunda cita:

- Dice: Conocí en 1939
- Debió decir: Conocí en 1839