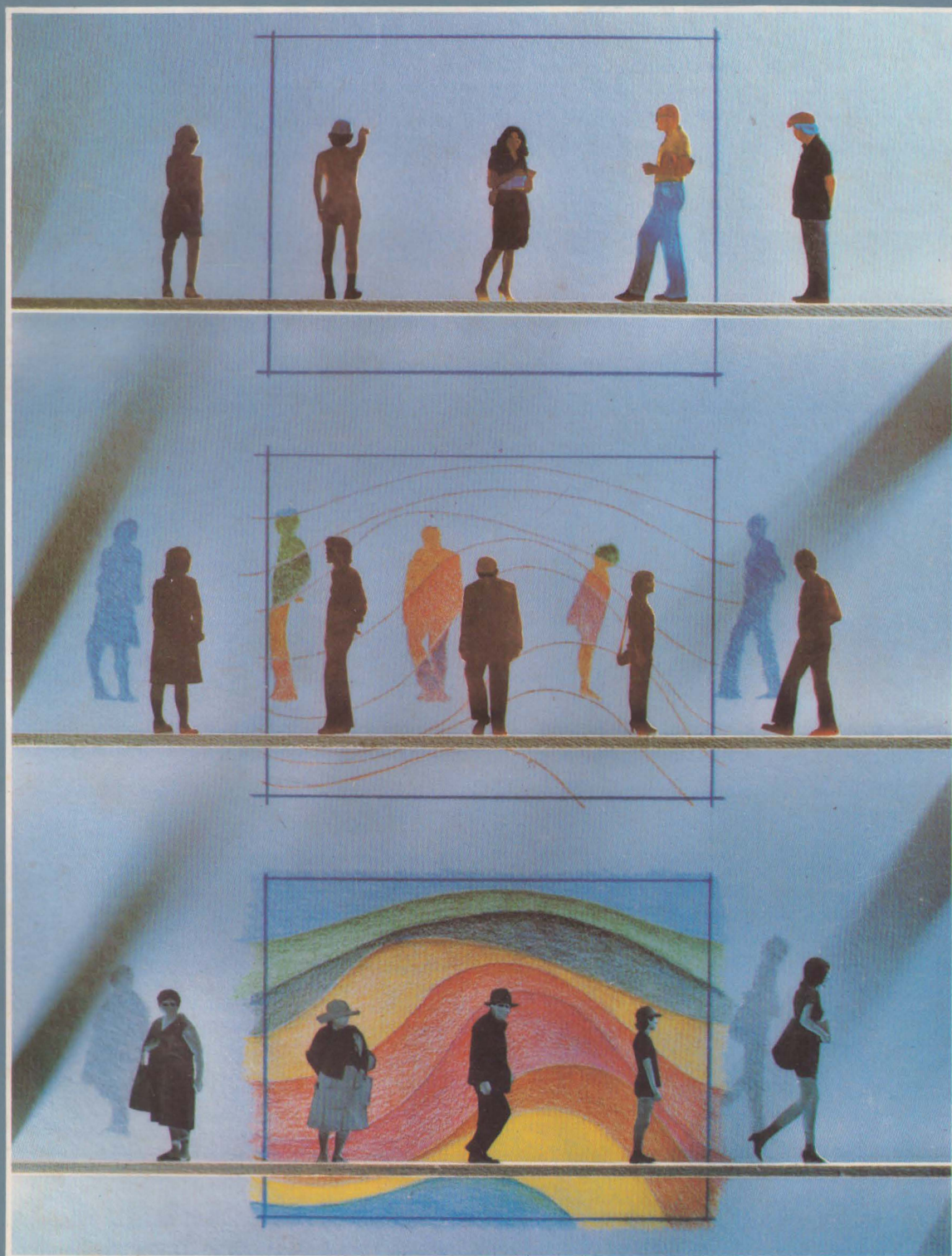


DEBATE 19

Revista Bimestral / 2000 soles



CULTURA Y ESTADO / Qué Política Cultural /
Libros Agonizantes / Arte y Mercado / Café-teatro
y no teatro / Proteccionismo Económico / Macera

CONTICARD

la Tarjeta-Banco de primera clase.

BANCO CONTINENTAL
CONTICARD

VALIDA SOLAMENTE EN EL PERU - VALID ONLY IN PERU

4921 1250 7246 9541

RAMON MATIC

CADUCA EL

CONTICARD, es la Tarjeta-Banco, exclusiva del Continental.

Tener CONTICARD es tener la tarjeta de primera clase, cuyo prestigio y solvencia la han convertido en la mejor tarjeta de crédito en todo el Perú.

CONTICARD es como tener dinero en efectivo para comprar a sola firma en más de 5,000 establecimientos comerciales, con la ventaja de cancelar - si lo desea -

hasta en 10 meses.

Además CONTICARD es también la llave que acciona a RAMON, el exclusivo Cajero Automático del CONTINENTAL, un banco las 24 horas del día, los 365 días del año.

Pruebe el Continental y obtenga la tarjeta con que se compra más barato que comprar en efectivo: CONTICARD.

CONTINENTAL

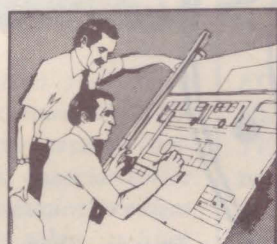
Primera clase en banca.



UNMSM-CEDOC

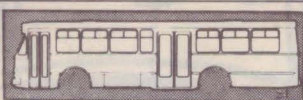
ASI SE HACE UN AUTOBUS PERUANO

Con tecnología moderna Volvo

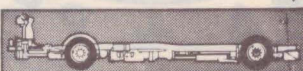


Diseño Volvo

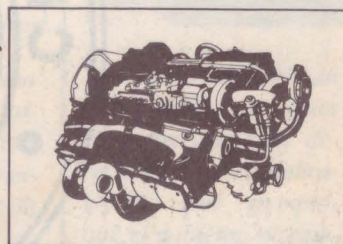
PROVEEDORES EXTRANJEROS
INDUSTRIA NACIONAL
DE COMPONENTES



Carrocería Nacional desarrollada con diseño Volvo por las empresas carroceras CAMENA, MORAVECO y MORILLAS, bajo supervisión, control y responsabilidad de Volvo.

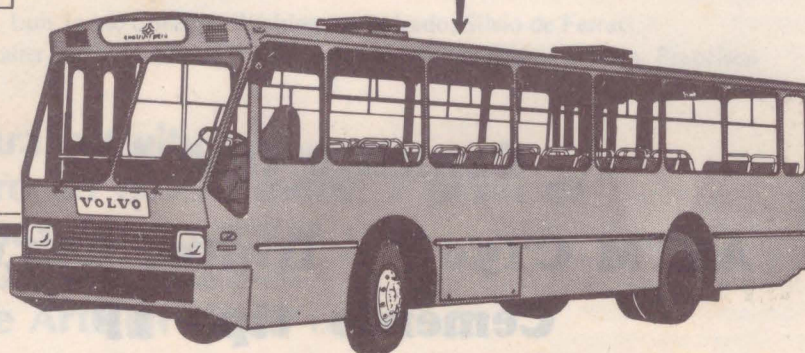


Chasis Volvo diseñado específicamente para Bus Urbano, ensamblado en el Perú.



Motor Diesel Volvo ensamblado en el Perú por la Empresa Mixta MOTORES DIESEL ANDINOS S.A.

Asistencia Técnica
Volvo
a Carroceras



La filosofía Volvo la ha llevado a especializarse en el desarrollo de los chasis, específica y exclusivamente diseñados para ómnibus, que ensambla en el Perú con alto contenido de partes nacionales. Esta situación le permite promover el desarrollo de la diferentes empresas carroceras con independencia, estimulando la competencia y la descentralización y favoreciendo a la industria nacional.

Además, por su experiencia de las necesidades del transporte urbano y el conocimiento profundo del chasis, Volvo está en condiciones de asesorar directamente a las industrias especializadas, a fin de desarrollar carrocerías con la tecnología más reciente, de calidad internacional y que comportan una unidad integral con el chasis, para dar más larga vida al vehículo y proporcionar mayor comodidad al transporte.

Dentro de esta filosofía VOLVO DEL PERU S.A., ha fabricado y entregado a ENATRU-PERU, 300 ómnibus urbanos que representan la última palabra en tecnología para el transporte de pasajeros, 150 de ellos carrozados por CAMENA y 150 carrozados por MORAVECO.

RESULTADO:

El ómnibus Volvo para transporte urbano, diseñado especialmente para las características y necesidades específicas de las ciudades peruanas.

Los ómnibus Volvo son una realidad concreta:

Ud. los ve todos los días en circulación.

VOLVO

VOLVO DEL PERU S.A.

**MANOS PERUANAS TRABAJAN
COMODIDAD PARA TODOS LOS PERUANOS.**

UNMSM-CEDOC



Cemento tipo 1

ASTM C150 Itintec 334.009

Cemento tipo 1P

ASTM C595 -PM Itintec 334.044

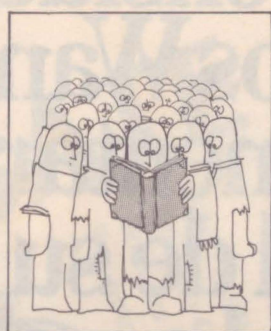
CEMENTOS LIMA S.A.

LAS BEGONIAS 475 Of. 234 — SAN ISIDRO
Telf.: 40-9720 — Telex 25343 PE CELIMA

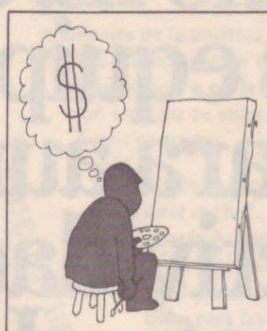
UNMSM-CEDOC



El Estado y el estado de la cultura. ENCUESTA que presenta opiniones, enjuiciamientos y planteamientos e ideas claros sobre política cultural, Estado y cultura.



EL LIBRO NO QUIERE MORIR, a pesar de la TV, el Betamax, las separatas y los chistes. Informe en torno a la realidad y desarrollo de la cultura impresa escrita.



"En un solo discurso cultural, el mercado asimila los contenidos diversos de las obras tanto a sus necesidades de lucro como a las de representación ideológica".



"La teoría de Friedman sirve ciertos intereses políticos y es muy de-rechista en sus implicaciones: por ejemplo, que el gobierno no puede reducir el desempleo".

ENCUESTA: El Estado y el estado de la Cultura / César

Arróspide, Ricardo Blume, Luis Jaime Cisneros, Wáshington Delgado, Silvio de Ferrari, Enrique Iturriaga, Mirko Lauer, Rafael León, Luis Guillermo Lumbrreras, Edgar O'Hara, Francisco Stastny, Nicolás Yerovi

8

Una Política para la Cultura / Bruno Podestá

18

Informe: El Libro no quiere morir, a pesar de la TV, el Betamax, las separatas y los

chistes / Abelardo Sánchez León y Peter Elmore

23

En el Museo de Arte en Lima / Luis Peirano

34

Otro Teatro / Hugo Salazar

37

Arte y Mercado en el Perú / Sebastián Gris

43

La unidad de Monumento y Ambiente / Arturo Jiménez Borja

48

Los Café-teatros / Gonzalo Rojas

52

La Creación Fotográfica / Edgar O'Hara

54

Entrevista a Nicholas Kaldor, Lord Laborista / Miguel Barchrach

58

Dos duelos en el Perú del 900 / Federico de Cárdenas

63

Escribe Pablo Macera / La embarazada del Palenque

66

Secciones

71

Libros y Autores / Canciones y otros poemas de Carlos Germán Belli, Los

apachurrantes años 50 de Guillermo Thorndike, Utópicos, entrevista a Robert Sabatier por José Rodríguez Nájara.

81

Diseño de Carátula: Fernando Gagliuffi

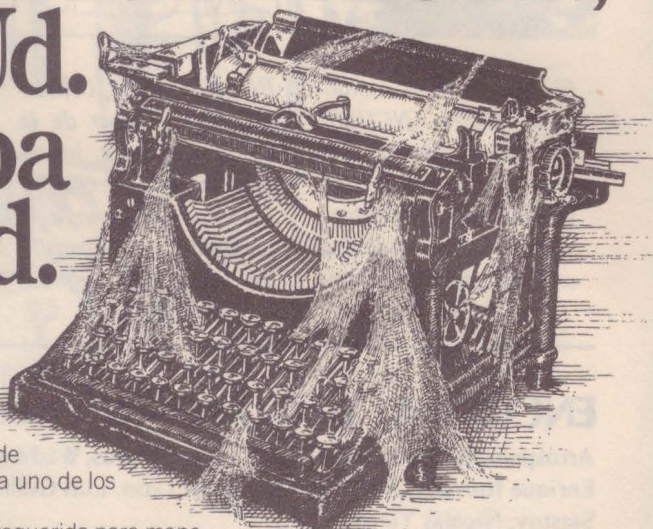
Si Ud. no ha considerado los equipos Wang para aumentar la productividad de su oficina, realmente a Ud. no le preocupa la productividad.

La mayoría de las empresas que venden equipos de automatización de oficina no ven más allá de sus propias narices y por eso no ven las soluciones verdaderas. La automatización de la oficina no consiste sólo de "productos para la oficina". Ni está compuesta de soluciones sin futuro. Pero sí se trata de sistemas que ponen la potencia del computador al alcance de cada uno de los integrantes de su oficina.

Y eso es precisamente lo que Wang representa: la tecnología requerida para manejar y comunicar todo tipo de información, desde palabras y cifras hasta voces e imágenes, dentro de su propia oficina o alrededor del mundo. Son productos fáciles de utilizar — por los empleados que ya trabajan en su oficina; no se requieren técnicos especializados. Y los recursos que Wang posee ponen a su disposición la misma automatización de la oficina ¡en 83 países!

Ese es nuestro enfoque. Y por eso, Wang es la única empresa que le puede demostrar a Ud. los beneficios de la verdadera automatización de la oficina.

Solicite una presentación sobre la automatización de la oficina: escríble al distribuidor autorizado de Wang... Esteban Fantappiè y Asociados (EFYASA), Av. Canaval y Moreyra Nr. 340, 2º Piso, San Isidro, Lima, Perú... o mejor aún, llámelo al teléfono: 40 70 40.



WANG

Líder en Computadoras para la Automatización de la Oficina.

Wang cuenta con distribuidores en las principales ciudades latinoamericanas.

UNMSM-CEDOC

EDITOR

Augusto Ortiz de Zavallos M.

DIRECTOR

Augusto Alvarez Rodrich

EDITORES DE SECCION

Política: Alberto Bustamante B.

Cultural: Abelardo Sánchez León

Artística: Fernando Gagliuffi

ASESOR PERIODISTICO

José Rodríguez Elizondo

COORDINADOR

Alvaro Barnechea

DIAGRAMACION

Oscar Fernández Orozco

COLABORADORESPablo Macera, Julio Ramón Ribeyro,
Federico de Cárdenas.**FOTOS**

Carlos Domínguez, María Elena

Mujica, Susana Pastor, Guillermo

Guevara, Manuel Ferrand, Silvia

García, Gabriela Córdova y

Archivo de Caretas.

ILUSTRACIONES

José San Martín, Edmundo Vilca,

José Manchego

CORRECCION

Juana Iglesias

PUBLICIDAD

Carlos Herrera

Maricarmen de Cárdenas L.

COMITE CONSULTIVO

Alonso Cueto, Alfredo Ostojá L.A.,

Alonso Polar, Guido Pennano A.,

Guillermo Thornberry V.

EDITOR FUNDADOR

Félice Ortiz de Zavallos M.

IMPRESION

Industrial Gráfica

Chavín 45, Breña, Lima-Perú

DISTRIBUCION

Selecciones del Perú

Teodoro Cárdenas 175, Lince.

Teléfono 725831 - 710664

APOYO S.A.

La Paz 1538, Lima 18, Perú.

Dirección Postal: Apartado 671,

Lima 100. Teléfono: 469668.

APOYO S.A. Derechos Reservados.

La reproducción total o parcial
del contenido de esta edición
requiere de autorización escrita del
Editor.

Al elegir ocuparse centralmente de la política cultural, DEBATE hacía, sin proponérselo, una ironía. La recolección de opiniones provocó esta vez una inusual unanimidad en la crítica: o no la hay o no se la percibe. Y en esa unanimidad prevalece un espíritu de escepticismo y de incredulidad de que esto pueda cambiar, lo que es grave.

Es revelador que hasta tres de nuestros comentaristas invitados expresen que la cultura es hoy "la quinta rueda del coche". No era así. El anterior régimen de Belaunde fue abierto por José María Arguedas como Director de la entonces Casa de la Cultura, y por esa casa han pasado algunos valiosos conceptualizadores y orquestadores del proceso cultural peruano. Y, sin ser nunca el Perú una tierra de promisión para las actividades culturales (si no, pregúntese a Servulo Gutiérrez o a Martín Adán), éste fue un medio modestamente fértil y oportunidades de desarrollo. Se veía razonablemente buen teatro, cine, danza y se oía mejor música; se tenía mejor noción del mundo externo en, por ejemplo, arquitectura y pintura, y se producía por todo ello obras y exposiciones de algún calibre. Lima era visitada por espectáculos, escritores o artistas itinerantes y significaba más.

No creo que las explicaciones deterministas satisfagan, cuando afirman que lo actual es el necesario correlato de un país a la vez ensanchado socialmente, emergente y empobrecido. Creo, más bien, que la anemia cultural peruana envicia, enturbia, empobrece y malbarata el debate nacional. El vacío o la equívoca ocupación ocurren, así, en el necesario espacio de encuentro del país disperso, en el lugar destinado a la expresión personal y colectiva.

Contribuye a ello la interesada trivialización que la mayoría de los medios comunicativos privados y públicos hace. Su tratamiento de la colectividad como si ella fuera eximia en infantilismo, taras y torpezas. Pero creo que es el Estado quien debe ser el necesario agente de una reanimación, que apareció como preocupación en el mensaje del Premier Schwalb. ¿Será tan difícil propiciar actividades e iniciativas locales, utilizar quizás los parques, apoyar bibliotecas pequeñas, editar (sencillamente), grabar música regional peruana auténtica, coordinar que haya una programación alternativa audible, en radio, y visible, en televisión, fomentar y divulgar en su valor las artesanías, favorecer la investigación, constituir cinematecas en las ciudades principales, fomentar escolarmente la creatividad, recuperar los espacios principales y reanimar para nuevos y antiguos usos los centros de nuestras ciudades? ¿Costaría ello tanto, cuando se manejan cifras enormes para fines de menor relevancia, de alcances excluyentes y de escaso efecto sobre la identidad colectiva?

Compete, como tarea central, al nuevo gabinete y al nuevo Director, ocuparse de un ámbito tan fundamental como transgredido y el que, junto con el olvido de la universidad, son baldones y baldíos que exigen acciones de recuperación porque su estado actual amenaza el futuro inteligente y sensato del país.

POSTDATA

Expuesto el Informe sobre Uchuraccay mientras DEBATE está ya en prensa, este Editor encuentra su deber manifestar que el mismo dignifica al país y hace honor a sus autores: miembros y asesores. El horrendo hecho que le cupo informar es descrito con rigor y responsabilidad. Pero además, el Informe propone una necesaria, abierta y desprejuiciada meditación sobre la naturaleza del Perú y los peruanos, y sobre nuestras simultaneidades culturales, que sería hipócrita y ciegamente reaccionario no admitir. Contribuye por ello a la comprensión y a la consciencia de la cultura peruana real. Ojalá que esta dolorosa pesadilla colectiva pueda ser superada mediante —como su mejor asimilación— la lucidez y la serenidad que antagonizaremos aún más.

Lima, Marzo 1983

ENCUESTA



El Estado y el estado de la Cultura

Para recoger opiniones e ideas acerca de la relación entre el Estado y la cultura, Debate invitó a un grupo de personas, representantes de diversas posiciones y dedicados a diferentes actividades dentro del ámbito cultural, a responder a un cuestionario general.* 1. Actualmente, ¿alrededor de qué idea cree usted que se desarrolla la política cultural?. En este sentido, ¿cuáles cree que podrían ser algunos criterios fundamentales ausentes para la definición de una política cultural?. 2. A lo largo de los últimos años, ¿han sido efectivos los intentos de promoción cultural centralizados en el Estado? ¿Cómo canalizaría usted los esfuerzos y posibilidades de promoción existentes? Responden a estas preguntas: César Arróspide (musicólogo), Ricardo Blume (actor teatral), Luis Jaime Cisneros (profesor universitario), Washington Delgado (poeta y profesor universitario), Silvio de Ferrari (profesor universitario), Enrique Iturriaga (musicólogo), Mirko Lauer (crítico literario), Rafael León (sociólogo), Luis Guillermo Lumbreras (arqueólogo), Edgar O'Hara (poeta), Francisco Stastny (profesor universitario) y Nicolás Yerovi (periodista).

CESAR ARROSPIDE

"La efervescencia de las nuevas generaciones responde a una búsqueda de nuestra identidad".

1 Circunscribo mi respuesta al ámbito del arte, dentro de la cultura, y al de la música, dentro del arte, por haber sido ese el campo de la mayor parte de mis experiencias personales.

1. En el Perú, de hecho, la política cultural se desarrolla todavía alrededor de la idea de que somos

una unidad social; como si todos los peruanos fuéramos prácticamente iguales. En realidad es que la política cultural se enfoca parcialmente; es decir, hacia un sector y se margina al resto. Acusa, por tanto, la ausencia de un criterio fundamental: la necesidad de afrontar el reto de nuestra pluralidad de culturas. El

Estado no aborda la problemática surgida de la disparidad de las vertientes germinales que concurren al proceso de definición de lo peruano: la nativa, la occidental y la africana, para no citar sino las esenciales, desde la invasión de América por los españoles.

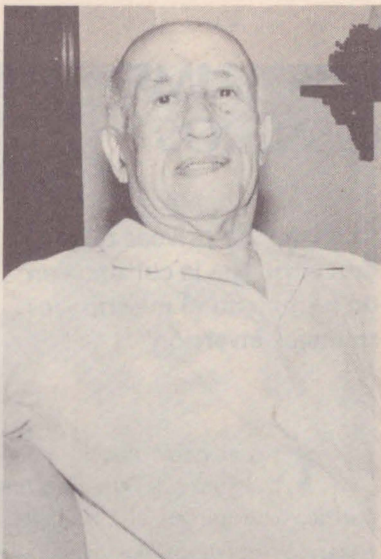
En verdad, e inadvertidamente, seguimos siendo los conquistadores, insensibles en gran medida a todas las transformaciones del mundo americano, con sus mestizajes, sus perfiles regionales y sus valores inéditos. De hecho, cuando se trata de la cultura, pensamos casi exclusivamente en la cultura occidental y marginamos el resto. De allí que entendamos comúnmente como "arte culto" el arte producido en Europa, o en América pero de acuerdo a los modelos europeos. Esto ubica implícitamente al resto en el ámbito de lo "no culto"; arte espontáneo, indiscriminadamente popular, criollo, mestizo, etc.

Esto se ve muy claramente en el caso de nuestras escuelas de música, en las que han estado tradicionalmente ausentes los instrumentos autóctonos, como la quena o la antara, o los transformados en América, como el charango. Por otro lado, sólo ahora empieza a percibirse que nuestro análisis musicológico de las melodías nativas se ha hecho, casi siempre, exclusivamente desde esquemas europeos, que muchas veces han deformado o tergiversado la naturaleza y estructuras de la música indígena o han cercenado, en parte, sus posibilidades sonoras y estéticas.

2. A lo largo de los últimos años, no han sido efectivos los intentos de promoción cultural centralizados en el Estado, porque todavía no se ha puesto atención a lo esencial de nuestro proceso histórico. Hoy se advierte una evidente efervescencia creativa en las nuevas generaciones, que responde sin duda a una búsqueda instintiva de nuestra identi-

dad nacional, a un anhelo ineludible de afirmar nuestra propia personalidad frente al imperialismo cultural extranjero. Se multiplican los conjuntos musicales de diverso tipo, pero, en general, del mismo signo nacionalista; prolifera la producción plástica, exhibida en múltiples exposiciones; la producción literaria se enriquece con los aportes cotidianos de nuevos poetas y narradores; se organizan con gran entusiasmo nuevos grupos de teatro, y de teatro nacional y de vanguardia. Pero los sectores dirigentes de la cultura, como decimos, no ponen mayormente atención a estos brotes de creatividad y éstos no se benefician del apoyo oficial.

La preocupación principal de los dirigentes se orienta hacia lo que se entiende como "arte culto"; por ejemplo, en el mundo de la música, la "música clásica", que produjo y produce Europa. Nadie niega, en este campo, como en todo otro, la significación estética de la cultura europea. Por el contrario, ha de juzgarse necesario que las mayorías tomen contacto con ella para asimilarla y enriquecerse con sus valores. Pero eso, para ser fecundo, supone la afirmación y el robustecimiento de su propia personalidad americana, para que la asunción de lo foráneo no sea alienación sino versión original.



CESAR Arróspide de la Flor

RICARDO BLUME

"Se debe salir a buscar a las personas que hacen el arte y la cultura".

1 Actualmente no existe una política cultural. En octubre del año pasado se nombró un Consejo Nacional de Cultura, encargado de "formular y coordinar la política cultural del Estado", y una comisión reorganizadora del INC, que debía cumplir sus funciones en un plazo de noventa días.

Hace poco leí que esta comisión ha terminado su trabajo y que se ha nombrado a la señora Lilly de Cueto Fernandini como directora interina por un mes y medio. No sé en qué consiste la reorganización. Tengo entendido, sin embargo, que el Consejo Nacional de Cultura entraría a tallar una vez que el INC estuviera reorganizado. No puedo jurar que así sea, pero es lo que tengo entendido.

Si el INC es el órgano ejecutor de la política cultural (es decir, su instrumento), no llego a entender cómo se organiza primero el instrumento y después se escribe la partitura que ese instrumento debe ejecutar. Me parece que lo natural sería primero escribir la sinfonía y después buscar los instrumentos para tocarla. Porque el órgano ejecutor debe adecuarse a las necesidades de la política cultural y no al revés.

Aunque quizás sea una fórmula "realista" decirle al Consejo: "Aquí tienen este grupo instrumental, vean qué partitura se puede escribir para él". Una vez instalados en el surrealismo, todo es posible. Quiero creer, sin embargo, que el Consejo y la comisión han trabajado de común acuerdo, adecuando el INC a la política cultural que ya debe de estar trazada.

2. Estoy en el país desde julio

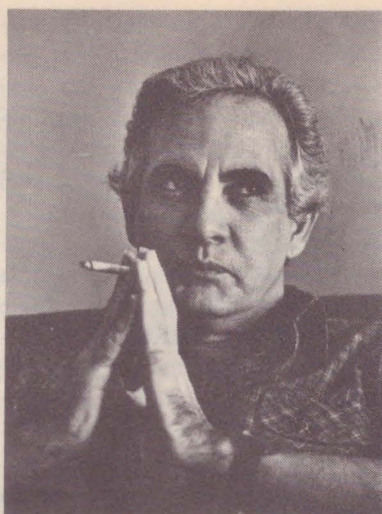
de 1980 y no he notado que el Estado promueva (mueva hacia adelante) la cultura. Tengo entendido que durante la dictadura militar se trató de implantar una política cultural hasta cierto punto dirigista. De esos años quedan algunas buenas realizaciones (la intangibilidad de los monumentos históricos, el Ballet Nacional, el Conjunto Nacional de Folklore, por ejemplo).

¿Cómo canalizar lo que no existe? Esfuerzos y posibilidades son palabras un tanto vagas. Lo que hace falta canalizar es "agua" (léase dinero). Y no hay dinero para la cultura porque es la última rueda del coche.

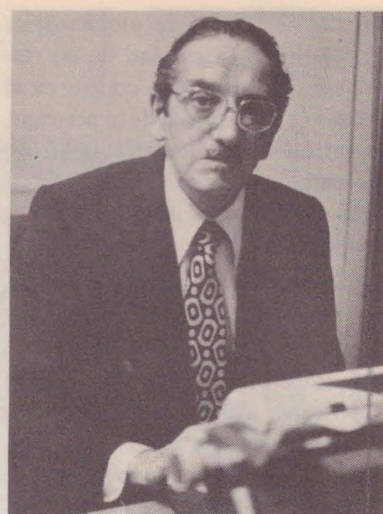
Al hablar de la política cultural, no se puede dejar de mencionar al INC, que es el órgano ejecutor de esa política, o de esa falta de política (que es también, por el absurdo, una política cultural).

Cualquier política que se emprenda, si quiere ser realista y valiente, debe empezar por desinflar ese globo, dejando solamente al personal altamente calificado, a los especialistas, con un mínimo de personal administrativo eficiente. Y que unos y otros sean bien remunerados. Se debe dar autonomía a la mayor cantidad posible de entidades; separar lo que es arqueología, antropología e historia (investigación, restauración, conservación...) de lo que es promoción y formación artística (los elencos y las escuelas nacionales); salir a buscar a las personas y grupos que hacen el arte y la cultura, ver qué les hace falta, cómo se les puede ayudar y dar todos los pasos necesarios para facilitarles su actividad, dándole la mayor repercusión posible a sus obras, pero sin interferir en la libertad de creación.

Además, es necesario relacionar a las distintas ramas del arte y de la cultura para lograr "movimientos", para buscar caminos que nos lleven a una suerte de identidad; a encontrar las formas de expresión cultural y artística que sean más propias y más adecuadas para comunicar y relacionar a la gente de este país. Sin olvidar que somos una nación pluricultural, que tiene, además,



RICARDO Blume



LUIS Jaime Cisneros

"regiones cronológicas", como muy bien ha dicho el senador Luis Alberto Sánchez en el Parlamento.

Ideas no faltan. Muchos las tienen, y mejores. Lo que hace falta es definir una política cultural (la forma en que el Estado va a encarar las cuestiones culturales) de largo alcance, otra política cultural de emergencia (porque no por planear cómo voy a comer en los próximos diez años voy a dejar de almorzar hoy) y que —previa consulta y revisión con los directamente interesados— se pongan en marcha. Con bastante "combustible", porque si no, no llegamos a ninguna parte. Y con imaginación, humildad y trabajo para suplir las carencias en la medida de lo posible.

LUIS JAIME CISNEROS

"La empresa privada debe descubrir que la cultura —en un país como el nuestro— es su mejor inversión".

1 No advierto una idea central, porque no existe una política cultural en el Perú. Para tratar los objetivos de dicha política debemos partir de planteamien-

tos científicos muy claros, para cuya formulación se requiere del auxilio de antropólogos, educadores, artistas, lingüistas, creadores, etc. Eso permitirá adquirir una idea muy concreta sobre el país que somos, y explicará cuáles deben ser, por tanto, los objetivos por lograr, así como los plazos en que estos objetivos se pueden ir cumpliendo gradualmente. Sin una previa concepción de lo que es el país culturalmente hablando, caeremos en la tontería de creer que una política cultural se expresa a través de concursos, juegos florales, viajes de promoción turística, etc.

2. De la respuesta anterior se desprende que no puede haberla para esta pregunta. La política cultural no es una enumeración de buenos propósitos ni de proyectos que ha de realizar el responsable de dicha política, llámese el Ministerio o el INC. *Política cultural* no significa la suma de las acepciones *política* y *cultura*; por eso no tiene nada que ver con los planes de los partidos políticos. Es asunto serio para especialistas, no para burócratas accidentales. Hasta ahora, nadie ha tenido en ese campo independencia para realizar una labor decorosa.

El Estado debe ser un promotor del interés general por la cultura. Pero la empresa privada debe descubrir que la cultura —en un país como el nuestro— es su mejor in-

versión. La necesidad de plantear crudamente el problema en estos términos dice cuán lejos estamos de poder asumir el tema con eficacia.

Mientras todo lo relacionado con la cultura pertenezca al sector educación su sino será el que la viene caracterizando.

WASHINGTON DELGADO

"Hablar de criterios ausentes, en una política cultural que no existe, resulta poco menos que absurdo".

1 No veo, actualmente, ninguna idea que genere o dirija una política cultural del Estado, lo que contribuye a que tal política sea prácticamente nula y se reduzca a unas pocas manifestaciones desorganizadas. Hablar de criterios ausentes, en una política cultural que no existe, resulta poco menos que absurdo. Parodiando a Diderot, viene a ser algo así como buscar con los ojos vendados, en un cuarto oscuro, a un gato negro que ya se ha escapado.

Para no parecer tan absolutamente negativo, aunque en el fondo lo soy, quiero repetir algunos conceptos bastante conocidos, pero que en las actuales circunstancias no resulta ocioso recordar. Una política cultural debe dedicarse a dos tareas fundamentales: la primera, conservar y difundir la cultura existente; la segunda, promover y crear elementos culturales nuevos. En el primer caso, el pueblo viene a ser el sujeto paciente de la acción cultural y, en este sentido, se debe procurar la más amplia audiencia popular, lo cual no es demasiado difícil, pero sí costoso. En el segundo caso, el mismo pueblo debería ser el sujeto activo de la creación cultural y esto sí, aunque no costoso, resulta difícil de realizar, e incluso peligroso para quienes hoy manejan los aparatos estatales

vinculados con la educación y la cultura.

2. En varias ocasiones, durante los últimos cincuenta años, la política cultural del Estado ha mostrado cierta efectividad. Bastaría citar, como ejemplos, la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional o las de la Compañía y la Escuela Nacional de Teatro. Yo quisiera recordar, sobre todo, la actuación de José María Arguedas como Director de la Casa de la Cultura; a pesar de las trabas económicas y burocráticas que se le opusieron, su gestión directoral fue eficaz y ejemplar.

En la actualidad, se puede observar que el Estado recorta continuamente los rubros presupuestales dedicados a las actividades culturales; pero, en cambio, las empresas privadas empiezan a mostrar alguna actividad en este ámbito, lo que, a decir verdad, dados los recursos de que disponen, debían haber hecho hace tiempo, como en Colombia. Las entidades estatales, como el Instituto Nacional de Cultura, podrían canalizar esos recursos provenientes de la empresa privada, aunque si se dedican a esa labor, lo más probable es que los agoten prontamente, por ingentes que fueran, en los infinitos páramos de la burocracia.

Lo mejor, evidentemente, sería que esas entidades procurasen garantizar la máxima libertad tanto a quienes provean los fondos a manejar, como a quienes los utilicen

en la creación cultural, y que se limitaran solamente a tareas de asesoramiento y orientación. Recuerdo, al respecto, que José María Arguedas, cuando era director del Instituto Nacional de Cultura, le encargó al poeta Pablo Guevara organizar una temporada teatral de verano en el Teatro Segura. Muchos entendidos opinaban que en verano no se podía hacer teatro, que el público no asistiría; Arguedas no pudo proporcionar, además, sino un exíguo presupuesto. Sin embargo, Pablo Guevara no se amilanó ante las opiniones adversas y las carencias económicas: convocó a los grupos teatrales independientes y les ofreció una pequeña subvención para el montaje y la taquilla que obtuvieran. Los grupos teatrales presentaron sus proyectos, Pablo escogió los mejores y consiguió llevar a cabo una temporada teatral brillante y con tal afluencia de público que, acabado el verano, se prolongó en La Cabaña por varios meses más. Los pilares del éxito de Pablo Guevara fueron la libertad plena que concedió a los artistas y la eliminación de las instancias burocráticas.

Acciones como ésta serían recomendables en la actualidad. Pero, ¿se atrevería el gobierno a conferir responsabilidades ejecutivas a un intelectual honesto, audaz e independiente como Pablo Guevara o cualquier otro de similares dotes? Yo lo dudo.

SILVIO FERRARI

"No imagino qué gobierno de "la cosa pública" puede ofrecerse sin directivos y planificación concordadas por el Estado"

1 Me pregunto si no ha llegado el momento de reintegrar sus derechos al término "cultura" y de renunciar a la definición restrictiva que la situaba en la periferia de la vida, confiriéndole un carácter de "divertimento", de ju-



WASHINGTON Delgado

guete y pasatiempo recreativo.

Dos aspectos fundamentales confieren al desarrollo cultural sus características esenciales en el Perú. Lo nacional, ámbito en el que se debe observar una actitud tendiente a superar las actuales dificultades y que preserve sus contenidos ante la barrera de la naturaleza, active sus realizaciones y consolide la entidad nacional, y la interacción cultural y científica, relacionada con el estímulo y desarrollo primordial que en la sociedad contemporánea ha adquirido la economía. Sería absurdo marginar este hecho para tratar de ubicar un discurso cultural sólo en el campo de las actividades culturales propiamente dichas.

Así como el campo cultural no se desarrolla asépticamente, por sí mismo, es innegable que los aspectos contingentes de la política económica y social infieren modalidades y características a la cultura.

Es imprescindible aceptar que la vida contemporánea exige una integración de los contenidos culturales a nivel universal. En breves palabras: la consolidación de lo propio debe aplicar y recepcionar lo exterior.

No veo, en la actualidad, una política cultural que se defina en la polarización de estos campos. El problema tiene su historia, que arrastra la mediocre vida republicana. A la ausencia de responsabilidad cultural que el país sufre, se suman los efectos de nuestra pobreza social y, por extensión, se dificulta la labor cultural. Lo real es que somos depositarios de una vasta y rica dimensión cultural... pero somos arrogantes en preciarlos de poseerla y no hacer nada por enriquecerla. Existen determinadas instituciones y personas que declaran, a viva voz, su aporte a la cultura. Una cosa es analizar nuestro desarrollo cultural y otra es estimular la creatividad y energía culturales. Lo primero es hacerlo inteligible a su comprensión; lo segundo interviene en las raíces dinámicas y generativas de la cultura.

La ausencia central reside siem-

pre en lo segundo. No creo que en la miseria material que hace siglos vive el país se haya hecho algo efectivo para dinamizar la cultura. Lo maravilloso es que, a pesar de esta dificultad, existe en esta zona geográfica, que conforma nuestro país, una vitalidad, un dinamismo y una actividad que, sin jactancia alguna, tiene una raíz milenaria.

2.- No temo manifestar que en nuestro país no siempre el pasado fue mejor. Lo lamento por los tradicionalistas y férreos defensores de la patria y la "peruanidad". Lo que hoy se da es en parte obra de ellos; las perspectivas de esta situación han mejorado progresivamente en los últimos años. ¿Pero a niveles compatibles con el ritmo de nuestra sociedad y del contexto mundial? Este es problema a enfrentar y superar. Los organismos especializados del Estado (y aquí es forzoso hablar del Instituto Nacional de Cultura) se han mostrado incapaces de lograrlo.

Si consideramos nuestra realidad económica, social y política "dependiente", el sector privado —por sí solo no ofrece una alternativa promisorio. De otra parte, no imagino qué gobierno de "la cosa pública" puede ofrecerse sin directivas y planificación concordadas por el Estado. Así, igualmente a como hablamos de integración con visión internacional de la cul-

tura, falta una integración Estado—actividad privada. No se ganan batallas, no se arriesga en la cultura encerrándose en una visión manchesteriana o en contraposición marxista sobre el "bienestar" de la cultura. Pienso que me dirijo a hombres de amplia comprensión, cuya inteligencia sobre el problema está por encima de los dogmas y los marcos ideológicos cerrados.

No creo que gane absolutamente nada el INC con excesiva burocracia y deficiencias humanas a todas luces visibles y plenamente criticables. Se necesita poco personal y, además, idóneo. Lo observado en los últimos años no puede justificar la "buena intención" de una política cultural plagada de incapacidad y pocos aciertos.

De ese modo, el Instituto avanzaría y consolidaría su acción a nivel nacional, a través de una "regionalización" cultural (porque todavía no se ha comprendido la importancia real de lo que la regionalización política y económica puede ofrecer como alternativa a un país que aún se debate por crear departamentos y organismos, en una enfermiza euforia de localismos).

La cultura es un reto y un problema de credibilidad entre los diversos sectores de la sociedad. Se necesita actualmente reto y aventura: mejor es errar por acción que por omisión.

Soy conciente de que más cómodo es criticar del otro lado de la barrera. Recuerdo una larga charla una ginebrina tarde con Darcy Ribeiro: entre los "resignados" y los "indignados" —de acuerdo a su oposición sobre la condición humana—, estamos en la agresiva tarea de los "indignados". Además, estoy en la responsabilidad de ejercer labor cultural que compromete mi condición de actor en el problema. En el camino vital de la experiencia diaria, reconozco que cometemos errores; esa responsabilidad sólo puede ejercerse a través del diálogo, la crítica, el respeto por las ideas, la actitud de asumir con libertad los riesgos que la empresa humana significa.



SILVIO de Ferrari

ENRIQUE ITURRIAGA

"Los programas culturales han descuidado e ignorado al hombre que produce cultura hoy"

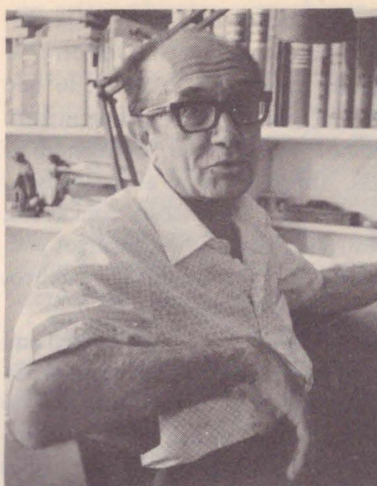
1 No creo que haya actualmente una política cultural del Estado, y menos una idea clara en la cual se pudiera centrar dicha política. Por otra parte, los continuos cambios de directores de cultura, que no han contado con un equipo profesional permanente e independiente, han causado una real confusión, pues cada uno de ellos usualmente ha impuesto su propia voluntad o capricho. Y las reorganizaciones y reestructuraciones nunca lograron sus objetivos; en el fondo siempre dieron la impresión de que no se quería cambiar nada.

No habiendo, pues, una política cultural, lo único que se le puede pedir al Estado es ayuda económica que, por otra parte, tampoco puede dar.

Si partimos de que la cultura es la respuesta de un pueblo a las circunstancias de su existencia, debe ponerse énfasis no sólo en algunos de sus frutos (productos artísticos, aventuras del pensamiento, etc.), sino sobre todo en las condiciones que hacen posible la producción de una cultura propia. Hasta ahora, los que podríamos llamar programas culturales (más que políticas culturales) se han preocupado fundamentalmente de los objetos culturales ya realizados, y en especial de los del pasado; pero han descuidado y, en muchos casos, ignorado, al hombre que produce cultura hoy; de esta manera se lastra, se esteriliza sus impulsos creativos.

2. En cuanto a la acción del Estado, se puede señalar algunos puntos que pueden servir de base a planteamientos previos:

Debe tenerse una idea clara de lo que es la cultura, y de ello se desprenderá la tarea que deba asumir el



ENRIQUE Iturriaga

Estado. No sólo el arte, la música y la literatura son expresiones culturales.

Aclarar suficientemente lo que nos es propio y lo que es ajeno en materia cultural; lo que nos enriquece y lo que nos destruye; lo que implica futuro, esencia, y lo que es simplemente moda o negocio.

Que los monumentos históricos no sean ruinas nuevas y estáticas, sino productos culturales actualizados, en proyección. Muchas veces es más importante que las nuevas creaciones no se dejen de hacer.

Que el turismo debe ser parte del diálogo con otras culturas y otros hombres y no solamente un negocio condicionado.

Que el paternalismo cultural crea inseguridad y falsedad.

Juzgar nuestros valores con nuestras propias medidas y no con las ajenas.

MIRKO LAUER

"El INC debe entender que la cultura no es una secreción natural, sino una actividad productiva"

La idea vigente de política cultural en el Estado es una degeneración de la que llevó a fundar la Casa de la Cultura (hoy INC) en 1964: la cultura como una

secreción natural de la población, estimulada por el mecenazgo, cuya sola existencia era su propio justificativo. La idea misma de la *Casa de la cultura* lo dice: un espacio para acoger hospitalariamente las manifestaciones en este terreno, promoviéndolas al proporcionarles un ámbito propicio para el encuentro con el Estado. Esta fue una concepción paternalista a la antigua, cuyo mayor mérito fue su indiferencia a una participación activa en el proceso cultural. La modernización del Estado y las inexorables leyes de Parkinson llevaron al personal de la entidad cultural a una doble tentación: regular, a través del subsidio, la actividad en ciertas áreas de la cultura y competir productivamente en otras. La desidia de otros organismos públicos (sobre todo el Municipio y el Ministerio de Educación) se encargó de fletarle al INC algunas tareas adicionales de gestión. Las inevitables premuras presupuestales llevaron a la concentración de los recursos en la capital. Tal es, en pocas líneas, la historia de cómo se constituye la matriz del pensamiento cultural que anida en el INC. ¿Qué criterios fundamentales están ausentes? Hay que ver esto en la perspectiva de la ambigüedad del INC. Frente a su propósito mecénico original, le falta dinero para apoyar con eficacia, y nivel intelectual para discriminar correctamente el apoyo. Para cumplir con las gestiones reguladoras y de gestión, le falta autonomía (no debería depender de Educación, sino de la Presidencia o el Premierato; no ser un organismo burocrático, sino político: la política es un mal menor en la cultura, la burocracia uno mayor). Pero en el fondo lo que le falta al INC es una visión moderna de la cultura, entender que ella no es una secreción natural, sino una actividad productiva, que debe ser apoyada con los mismos criterios con que se abordan otras ramas de la producción, i.e.: si el Estado asume la producción, debe hacerlo también con eficacia empresarial; de otro modo debe colaborar con los particulares que demuestren esta

eficacia. Esta sería una forma de generar recursos, o al menos un mecenazgo menos precario. No se trata, entonces, de un problema inherente a la condición estatal de la actividad del INC, sino a las concepciones de los gobiernos peruanos desde su fundación. Sin una visión moderna de la cultura, promoción se identifica con privilegio, y luego con arbitrariedad. ¿Cómo canalizaría yo los recursos de promoción existentes? Por lo pronto diferenciando estos recursos de los que son puramente administrativos o fiscalizadores. Luego utilizándolos como recursos de efectiva promoción, es decir ayuda a iniciativas particulares sobre una base de rentabilidad real. Y aquí *real* tiene que conciliar una variante de importancia social de la iniciativa. Si tampoco el Estado tiene dinero en esta etapa, hace mal en concebirse como subsidiador, y haría mejor en actuar como inversionista especializado en un terreno que, como el de la cultura, atrae pocos recursos productivos del capital privado.

RAFAEL LEON

“Este gobierno no es capaz, siquiera, de crear y alimentar a sus propios intelectuales orgánicos”.

1 Entiendo la pregunta referida al papel del Estado y gobierno actuales frente al espacio cultural. Estoy convencido de que, al igual que en el plano económico, educativo, planificador y social, no existe una *idea* y menos un programa de desarrollo cultural, ni tampoco los gérmenes para su creación. Entre la necesidad compulsiva de este Gobierno de arrasar con lo que hizo el velasquismo (menos por un impulso creativo que por una necesidad de redefinir cosas en la primera etapa del reformismo) y la absoluta incapacidad para abordar lo cultural como parte del problema nacional, a lo que se añade la falencia

económica de esta “quinta rueda” (si es que, ay, al Gobierno le quedan terceras y cuartas), lo que tenemos es un conjunto de instituciones risiblemente occidentalizadas, absurdas en su eurocentrismo finisecular, que hacen conciertos, festivales plásticos y concursos poéticos, sin instrumentos, público, premios ni jurados.

La institución cultural oficial está tan desarticulada que no es capaz siquiera de erigirse como un aparato ideológico de Estado, y deja en manos de iniciativas privadas áreas creativas sumamente valiosas, que terminan reproduciendo —a la peruana, en su peor sentido—, expresiones palaciegas, snobistas y discriminatorias.

El Gobierno actual se ve obligado a recurrir a sus intelectuales orgánicos cuando hay que entender qué pasa en este país para que ocho periodistas sean masacrados por una comunidad campesina, cuya autonomía produce, a la vez que miedo, argumentos de racionalización fascistoide.

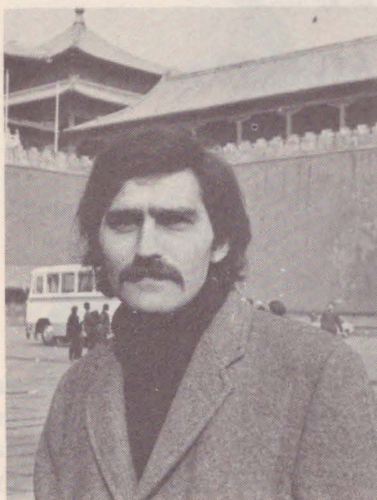
Es claro que el problema planteado por la pregunta toca el carácter de clase del Estado burgués, como transparente es que este Gobierno no es capaz, siquiera, de crear y alimentar a sus propios intelectuales orgánicos. No hay de qué, por qué ni para qué.

Ahora, en relación a los criterios ausentes que reclama la segun-

da parte de la pregunta, habría que responder preguntándonos, a nuestra vez, qué hay de presencia en el Gobierno de Belaunde: presencia como verbo y sustantivo, como tiempo y objeto. Cuando se es tránsito y parche de una situación represiva perfectamente previsible, no hay nada propio, por tanto, mal se puede exigir a lo que no existe.

2. Reseño muy brevemente algo que ya he mencionado en la respuesta anterior: el quiebre que intenta el velasquismo y la venganza del Gobierno civil. El eje de esta polaridad está, sin duda, en la propia definición del espacio cultural y sus vínculos estructurales con el conjunto de nuestra realidad.

Es consenso, aun en sectores radicalizados de la izquierda, que el área superestructural fue uno de los elementos más dialécticos del reformismo militar. Desde la urgencia por elaborar (por tomar un ejemplo) mapas lingüísticos de la Amazonía, hasta la promoción de reconocidos intérpretes latinoamericanos progresistas, hay un lugar y un tiempo en los que gente joven, capacitada e inquieta, indagaba y peleaba, al interior de las propias oficinas estatales, por el establecimiento de nuevas categorías que vinculen lo cultural con otras dimensiones de la existencia social. Pero eso no se perdona tan fácilmente: demasiada cholería junta para una de-



MIRKO Lauer



RAFAEL León

mocracia de pastillaje. El Gobierno constitucional vuelve sobre las digresiones (sobre todo en lo cultural), para hacer una suerte de superávit por interdicción.

¿Cómo canalizar los esfuerzos de promoción existentes? Repito, no sé cuán existentes sean, y si los hay, debemos reflexionar en torno a si es a este Gobierno al que le compete la cultura nacional.

LUIS GUILLERMO LUMBRERAS

“El Estado desarrolla contra las lenguas andinas una agresión más fuerte que en los tiempos del virrey Abascal”.

1 Yo asumo que “política cultural” es un concepto que define el conjunto de pautas y/o medidas que sustentan la acción del Estado sobre la creación cultural en todos sus aspectos, fases y variantes.

Desde ese punto de vista, todo Estado, en todos los tiempos, tuvo y tiene una política cultural, sea ésta manifiesta o no; más aún, una parte significativa de la creación cultural de los pueblos puede ser estimulada o conculcada por acción del Estado, tal como históricamente se puede probar.

En tiempos del estado Inka, la política cultural era directa intervención del Estado en el diseño de los contenidos y las formas del arte, con la presencia oficial en todos los actos y centros de realización cultural. En tiempos del estado colonial o virreynal, la ruptura entre el mundo oficial hispánico y el mundo andino, generó una participación activa del Estado (fundamentalmente a través de la Iglesia) en la creación cultural de la élite de origen español, a la que éste le dio un carácter epigonal europeo, y en la liquidación de las formas culturales andinas. Así, el arte andino subsistió casi clandestino a un nivel estrictamente doméstico; se convirtió en

un arte autárquico y encubierto, y hasta hoy mantiene ese carácter, mientras que el arte epigonal pro-europeo se convirtió en la expresión magnífica de la creación en el país. Sólo el arte andino al servicio del Estado español —vía la Iglesia— tuvo alguna vigencia (Quispe Tito, Andahuaylillas, los “retablos ayacuchanos”, la imaginería, etc.).

La República no ha modificado esto; yo diría que más bien lo ha profundizado. El carácter autárquico de la creación cultural andina le impide acceder a formas superiores de creación, limitándola a los recursos domésticos que le son accesibles. Además, la dicotomía entre el “arte culto” o de élite y el arte popular se tiende a profundizar a partir de la distorsionada concepción de que el arte popular —de raigambre andina— no debe abandonar su tecnología tradicional en aras de una absurda tesis conservacionista y de que el arte occidental “es el arte”.

Así pues, pienso que hay una definida política cultural del Estado en el Perú (que este gobierno no ha hecho más que profundizar en el sentido elitista), que, dentro de una aparente y teórica libertad de creación, subsume la creación popular al ámbito doméstico y facilita todos los resortes y canales que subliman y crean hábitos de prestigio en torno a la cultura fabricada por Occidente (léase E. U. de N. A. y Eu-

ropa).

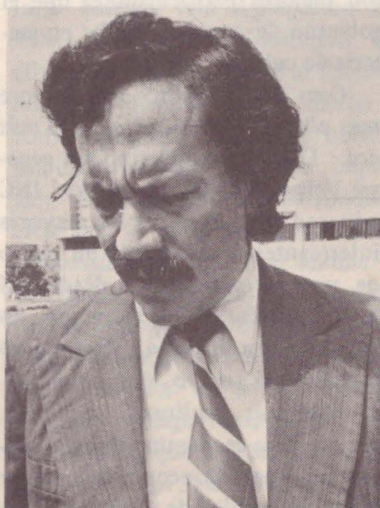
2. El Estado debe apoyar activamente a los sectores populares en su tarea creativa. Por ejemplo, con la creación de escuelas de arte popular, que sean dirigidas y organizadas por los propios artistas; en el estímulo a las manifestaciones musicales tradicionales, formando academias o escuelas locales y/o regionales para tal fin; facilitando locales y propiciando eventos. El criterio ausente, para todo esto, es el de aceptar la realidad de la cultura en el Perú: país de culturas varias, en donde la cultura dominante no logrará liquidar el transfondo nacional de la creación popular.

Parte de esta política toca, también, a las lenguas andinas, contra las que el Estado desarrolla una agresión aun más fuerte que en los tiempos del Virrey Abascal.

Creo, por ejemplo, que en la sierra los niños debieran estudiar —al menos la primaria— en su lengua materna, ya que eso ayudaría a la promoción y enriquecimiento de las lenguas nativas. El Estado hispano-parlante liquida esta posibilidad impositiva y dictatorialmente: que no aprendan el quechua los hispanoparlantes no importa, que aprendan los andino-parlantes la lengua española como segunda lengua está bien, pero que se conculque el derecho de sobrevivencia y desarrollo de una lengua, más que luchar desigualmente contra una cultura, es luchar contra un pueblo.

Esta es la parte más importante, más significativa de la puesta en debate de una política cultural del Estado; los otros aspectos, con serlo, son menos importantes: la difusión de la literatura y los libros, la Sinfónica Nacional y su agonía, la burocrática cúpula del INC y sus propósitos y despropósitos, etc.

Finalmente, pienso que los municipios pueden jugar un papel importantísimo en el desarrollo de una política estatal —no necesariamente “oficial”—, propiciando todas aquellas actividades que toquen con la creación en sus respectivas áreas de influencia.



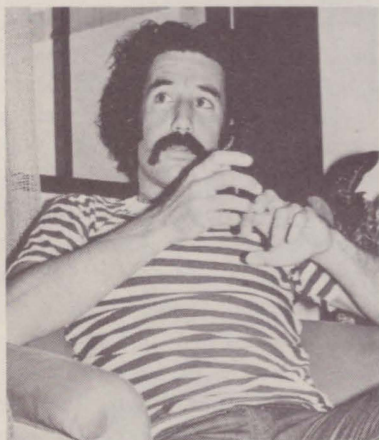
LUIS Guillermo Lumberras

EDGARD O'HARA

"Desconfío de la combinación 'política cultural', y me aterra su puesta en práctica"

1 Es difícil ingresar en algo que no tiene persona y averiguar qué piensa respecto de la cultura. Ese algo es el Estado, ciertamente. Ahora bien, desconfío de esa combinación de palabras: *política cultural*. Y me aterra su puesta en práctica.

Pienso que las relaciones entre el Estado y lo que se entiende globalmente por cultura son necesarias porque entran en la esfera de las instituciones sociales que for-



EDGAR O'Hara

malmente debieran velar, promocionar y apoyar aspectos de la cultura, como digo, en general. Sin embargo, las mejores relaciones deben ser invisibles; es decir, *no* por la existencia de un Estado existe la cultura. Se encuentra ya en el lenguaje y en la cotidianidad de los integrantes de una comunidad. Basta pensar en el pueblo palestino, que conserva sus raíces en pos de una aspiración colectiva. Pero *no* porque un Estado aparezca, las formas culturales han de seguir una programación.

En el caso nuestro es fácil preguntarse qué orientación muestra el Estado para descubrir el tipo de re-

laciones que se establecen con la cultura: el liberalismo económico trae aparejada una voluntad de la banca por dedicar ciertos excedentes de sus fondos a editar libros, patrocinar conciertos, etc. Cuando un Estado se sostiene en el lucro, las consecuencias en el campo de la cultura no tienen por qué medirse con la misma vara. En el Perú hay poesía, danza, música y teatro, por ejemplo, pero vienen desde, y pueden reflejar a su modo, el hambre, la desocupación, el abandono.

2. ¿Cuáles podrían ser los "criterios fundamentales ausentes"? No creo que sea un problema de recetas sino de intenciones y alcances de las mismas instituciones que pertenecen al Estado. Y, por supuesto, de quienes las dirigen. El INC ha sido y es desde 1980 (para hablar sólo del gobierno actual) más que un caos, una fiesta en la que los invitados —y otros también— han devorado un pastel hecho de soles y migajas presupuestarias... La cultura sigue viva, pues, porque todavía seguimos vivos los peruanos, pese a los esfuerzos del régimen.

A lo largo de los últimos años, ¿han sido efectivos los intentos de promoción cultural centralizados en el Estado? ¿Cómo canalizaría usted los esfuerzos y posibilidades de promoción existentes?

De alguna manera ya he contestado a estas inquietudes en la respuesta anterior. Sin embargo lo que se pide, en realidad, es un ranking imposible: si los militares fueron mejores patrocinadores que el gobierno de Acción Popular en materia de cultura.

Creo que la cultura está siempre *más allá* de las instituciones. O *más acá*. Durante el gobierno del general Velasco, los encargados del INC editaron muchos libros —la mayoría interesantes— que, desde un punto de vista literario (sólo desde allí puedo hablar), constituyeron un aporte y una difusión. Pero eso *no* significa, lo reitero, que un gobierno sea más "cultural" que otro. Lo que pasa es que un gobierno destina una partida económica mayor y los encargados de —pongamos de nuevo el caso— una sección del INC

(no puedo hablar de las otras: museos, bellas artes, restauraciones arquitectónicas, etc) tienen un criterio para emplearla, y punto.

Los "esfuerzos y posibilidades de promoción existentes" no los veo, así que difícilmente podría anticipar una "canalización". Veo, eso sí, las ediciones de los bancos y de otros organismos estatales. Sólo resta pedir que dichas ediciones estén al alcance del público común y silvestre.

FRANCISCO STASTNY

"Predomina el criterio de que la cultura es un barniz, que se sueña con aplicar para ocultar la realidad"

1 Es difícil de decir, porque en los últimos años la actividad del INC ha sido cada vez más caótica y esporádica. Lo cual contrastaba, en cambio, con la actitud de algunos de sus directivos, quienes desarrollaban, todo sonrisas, una intensa labor de promoción personal. Puede colegirse, sin embargo, que predomina el criterio de que la cultura es un barniz —o aun una gruesa capa de pintura que se sueña con aplicar lo más extensamente posible para ocultar la realidad chocante de un país "sub-



FRANCISCO Stastny

desarrollado". Es la política cultural del enmascaramiento.

Están ausentes, en mi opinión, tanto una idea clara de lo que abarca el término *cultura*, como criterios acerca de cuáles son los deberes del Estado frente a ella. Creo que *cultura* debe ser entendido, para el propósito de la acción estatal en su acepción más amplia, casi antropológica, como todo aquello que compromete la capacidad creativa de los diversos pueblos que conforman a la nación y, por ende, engloba la totalidad de su legado histórico y de su acción inventiva en el presente. Creatividad que se expresa no sólo en las "artes", sino en la tecnología, las ciencias, las costumbres sociales, creencias, mitos y tradiciones orales. Más aún, en cuanto son objetos de una acción cultural, también deben englobarse en esa noción los bienes naturales y ecológicos que conforman el *habitat* de todas las sociedades del ámbito peruano.

Habrán quienes piensen que esa definición es demasiado amplia. Si lo es, la culpa no es de la definición sino de la realidad. El patrimonio cultural del Perú es muy vasto y va desde los poemas de Vallejo a la *puya Raimondi*, del caballo de totora a la *chaquitacalla*, del yaraví a las pinturas de Ricardo Grau o a las cerbatanas amazónicas y al *castillo* de Chavín. Al Estado le corresponde tomar conciencia de la vastedad de su patrimonio cultural en lo social y lo natural. Conciencia no en el sentido mercantil de bienes a vender o a convertir en divisas por el turismo, sino de bienes a ser conocidos científicamente para ser conservados y transmitidos a las generaciones del futuro.

Esa reflexión nos conduce al segundo punto, el de la acción estatal. En muchos aspectos debe ser semejante a la que el Estado realiza en otras áreas, como la economía o la industria, por ejemplo. Vale decir, que implica, por un lado, proteger y cautelar la integridad del patrimonio cultural y, por otro, regular e incentivar el quehacer, más



NICOLAS Yerovi

que pretender acapararlo. Dicho de otro modo, la labor estatal debiera estar concebida como una defensa de los intereses de la Nación en su totalidad —la de todos los grupos humanos que la conforman, sin excepciones—, en lo cultural.

2. No se excluye la necesidad de una intervención directa de promoción por parte del Estado en la transmisión de la cultura. Al respecto, sólo desearía decir que, así como en otras áreas más familiares, y allí donde haya falencia o vacíos por lo elevado de los costos u otros motivos, corresponde al Estado participar en defensa del interés común. Es difícil de pensar que puedan subsistir sólo en base a apoyo privado un Teatro de repertorio clásico, una Agrupación de Ballet, una Orquesta Sinfónica. Es allí donde debe intervenir el Estado. Música, ediciones, teatro clásico y contemporáneo, peruano y universal, danza escénica y popular, impresión de catálogos del patrimonio artístico y documental, recopilaciones de literatura oral andina y amazónica, formación de colecciones museológicas, etc., etc. Todos aquellos aspectos que la actividad autofinanciada no puede cubrir, pero que es importante que no sean descuidados, deben ser asumidos por el Estado. Hay tanto por hacer y es tan claro por dónde se debe

encauzar la acción estatal que no deseo extenderme más.

NICOLAS YEROVI

"La cultura es la quinta rueda del coche"

El desgano, la negligencia y el desinterés absoluto, hacen que en la actualidad, simplemente, no exista una política cultural del Estado.

¿Qué es a la fecha el Instituto Nacional de Cultura si no una institución asfixiada por la apatía de sus eventuales y pasajeros directivos, por la desimportancia que el gobierno central le asigna a esa quinta rueda del coche nacional que algunos nos obstinamos en llamar cultura?

La política cultural del Estado —que, a mi juicio, significa la promoción obstinada y sostenida de las artes y las letras, con fines de apoyo a los autores e intérpretes de las varias disciplinas, así como la divulgación de las mismas— es un hecho lamentablemente inexistente. Salvo esos años de la década del setenta cuando una cuestionada directora del INC llevó a efecto una tenaz labor editorial, así como la integración de grupos de baile y la creación del Teatro Nacional Popular; salvo esa etapa, digo, no recuerdo que se haya hecho nada rescatable por cumplir los fines del Estado en tanto promotor de la cultura.

Hoy, cuando adquirir un libro es tan lujoso como almorzar (a diario) en el Perú, el triste olvido al que se halla relegada la cultura en el país, no debe ser motivo de asombro, sino entenderse como lógica consecuencia.

Un sistema como el nuestro, incapaz de solucionar las elementales necesidades del país, poco hará para estimular la creación artística e intelectual. Y no estoy hablando de mis deseos; me refiero, tristemente, al Perú.

Una Política para la Cultura

Bruno Podestá
Profesor universitario



El tema de la política cultural se ha generalizado, en forma creciente, a partir posiblemente de aquella reunión que en el año 1970 convocara la UNESCO en Venecia para otorgarle forma más definitiva y mayor legitimidad. Espantados los viejos temores a la presencia del Estado en los asuntos de la cultura, se reconoció finalmente que los estados tenían el deber de intervenir en este terreno, marcando sendas, dando pautas, protegiendo, facilitando, apoyando; es decir, asumiendo sus propias responsabilidades frente a la vida cultural de las naciones.

Desde entonces, se ha hecho cada vez más corriente el referirse a la política cultural como el instrumento orientador de las acciones del Estado en esta materia. Virtualmente, casi todos los países de la América Latina y la mayoría de países del mundo también cuentan con políticas culturales explícitas. Este punto no ha estado ausente, por ejemplo, en la reciente exposición hecha por el Presidente del Consejo de Ministros al Parlamento, en la que, bajo el rubro Educación, dedicó algunos párrafos a subrayar la atención que su gobierno quería darle a este problema.

Pero, claro, el término política cultural, impreciso como es, encierra muchas posibilidades diferentes, dependiendo de quién sea el interlocutor. Confusión relativa que no puede sino verse acrecentada si atendemos a la definición de cultura que se maneja actualmente.

¿QUE ES LA CULTURA?

Todo aquello que ha sido creado y transformado por el hombre. Son los instrumentos para el trabajo, la música y las danzas, los libros, los objetos que muestran los museos, los valores, las artesanías. En esta definición, pues, no se establece (porque no puede establecerse) una distinción valorativa entre cultura y no-cultura, sino que se atiende a la totalidad de procesos y productos culturales.

El concepto que se tenga de cultura va a ser de suma importancia en la medida en que va a marcar los límites del espacio sobre el que se

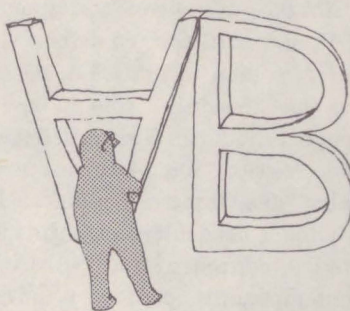
los estudios sobre la cultura. En nuestro medio, David Sobrevilla ha mostrado la multiplicidad de significados que tiene el concepto; aquí, repetimos, lo estamos utilizando en su sentido objetivo, "como la creación o realización de valores por la actividad del hombre".

Pero surge de inmediato una segunda pregunta: ¿Cuando se habla de política cultural, se está efectivamente pensando en ese ámbito tan grande de acciones humanas? Veamos.

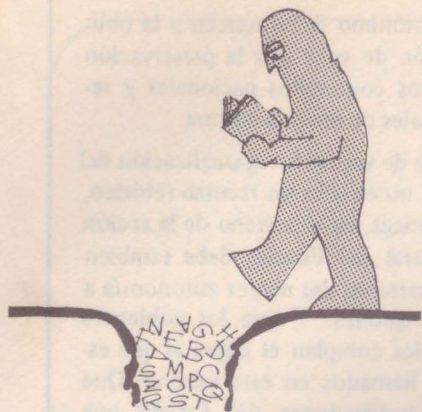
La cultura actualmente se transmite no fundamentalmente a través de los dominios que corresponden a un ministerio, instituto o casa de la cultura, sino a través de los aparatos de educación y de los medios de comunicación de masas. Entonces la cultura, al menos en su fase de transmisión, abarca dos ámbitos de suma importancia en la vida social pero que con frecuencia no son comprendidos en el espacio propio de una política cultural.

A través de la educación se imparte un determinado manejo de la ciencia y la tecnología, se construye una imagen de la sociedad y su historia, se afianzan valores, se interiorizan mitos, etc. . . Estamos, pues, frente a un poderoso instrumento de la cultura.

En el país carecemos de las llamadas estadísticas culturales. Las investigaciones hechas en este campo son virtualmente inexistentes. ¿Cuántos peruanos ven televisión todos los días? ¿Cuántos usan los servicios de las bibliotecas? ¿Cuán-



deberá actuar con los instrumentos de política. Así, resulta muy diferente el manejo de un concepto reduccionista, de *elite*, orientado casi exclusivamente a comprender ciertos productos culturales, del que estamos proponiendo aquí, de aceptación generalizada actualmente en



tos leen habitualmente periódicos, revistas, libros? ¿Van al teatro? ¿Al cine? ¿Con qué frecuencia? ¿A ver qué? Si pudiéramos contar con esas estadísticas veríamos muy probablemente confirmadas nuestras sospechas. La televisión constituye hoy el principal mecanismo cultural con que cuenta la sociedad. La televisión, con su grande y creciente capacidad de convocatoria, constituye un instrumento privilegiado para proponer (con total fuerza de convicción, si lo observamos en plazos largos) hábitos de consumo, comportamientos, nuevas formas de relación, modas, gustos, rostros y figuras ideales.

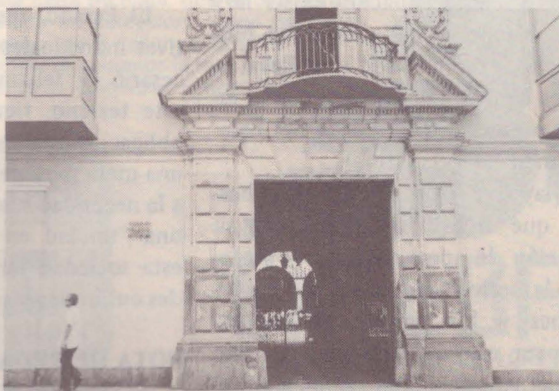
UNA POLITICA CULTURAL

Entonces, cuando estamos pensando en una política cultural, ¿estamos efectivamente pensando en una presencia directriz del Estado (en nombre de la sociedad), en resguardo de la cultura, en todos estos ámbitos?

Creo que no. Y aquí viene el quiebre conceptual por el cual la política cultural de la

práctica no pasa de ser una política destinada a aspectos residuales de la cultura; muy importantes, pero residuales. Normalmente, cuando se piensa en una política cultural se tiene en mente a los museos, los elencos, las bibliotecas, los libros y las conferencias; o sea, actividades que convocan minorías y que, en el conjunto de las acciones culturales organizadas y formalizadas de una sociedad, resultan marginales. Y no estamos diciendo con esto, claro está, que los poemas de César Vallejo o la "Allegoria della primavera" que domina la sala Botticelli en la *Galleria degli Uffizi* no tengan importancia. ¡La tienen y mucha! Pierre Francastel ha dicho con claridad que "las obras de arte no son simplemente símbolos sino verdaderos objetos necesarios a la vida de los grupos sociales". Lo lamentable es que Vallejo vaya siendo relegado a un patrimonio de minorías o, lo que es casi peor, a servir de muletilla publicitaria en la promoción de ventas de alguna bebida alcohólica.

No se trata, de otro lado, de hacer una política cultural todista que abarque y regimente cada aspecto de la vida social. En este sentido creo refrescante recordar la respuesta de Fernando de Szyszlo a una encuesta realizada en el año 1976:



"EXISTE una comprensible actitud de búsqueda".

"En esta materia de las relaciones del Estado y la política con la cultura han habido en la historia más recientes de la humanidad tantas ilusiones perdidas, tantos experimentos culturales revolucionarios terminados en el lúgubre escritorio de un "comisario de cultura", que a la pregunta ¿cuál debe ser la mejor política cultural? la respuesta obvia sería la carencia de una política cultural. Pero no soy tan escéptico. Creo que en términos amplios se podría trazar las líneas generales de un enfoque que si nunca puede garantizar resultados positivos por lo menos no aliente la desorientación, la mediocridad, y la dependencia a otras culturas o a otros modelos culturales y políticos".

Pero al mismo tiempo, no puede pretenderse una política cultural que no guarde coherencia con las políticas vigentes en los ámbitos de mayor alcance y penetración, cuales son la educación y los medios de comunicación de masas. Si estamos de acuerdo en que la cultura abarca todas las manifestaciones del hombre y éstas son constantemente retransmitidas (no en su totalidad sino selectivamente, a través de la educación y los medios de comunicación) y reprocesadas, no podemos aceptar concebir una política cultural que solamente apunte a ciertos procesos, y sobre todo a ciertos productos culturales, para regir sobre ellos sin guardar al menos una concordancia estrecha con lo actuado en los otros ámbitos.

Y aquí, claro, entramos a un problema más de fondo: ¿qué características tiene la cultura que proponen y difunden los medios de comunicación?

La cultura actual tiende a multinacionalizarse, a vaciarse de contenidos nacionales. No se trata ya de la América indígena que recibe a sus colonizadores españoles portadores de profundas raíces cultu-

rales, desatándose a partir de allí una relación recíproca de asimilaciones y negaciones; hoy se trata de fórmulas vacías de contenidos nacionales que igual se hacen presentes en cualquier continente del globo. Y a partir de ellas, nuevamente, se desata una relación dialéctica con la cultura popular nativa que absorbe y contesta, acepta y opone.

La presencia que tiene la cultura multinacionalizada tiene que ser identificada y reconocida para poder pensar simultáneamente una política cultural que no are en el desierto. Y si realmente creemos que la cultura lo abarca todo y que nuestros pintores y escritores, nuestros artesanos y músicos pueden ir perdiendo el humus del que han extraído su savia creadora, debe existir entonces de parte de la sociedad una actitud de rescate y alerta frente a esta gran aspiradora de los contenidos nacionales que es la cultura multinacionalizada. Contenidos nacionales que, de otro lado, no la hacen opuesta al intercambio intenso con otras culturas, pero que sí aspiran a preservar su identidad y su profundo mestizaje.

Las clases populares son depositarias de lo bueno y lo malo que va acumulando y sedimentando la historia; de allí que la acción del Estado es importante y debe ser cuidadosa. Vemos el éxito que tienen animadores de televisión que desarrollan su papel en base a una constante ridiculización de las características físicas de sus interlocutores. La cultura puede dirigirse a activar nuestros resortes más primarios en vez de expandir y embellecer el espíritu de las gentes. En este sentido tenemos dos extremos de un continuum en el programa "Trampolín a la fama" y el fenecido intento "Torre de Babel".

José María Arguedas se refirió en más de una oportunidad a la necesidad de profundización del mestizaje cultural. Bajo la persistente

garúa de liberalismo económico que estamos recibiendo, hay quienes piensa, por extensión, que el papel del Estado en el terreno de la política cultural debe ser mínimo, que las iniciativas privadas son las encargadas de ir reordenando el campo y que el mestizaje cultural dará sus propios y deliciosos frutos sólo librado a sí mismo. Pero obviamente a lo que apuntaba Arguedas no es a "Trampolín a la fama" y a "Tulio de América" como las expresiones más quintaesenciadas del mestizaje cultural, sino a una acción dirigida a profundizarlo y a rescatar sus raíces más verdaderas.

La política cultural, pues, debe actuar en resguardo de los procesos culturales propios que por las características de nuestro tiempo son extremadamente dinámicos y requieren de la posibilidad de un contacto e intercambio frecuentes con procesos culturales de otras sociedades.

SITUACION ACTUAL

El papel del Estado en lo que comúnmente y en forma restringida se entiende por cultura ha sido, en los últimos años, de obstrucción, de entorpecimiento, de burocratización. (Siguen apareciendo notas en los diarios que reclaman una pronta acción de mejoramiento en el Instituto Nacional de Cultura). Frente a esta situación existe hoy una comprensible actitud de búsqueda de soluciones que lleva, a veces equivocadamente, a pensar en una presencia minimizada del Estado en el campo cultural.

Hay que lograr (procurar no basta) que el Estado cumpla con su función de apoyar, facilitar, proteger la actividad cultural, las expresiones y los procesos culturales. Y para esto es necesario no sólo buena voluntad sino también recursos y cuadros. Es decir, verdadera voluntad política. Ahora bien, el lograr cumplir un papel eficiente no

es sinónimo de renunciar a la obligación de velar por la preservación de los contenidos nacionales y regionales de nuestra cultura.

Si de verdad la regionalización del país no es sólo un recurso retórico, entonces, en el terreno de la acción cultural del Estado, debe también pensarse en dar mayor autonomía a las regiones. Y que los gobiernos locales cumplan el papel al que están llamados en este terreno. Que las instituciones del Estado que atienden los problemas culturales sean eficientes. Estos son reclamos justos, frustraciones acumuladas, de quienes hacen de la actividad cultural una actividad importante en su vida: como actores de teatro, músicos, artesanos, escritores, etc. Pero una cosa es responder a esta situación descentralizando, desburocratizando y otra muy diferente pensar que el Estado no tiene ningún papel importante que cumplir; que la cultura requiere de libertad y que la libertad sólo se logra cuando el Estado no está presente.

Una política cultural tiene que ser elaborada sobre la base de una efectiva presencia de todos los sectores involucrados ya que sólo de esta manera puede asegurarse una recolección adecuada de problemas y puntos de vista y un conocimiento directo de las especificidades de cada actividad, en diferentes regiones del país.

El Estado, respetando las iniciativas individuales y grupales que necesaria (y felizmente) emergen en este terreno, tiene sin embargo la obligación casi excluyente de lograr una meta muy particular: responder a la necesidad histórica de conseguir una "unidad en la diversidad", en esta sociedad tan plural de realidades culturales y sociales. ■

NOTA DE REDACCION:

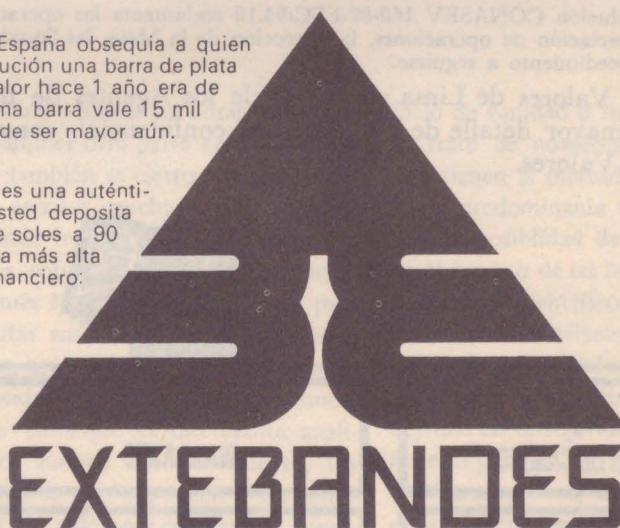
Al cierre de esta edición, el autor del presente artículo dejó de formar parte del Consejo Nacional de Cultura.



OBSEQUIAMOS BARRAS DE PLATA FINA DE 1 ONZA

El Banco Exterior de los Andes y de España obsequia a quien deposita sus ahorros en nuestra institución una barra de plata fina peruana de 1 onza Troy, cuyo valor hace 1 año era de 4 mil doscientos soles. Ahora la misma barra vale 15 mil soles. Dentro de un año su valor puede ser mayor aún. ¿Quién sabe?

Para obtener una barra de plata, que es una auténtica pieza numerada de colección, usted deposita un monto no menor de 3 millones de soles a 90 días y por su dinero le pagamos la tasa más alta del sistema bancario comercial y financiero: 71.25% anual.



BANCO EXTERIOR DE LOS ANDES Y DE ESPAÑA S.A.

Horario de atención de verano: Lunes a Viernes: 8:30 am. a 1:00 pm.
Paseo de la República 3285, San Isidro. Telf.: 401670

En la Mesa de Negociación hay un lugar para su Empresa

Muchas ventajas obtendrá su empresa al participar en la Mesa. Se cotizará cada día más y podrá negociar sus valores más rápidamente; además tendrá en la Mesa, el instrumento con el que podrá obtener el financiamiento que requiere. Más Capital de trabajo, más maquinaria, mejores instalaciones, etc.

Podrá así lograr financiamiento cuando lo necesite.

Entre al Mundo de la Mesa, está abierto para usted.

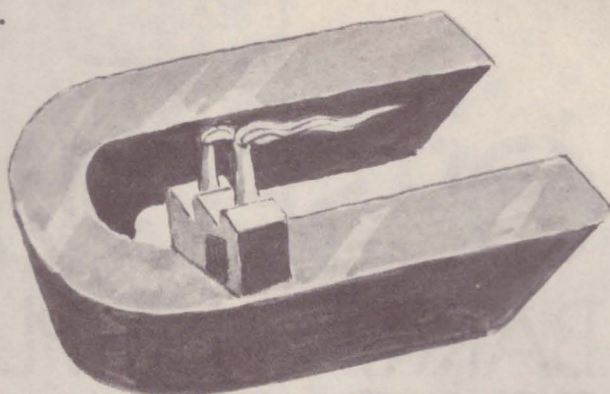
La Mesa de Negociación ha sido autorizada por la Comisión Nacional Supervisora de Empresas y Valores, y organizada por la Bolsa de Valores de Lima, Institución que cuenta con una larga experiencia en materia de Negociación de Valores. De acuerdo a lo señalado en la Resolución CONASEV

130-82, podrán negociarse en la "Mesa de Negociación" valores emitidos y girados por Sociedades Mercantiles que cuenten con no menos de 5 años de constituidas y que tengan ingresos brutos anuales superiores a 834 unidades impositivas tributarias.

Así mismo la Resolución CONASEV 160-82-EFC/94.10 reglamenta las operaciones a hacerse en la Mesa de Negociación tales como la concertación de operaciones, la Dirección de la Mesa, las liquidaciones y, para el caso especial de las Letras en Cambio, el procedimiento a seguirse.

En la Bolsa de Valores de Lima y a través de los Agentes de Bolsa podrá Ud.

asesorarse con mayor detalle de la forma más confidencial, conveniente, rápida y segura para darle más valor a sus Valores.



**Horario de Lunes a Viernes
de 1.00 a 1.20 p.m.**

Venga negocie sus
LETRAS DE CAMBIO

Venga negocie sus
WARRANTS

Venga negocie sus
PAGARES Y VALES

Venga negocie sus
ACEPTACIONES BANCARIAS

Venga negocie sus
BONOS DE INVERSION PUBLICA

Venga negocie sus
**CERTIFICADO DE DEPOSITO
DE LA BANCA REGIONAL**



BOLSA DE VALORES DE LIMA

A. Miró Quesada 265, Lima

Telf. 286230

UNIMARCEDOC

INFORME

por Abelardo Sánchez
León y Peter Elmore

El Libro no quiere morir, a pesar de la TV, el Betamax, las separatas y los chistes



Quiero publicar mi libro

En el actual régimen, el Instituto Nacional de Cultura no ha publicado un solo libro: ni de escritores consagrados, por consagrar o principiantes. De ningún tipo. De ningún género. En estas circunstancias —como casi todo en el país— la cuenta corre por casa, por el autor o por algunas casas editoras. Cada vez la figura del Estado es más fantasmal: no está por ningún lado cuando de apoyo se trata, sobre todo en el sector cultural. Ni en el cine, ni en el teatro, en la Sinfónica o en los libros. ¿Qué significa, entonces, para quien escribe, la aventura del libro? ¿Cuál es la posibilidad de ver en imprenta lo que pensó y sintió?

Es cierto que a ningún escritor le

es fácil publicar sus obras, aquí o en cualquier otra parte del mundo; pero también es cierto que en el Perú el escritor muchas veces no tiene dónde ir para que se lo publiquen. Los esfuerzos de D.H. Lawrence, James Joyce o Malcom Lowry para editar sus obras son hartos conocidos, así como son un ejemplo de tenacidad y confianza en sí mismos. Sin embargo, es interesante analizar, aunque sea brevemente, los caminos que conducen a las editoras, no sólo para constatar la ausencia de facilidades o estímulos, sino para entender los deseos y esperanzas del autor.

Las motivaciones al respecto son variadas y dependen del género que se practique; cuando se trata de poetas, no puede ocultarse algún in-

dicio de vanidad o timidez; cuando se trata de novelistas, la sujeción que tienen al mercado de libros, al gusto predominante de los lectores y a la posibilidad de hacer carrera en el terreno de las letras; y cuando se trata de científicos sociales, a la posibilidad de afianzar un status o un curriculum paralelo a la posibilidad de comunicar sus estudios y no dejarlos en una gaveta de algún ministerio público.

Veamos, pues, algunos detalles de los laberintos para sacar a luz un libro.

LA MUSA INSISTENTE

Comencemos por la poesía que, a pesar de la indiferencia de siempre del público mayoritario y de lo re-

ducido de sus tirajes, constituye uno de los géneros más practicados en el país. Para el poeta, el camino que conduce al primer libro suele tener un recorrido más o menos ortodoxo que él se encarga de cumplir y transmitir. Primero se empieza publicando en las revistas de índole universitaria: desde la época del *Gallito Ciego o Ciempiés* en la década de los 60, y pasando por *Haravec* y la extraordinaria presencia de *Harauí*, se llega a las actuales *Omnibus*, *Lluvia*, *Macho Cabrío*, entre otras, que cumplen la función de introducir por primera vez al poeta en el dominio público. Cumplido este primer paso —en el cual sucumbe la mayoría— se pasa al segundo, que por lo general lo constituye otra revista con un criterio más selectivo y que no privilegia a los principiantes. Claro, haber publicado en revistas como *Amaru*, *Textual* o *Hueso Hú-*

por lo general, no tiene la precocidad de los de antaño. El primer libro —con honrosas excepciones— es pagado totalmente por el autor que recurre, en algunos casos, a la modalidad del bono pre-publicación. Para editar su libro, el autor debe desarrollar todo tipo de ingenio: convencer a algunos amigos, a su novia o a sus parientes a que contribuyan con la publicación. Conversando hace muy poco con Juan Ramírez Ruiz, me contaba que al joven poeta Gamarra le había costado un millón de soles publicar su primer libro, en enero de este año.

El recorrido posterior suele estancarse. El primer libro funciona como una manera de legitimarse o de caer en los comentarios pequeños y escasos de los libros aparecidos en el mes. En todo caso, después del segundo o del tercer libro (siempre costeados por el autor)

aparezca en antologías nacionales, en selectas antologías continentales, y vaya cimentando lentamente un nombre fuera de la frontera.

En la década del 70, cuando el INC publicaba libros, algunos de estos poetas reunieron su obra en vida, y obtuvieron así un reconocimiento que permitía agrupar toda su producción hasta la fecha en un solo tomo. Fue el caso de Javier Sologuren, Washington Delgado, Juan Gonzalo Rose y César Calvo. Porque es curioso: el destino de los libros de poesía es perderse, ya que lo reducido de su tiraje y la no reedición impide que las nuevas generaciones tengan acceso a ellos. Un poeta de 45 años o más en el Perú (a pesar de su calidad y su reconocimiento) está en la disyuntiva de pagarse su libro o quedarse callado. Este debe ser el caso de Francisco Bendejú, Pablo Guevara y Alejandro Romualdo, por ejemplo, que tienen varios libros inéditos. Otra posibilidad es publicar en el extranjero, como viene ocurriendo últimamente con Javier Sologuren, Carlos Germán Belli, Cecilia Bustamante y Antonio Cisneros.

No es curioso, por eso, que la mayoría de los libros de poesía provengan de la cantera inagotable de los jóvenes vates, que haciendo uso de sus propios recursos, publican su primer libro. En la actualidad, hay una saturación de primeros libros de poesía en relación al silencio notorio de las voces maduras. Muchos creen que en el Perú el ejercicio de la poesía es propio de adolescentes, pero es necesario indicar que los poetas mayores no editan sus obras, exclusivamente, por ausencia de estímulos y facilidades, y porque la adultez conlleva responsabilidades económicas adquiridas y algún prestigio (son profesores universitarios, premios nacionales o periodistas de renombre), lo que hace poco serio que estén vagabundeando con sus bonos pre-publicación. La notoria excepción a esta situación es la de Martín Adán, que ha visto en los últimos años publicada su obra poética y narrativa a través de las ediciones de EDUBANCO.



EN POESIA las ediciones oscilan entre 500 y mil ejemplares.

mero es garantía de que el poeta tiene cierto renombre en la sociedad local y que ha puesto los pies con mayor prestancia en el panorama poético nacional. Este es el momento preciso para publicar un libro (si es que ya no lo ha hecho y con relativo eco en la crítica, que justamente le permitió publicar en este tipo de revistas).

En los años 60, el primer libro era una plaquette, especie de prólogo a lo que el poeta iría a desarrollar luego. Hoy en día el poeta se introduce de lleno con un libro que,

aparece un enigmático silencio. Con la excepción de la editorial Textual del INC o del editor Carlos Milla Batres en los primeros años de la década del 70, pocos son los que se interesan en costear libros de poesía. De ese modo, el poeta mayor de 35 años y menor de 60, más o menos considerado, o incluso considerado a nivel continental, no puede publicar si es que él no paga su edición. En este momento del recorrido (no se sabe bien hacia dónde), es frecuente que el poeta publique en revistas extranjeras,



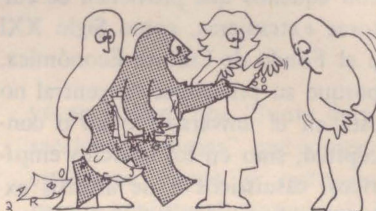
Y aquí parece que el recorrido empieza a concluir, no sin una dosis de humor o escepticismo. A futuro, quedan algunas posibilidades, todas ellas fuera del país, pues todo hace indicar que el reconocimiento verdadero vendrá cuando se publique en editoriales de fuera: se puede ganar un premio de consenso internacional, estar incluido en una antología exigente, o escribir y escribir y ganar, aun no buscándolo, un reconocimiento póstumo y tardío, como los grandes, que por grandes son pocos.

EL ESCRITOR Y SU MAQUINA DE ESCRIBIR

Los más perjudicados en el país, sin embargo, son los narradores de ficciones, que se encuentran atrapados en un círculo vicioso del que no pueden salir. Un joven narrador no puede costearse su edición pues, a diferencia de la poesía, es muy costosa. A ello se añade el hecho de que ninguna editorial se arriesga a publicar a un escritor sin cartel previo, ya que entonces necesitaría una publicidad paralela a la venta del libro. Por lo general, el narrador joven requiere, previamente, haber ganado un premio que lo coloque en la expectativa editorial y de los lectores. Sin embargo, a pesar de que muchos escritores han cumplido a cabalidad con este requisito, el premio no incluye necesariamente la publicación. Es el caso de Carlos Calderón Fajardo, ganador del concurso "Gaviota Roja". De todas maneras, los premios en el Perú

son la puerta por la cual el narrador llega a las editoriales: fue el caso de Luis Urteaga Cabrera y Gregorio Martínez. Esta situación ha traído consigo que las publicaciones de novelas en el país sean muy escasas y espaciadas, ya que, por lo general, se anima el ambiente literario cada cuatro años, cuando Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce publican en editoriales españolas, garantía de que van a superar las parcas fronteras nacionales.

El narrador en el Perú escribe a largo plazo, casi sin pensar en el libro; es decir, en el lector. Su sole-

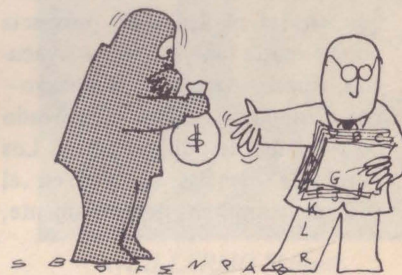


dad es mucho más evidente que la del poeta: no tiene oportunidades de hacer públicas sus obras en recitales, y no son muy frecuentes tampoco las revistas que den cabida a la narración. Las editoriales sólo se animan a publicar a escritores reconocidos y de amplia trayectoria, como es el caso de Milla Batres con Julio Ramón Ribeyro, de Mosca Azul con Carlos E. Zavaleta o con aquellos que se han hecho conocidos en el exterior e incluso en otra lengua, como fue el caso de Isaac Goldemberg y la extinta editorial Libre I.

El narrador peruano —como el cineasta nacional— tiene un mercado mayor pero también más competitivo. Hoy en día, las novelas de los grandes escritores latinoamericanos no están solamente en los estantes de las librerías, sino también en la cadena Monterrey, en las afueras de los mercados, en los stands callejeros, en las aceras de la Colmena y Abancay, alternando con la comida, el porno, los chistes, "Selecciones" y "Vanidades". Una novela,

si no es buena, no circula, no vende y, por lo tanto, es difícil de editar; el producto es riesgoso y el lector variado, y debe, a diferencia de la poesía, tener un buen tiraje, o, bienvenido sea, acceder al mercado continental. Esta situación hace que el joven narrador (no necesariamente menor de 30 años) esté desamparado y carezca del abono (a veces conformado por malos libros) que permite la aparición de un buen libro, como ocurre con la poesía.

La novela necesita de tirajes que justifiquen la inversión de una casa editora. En poesía, Jorge Eduardo Eielson podía publicar, al igual que Carlos Germán Belli, ediciones de 300 ejemplares, pero el novelista requiere de tirajes mucho mayores. Sin embargo, un libro editado en el Perú no llega generalmente a los 5,000 ejemplares (que si lo comparamos con la asistencia a un encuentro de fútbol profesional, sería muy magro) y es considerado por los editores como una aventura. Los tirajes de libros en el medio son de 2,000 ejemplares cuando se trata de



ciencias sociales, y su venta se calcula aproximadamente en 18 meses. En novela —con excepción de *Tantas veces Pedro*, que tuvo 5,000 ejemplares— las ediciones son menores y escasas. En poesía oscilan entre 500 y 1,000, si es que el poeta no desea compartir con unos bultos la soledad de su cuarto.

EL BOOM DE LAS CIENCIAS SOCIALES, LOS NUEVOS GENEROS Y LOS SOLITARIOS

En los últimos años, la presencia

de centros de investigación como el IEP, DESCO, CEDEP o Tarea, ha facilitado que los científicos sociales puedan investigar y publicar sus trabajos. Este fenómeno es interesante no sólo porque abre una posibilidad de aproximar sus estudios al público, sino también porque exige ganársele escribiendo bien y superando los linderos de la especialización y la jerga inherente a esas disciplinas.

En este caso, no existe la competencia señalada en relación a la narración, pues, por lo general, se trata de trabajos ligados a los problemas nacionales. Las publicaciones en este campo tienen como referente preciso al Perú, sus problemas y soluciones. Por eso es que otras editoras, como Mosca Azul, Horizonte, Milla Batres, Campodónico, se interesan en estos temas y muchas de sus publicaciones giran alrededor de las ciencias sociales. A ello se añade un elemento que es necesario considerar: sus usuarios son lectores de revistas especializadas, quincenales o bimestrales, y universitarios, quienes los utilizan, en muchos casos, como textos básicos en sus cursos.

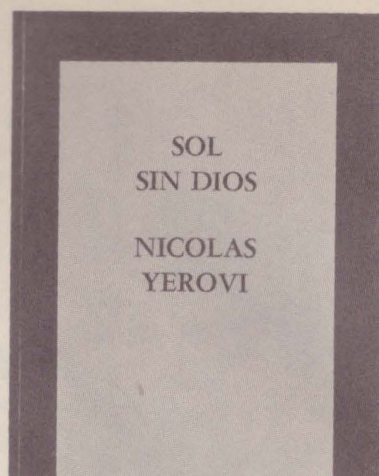
Es interesante anotar, además, que en las ciudades de provincia donde existe universidad —Ayacucho, Cuzco, Arequipa, Huancayo— por ejemplo, es mayor el mercado de este tipo de publicaciones. Los libros de ciencias sociales en el país no compiten, necesariamente,



El reconocimiento viene cuando se publica fuera del país.



LA SOLEDAD del narrador es mucho más evidente que la del poeta ...



con aquellos que provienen de editoras extranjeras, como Siglo XXI o el Fondo de Cultura Económica, porque su preocupación central no está en el universo teórico o conceptual, sino en los estudios empíricos, casuísticos o de análisis extraídos de la realidad social peruana.

Es importante anotar que estos centros de investigación, con la notoria excepción de la Universidad del Pacífico, han reemplazado, en buena medida, la función que le compete a la universidad peruana de investigar y publicar, que por razones de tipo económico no puede realizar a cabalidad. Y, de otro lado, otorgan una base material concreta al estudioso, permitiéndole vincular su trabajo de investigación, de docencia y periodismo al libro, haciendo que todos estos niveles de retroalimentación necesaria funcionen coherentemente, a diferencia de lo que sucede con el narrador y el poeta, cuya manera de ganarse la vida no está necesariamente vinculada a su quehacer literario.

Por último, debería mencionarse el auge que han tenido en el Perú las publicaciones de índole histórica, así como el uso de material fotográfico, alternado con el texto, en referencia a un determinado momento histórico. Este último género tiene en Guillermo Thorndike a su máximo cultor, que combina literatura, periodismo, historia, anécdotas y fotografías, en una especie de libro-

álbum, fácil de leer y de hojear, que tiene mucha recepción en nuestro público. Junto a este género de publicaciones, que están más cómodas en una mesa que en un estante, podemos mencionar libros tipo entrevistas o conversaciones; en estos casos, el autor no está muy presente, pues resalta más la oralidad del texto, e importan tanto las preguntas como las respuestas. Generalmente, se escoge a un personaje público —ya sea Luis Alberto Sánchez, Jorge Basadre, Carlos Alberto Seguí— que se explye en conversaciones con sendos discípulos o con César Hildebrandt, que ha recogido sus entrevistas en *Cambio de palabras*.

Esto, sin embargo, no ha eliminado a los autores que, en base a su tenacidad, han publicado su libro, siempre con sus propios recursos y sin un sello editorial que los respalde, pero convencidos que el libro es un vehículo válido de comunicación, útil para reivindicar una experiencia personal, una posición, idea o sentimiento, sin que tengan necesariamente ambiciones en el terreno de las letras. Este tipo de autor no es muy corriente en el país; sin embargo, podemos mencionar los casos recientes de Walter Ledgard, Max Silva Tuesta y Palma que, aunque tienen diferencias temáticas y tratamientos formales distintos, expresan su confianza en la palabra impresa, en aquel objeto denominado libro. (A.S.L.)

INFORME

Tres entrevistas



Ante la vastedad de problemas que el mundo del libro nos ofrece, hemos preferido optar por una aproximación en algo subjetiva, que dé cuenta de los dos personajes principales en relación al libro: el autor y el lector. También hemos considerado oportuno entrevistar a los señores Guillermo Skinner y Armando Benítez, gerentes de la Cámara del Libro y de librerías "La Familia", respectivamente, así como a Doris Samanez, flamante Presidenta de la Asociación de Bibliotecarios del Perú, para que respondan acerca de los principales problemas que existen en torno a la producción del libro y al hábito de la lectura en el país.

GUILLERMO SKINNER

"Enviar un libro cuesta más que enviar una encomienda"

En términos generales, ¿cómo ha variado el monto de la importación de libros en el Perú en los últimos diez años?

Las cifras pueden dar una imagen de la situación: en 1973 —año en el que la importación de libros se efectuaba de manera regular—, la importación alcanzó un volumen de más o menos catorce millones de dólares; en 1979 la decadencia era tal, que la importación llegaba a cubrir a duras penas dos millones novecientos mil dólares. Esa tendencia ha revertido en algo en los últimos tiempos y, de hecho, en 1981 se llegó a un monto de dieciséis millones de dólares que comparado al del año 73, y tomando en cuenta la depreciación constante del dólar, tampoco resulta satisfactorio. Hay distintos factores que pueden explicar la decadencia de la importación de libros en la década pasada: en el año 74, cuando se presentaron los primeros síntomas de la recesión mundial, se constitu-

yó en el Perú una "Junta de transacciones externas", que comenzó a establecer cupos y restricciones para la importación en general. Los importadores se vieron frenados y en dificultades; optaron, entonces, por traer exclusivamente aquello que les garantizaba una venta más o menos segura y desestimaron las novedades editoriales, ya que su situación económica era bastante difícil. Pese a esto, varios importadores no pudieron soportar la nueva situación y tuvieron que cerrar sus empresas, lo que se refleja en el bajo nivel de importaciones en 1979.

¿La década del 70 fue totalmente negativa para el libro? ¿No hubo nada rescatable?

Creo que el proceso militar significó un cambio que remeció conciencias y que indujo a leer a personas que antes no leían. Esos nuevos lectores, me parece, se reclutaron entre la alta burguesía y también entre sectores obreros que comenzaban a tener inquietudes y convicciones políticas. Además, hay que considerar que el número de universitarios ha crecido considerablemente, lo que significa que el público potencial del libro se ha incrementado: actualmente hay casi 260,000 estudiantes.



GUILLERMO Skinner

Ese público potencial carece de recursos económicos; ¿no resulta entonces aceptable la existencia de ediciones "piratas", que son más accesibles?

Aparentemente sí; sin embargo, existe una buena cantidad de problemas generados por la "piratería" editorial: en primer lugar, muchas de estas ediciones están mutiladas; por otro lado, se dejan de pagar impuestos al fisco, no se pagan dere-

chos de autor y se perjudica, también, al editor legal. A la larga, el propio lector resulta siendo dañado.

¿Cuántas editoriales peruanas existen?

Alrededor de sesenta, incluyendo a las universitarias. Es un número tentativo, que no expresa las distintas magnitudes de esas empresas. Existen editoriales grandes, como "Horizonte" y "Universo"; otras, como "Rikchay Perú" o "Mosca Azul", tienen un ritmo de edición regular y hacen un trabajo muy valioso siendo pequeñas empresas; hay también editoriales de vida muy efímera o que editan muy espaciadamente.

Hay una crisis editorial muy fuerte en México, Argentina y Venezuela; en la propia España la industria editorial no está muy bien. ¿Puede el Perú aumentar su importancia editorial en este momento?

Creo que el mercado peruano es uno de los pocos que se está comportando bien en la actualidad —con todas las dificultades y limitaciones que indudablemente tiene—. A nivel de ediciones encargadas desde el extranjero y de cumplimiento de obligaciones financieras por parte de los importadores de libros, me parece que estamos bien y que podríamos estar aún mejor. Argentina, México y mercados pequeños, pero tradicionalmente estables, como Costa Rica, están pasando ahora por fuertes crisis. Y en España las editoriales se ven obligadas a fusionarse o a tomar medidas de emergencia. Lo que necesitamos ahora es una atractiva y sólida Ley del libro, que permita estimular a los editores.

Precisamente sobre la Ley del libro ¿han terminado ya su redacción?

El proyecto de Ley del libro y la

lectura —porque abarca desde la problemática del autor hasta la del usuario— se ha terminado ya; lo que pasa es que, luego de la dación de la Ley de Industrias y de los últimos cambios tributarios, nuestro proyecto necesitaba ser afinado. Actualmente, la comisión se reúne en un clima que no es del todo propicio, porque buena parte de los miembros de la Comisión redactora de la Ley del libro depende del INC que está en reorganización, y no ha sido ratificada en sus puestos. De todas maneras, falta poco para que terminemos con el proyecto de ley y lo podamos presentar al Ministerio de Educación.

Decía antes que esta Ley del libro y la lectura comprende también la cuestión de los derechos de autor; sin embargo, tengo que aclarar que existe otra Comisión, que no está tan avanzada como la nuestra, y que está encargada de elaborar una ley completa y detallada sobre derechos de autor.

¿Cuáles son los problemas principales que trata de resolver el proyecto de ley del libro?

Ante todo, se trata de incentivar la actividad editorial, que a mi juicio tiene mucho futuro, pero que en la actualidad afronta problemas que no debiera tener. Para dar un ejemplo: hoy en día el libro como tal está liberado del 16 o/o de impuesto a las ventas, pero todos los insumos —papel, tinta, etc.— que se necesitan para producirlo sí están gravados con ese impuesto; los editores, en consecuencia, se ven obligados a incorporar ese impuesto a sus costos. Nosotros queremos una Ley promocional que, entendiendo la importancia cultural del libro, exonere también a los insumos de este impuesto a las ventas. En definitiva, de lo que se trata es de crear

una legislación orgánica y coherente que proteja desde los derechos del autor hasta los del mismo lector, y que permita a los editores superar las incertidumbres y obstáculos que ahora sufren.

¿Qué monto tienen las exportaciones de libros hechos en el Perú?

En 1981, que fue un mal año, se exportó 240,000 dólares en libros. Estoy persuadido de que podríamos exportar un millón de dólares en libros a corto plazo si tuviéramos una política promocional agresiva; lo que pasa es que ahora tenemos todo lo contrario: mientras el Ministerio de Comercio agiliza los trámites que debemos seguir para exportar, el Correo crea trámites increíblemente engorrosos que hacen que cada remesa de libros —así sea de veinte ejemplares— se demore más de un mes en sus oficinas. Esas demoras nos hacen perder exportaciones, porque más de una vez los clientes de afuera rescinden los contratos. Ahora resulta que enviar un libro no sólo es tan costoso como enviar cualquier encomienda, sino que es aún más difícil. Todo esto sin contar que las tarifas postales subirán fuertemente a partir del 1º de marzo.

¿Cuáles son los rubros editoriales más fuertes?

Lo que más se produce actualmente son libros de Ciencias Sociales; hay mucha variedad de ediciones y algunas de ellas oscilan entre los seis y los diez mil ejemplares. Desde el año pasado hay un repunte en la producción de textos escolares, que había bajado en los últimos años. Nosotros queremos que los programas educativos se hagan homogéneos y estables, para poder hacer tirajes grandes y no tener que declarar obsoletos los textos escola-



"HOY en día las novelas de los escritores latinoamericanos alternan con la comida, el porno, los chistes, Selecciones y Vanidades"

res al año siguiente de haberlos editado. Los libros de colegio tienen una gran salida, inclusive en el mercado regional; los libros de "Coquito" han llegado a exportar cuarenta mil ejemplares. La literatura mantiene una buena ubicación, pero no la misma situación de hace dos décadas, época en la que, prácticamente, era lo único que se publicaba.

ARMANDO BENITEZ

"El libro no es un artículo de primera necesidad ni tampoco suntuario"

// La Familia", pese al hombre hogareño y de connotaciones artesanales, es una de las más sólidas empresas vinculadas al libro.

No cuenta únicamente con una red de librerías sino que, fundamentalmente, es una de las importadoras y distribuidoras de mayor envergadura en el medio. Interesados en esa faceta del "negocio de los libros", entrevistamos brevemente al señor Armando Benítez, gerente de esa firma.

¿A qué editoriales representa "La Familia" en el Perú?

Nosotros representamos a editoriales españolas y latinoamericanas, aunque predominan las españolas. No nos restringimos a casas editoras con mucho poder económico y enormes catálogos, sino que recurrimos también a editoriales más pequeñas y selectas: Alianza Editorial, Taurus, Alfaguara, Lumen, Tusquets, Anagrama, Argos-Vergara, Javier Vergara, Akal, Larousse, las ediciones cubanas "Casa de las Américas" y la colombiana Oveja Negra, son algunos de los sellos que representamos.

¿Usted considera al Perú como un buen mercado para libros?

No, decididamente no. Lo que pasa es que el poder adquisitivo del gran público es bastante escaso y el libro es considerado un artículo suntuario —cosa que no es—, aunque sin duda no es tampoco un artículo de primera necesidad. Uno puede comprobar que el Perú es un mercado limitado en lo que al libro se refiere, si reparamos en la lentitud con la que salen las ediciones.

Dentro de esa situación, deben existir ciertos rubros que se vendan con mayor rapidez, que tengan más demanda. ¿Cuáles son?

Las Ciencias Sociales tienen una salida relativamente rápida, y, al interior de ellas, la Sociología y la Antropología. También existe una demanda consistente de textos de Psicología.

¿Cuál fue el libro más vendido en 1982?

No puedo contestar en términos generales, sino refiriéndome exclusivamente a los libros que nosotros distribuimos. El libro más vendido ha sido *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez; la venta se ha visto estimulada, sin duda, por la concesión del Premio Nobel a García Márquez.

¿Tiene problemas con la piratería editorial?

Hasta ahora no, y espero que tampoco en el futuro. La editorial que más sufre la piratería es Siglo XXI, que edita principalmente textos universitarios —que tienen una demanda regular— son los que sufren ediciones ilegales y clandestinas.

¿Cuál es la diferencia entre el precio del libro para la distribuidora y el precio al librero? ¿De qué mane-

ra los afecta la devaluación monetaria?

La diferencia entre ambos precios oscila entre un 30 y 40 o/o; eso se debe a lo que decía antes, a que el libro es un producto de salida lenta en un medio afectado por la devaluación monetaria. Por otro lado, los libros se compran en dólares —a plazos que suelen ser de 180 días— a las editoriales extranjeras, pero se venden en soles —y también a plazos— a los libreros nacionales.

DORIS SAMANEZ

"La Biblioteca Nacional sólo cumple funciones de una biblioteca pública y escolar"

¿Cuál es la situación de las bibliotecas en el país?

Mira, existe una demanda que sobrepasa excesivamente a la oferta. Si nos referimos a los universitarios, podemos constatar que existen dos tipos de Universidades bien marcadas: las públicas y las privadas. Las segundas, pueden hacer circular hasta 10 ejemplares de un mis-



DORIS Samanez



ARMANDO Benitez

mo título, mientras las primeras no están en esa situación. Por eso es que muchos universitarios acuden a las universidades privadas, y allí los atienden; pero existen otros problemas, debido a que son bibliotecas especializadas, donde se limita la atención a los universitarios.

¿En qué aspectos no se ha puesto al día la Biblioteca Nacional?

Primero, sólo cumple funciones de una biblioteca pública y escolar; de otro lado, la Biblioteca Nacional no puede cumplir su función de normar la política de las bibliotecas porque no tiene la autonomía que debiera tener, al ser sólo un órgano de ejecución, dependiente del INC. Las donaciones exigen que se adquieran libros de las editoriales del país donante y no se pueden desarrollar las técnicas modernas (como la automatización, por ejemplo), porque no hay presupuesto ni se puede capacitar al personal. Al respecto, el presupuesto limitado con que cuenta no permite adquirir nuevos ejemplares.

¿Existen bibliotecas en los centros

escolares del Estado?

Existen muy pocos centros educativos del Estado que cuentan con una pequeña biblioteca. Sería muy importante que dentro del presupuesto del Ministerio de Educación se considerara para la creación de una Biblioteca tanto en los centros educativos primarios como secundarios, puesto que el binomio maestro-bibliotecario tiene una responsabilidad moral en la formación de los alumnos.

¿Cuál es el estado de las bibliotecas rodantes?

A través de las bibliotecas rodantes se trata de llegar a los usuarios a los que no les es fácil acudir a una biblioteca. Pero en nuestro país sólo existen dos Bibliobús para cubrir este servicio; nuestro legendario Bibliobús que sale todas las mañanas de la cochera de la Biblioteca Nacional con dirección a las fábricas, con el objeto de fomentar la lectura y dotar de material de apoyo técnico, bajo la administración de la Oficina Nacional de Bibliotecas Públicas. El otro Bibliobús se encuentra en la ciudad de Tacna, bajo los auspicios de la Casa Nacional de Cultura.

¿Cuál es la situación del bibliotecario?

Como te decía, en términos generales, gran parte de las bibliotecas en el país son escolares o públicas, cuentan con un presupuesto muy limitado que no les permite mantenerse actualizadas. En el caso de la Biblioteca Nacional, además, el problema se acentúa al no considerarse en el presupuesto remuneraciones para el personal profesional, de tal forma que puedan desarrollar los programas que normalmente se realizan en cualquier Biblioteca Nacional del mundo. Las que se encuentran en mejor ventaja son las bibliotecas especializadas que dependen de instituciones privadas, mas no así las que dependen de los Ministerios.

Las "sagradas" escrituras

Una rutinaria y espesa retórica oficialista (de todos los oficialismos) ha pretendido que el Libro es el delegado por excelencia de la Ciencia y la Cultura. Las mayúsculas, en este caso, no resultan gratuitas: ellas sacralizan una forma específica del conocimiento, aquella que se organiza alrededor de instituciones oficiales y de la concepción dominante acerca del saber. Por ello, cuando se habla acerca de la problemática del libro, uno no puede evitar asociarla a la imagen de sesudos académicos o de literatos largamente alojados en ese prestigioso panteón que suelen ser las historias de la literatura. Y, sin embargo, la realidad resulta algo distinta: las novelas rosa de Corín Tellado y las mal cuidadas ediciones de sub-literatura pornográfica son consumidas por gruesos públicos de características diversas; por otro lado, las publicaciones periódicas se convierten cada vez con mayor fuerza en sucedáneos del libro, cabe recordar aquí que la cultura "de contratapa y reseña" crece notoriamente, alentada por la desidia de los lectores y la crisis económica, que hace aparecer al libro como un objeto, si no sunuario, por lo menos prescindible).

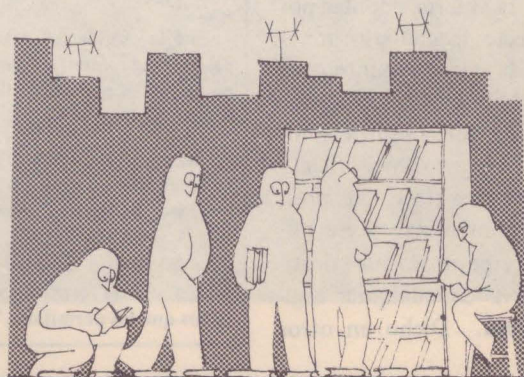
La imprenta y la escritura se han incorporado hace mucho tiempo al paisaje cultural del país (o, por lo menos, a la parte de él que consi-

deramos "moderna"), pero, inobjetablemente, el libro dista de ser un artículo cotidiano, como lo revelan con nitidez los magros tirajes que alcanzan las ediciones de obras literarias o científicas. El libro "prestigioso" o "cultural" no sortea fácilmente la barrera de los cinco mil ejemplares, a la vez que el libro "inculto" —la novela rosa o pornográfica— logra cotas considerablemente más altas. Ello hace imprescindible una primera constatación: el eventual auge de la industria editorial peruana no sostiene una relación directamente proporcional con lo que pomposa y paternalistamente solemos llamar "difusión de la cultura".

La cultura oficial, cada vez más especializada y compleja, produce textos cuyos lectores potenciales en el país probablemente no superen el

1 o/o de la población (aunque resulta arriesgado, sin contar con estadísticas confiables, calcular un núcleo de 180,000 personas dispuestas a leer un promedio de ocho a nueve libros de ciencia y literatura en el lapso de un año). Quizás el problema no radique en la escasa dimensión de la mayoría de las editoriales peruanas —después de todo, contamos con un parque editorial que permitiría incrementar rápidamente la producción de libros peruanos— sino en la ausencia de un mercado real para aquello que hemos denominado el "libro de cultura", poniendo entre comillas la concepción tradicional y restrictiva del término "cultura".

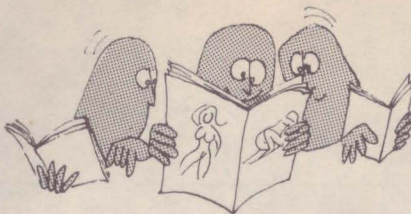
El número de peruanos alfabetizados no coincide, sin duda, con el de lectores potenciales. Si mal no



recuerdo, Paulo Freire, señalaba como analfabetos a todos aquellos que “no sabían lo que leían y escribían”; aceptando esa definición, nuestro analfabetismo resulta bastante más crecido de lo que las cifras oficiales admiten. El hábito de la lectura, ejercido mayormente en aquellas obras a las que los intelectuales juzgan peyorativamente, es sólo parte del problema; un país en el que la crítica personal es desalentada desde la escuela misma, produce ciudadanos dispuestos a refugiarse en los estereotipos que brinda la “cultura de masas”.

Por otro lado, hay que referirse a una realidad que los discursos de los gobernantes y sus ministros de educación no logran oscurecer por completo; nos referimos, por supuesto, a la censura de aquellos textos —después de todo, el libro como tal es tan sólo el soporte físico del texto— que son reputados peligrosos para “la seguridad del estado” y/o “la moral pública”. Contra lo que los intelectuales contestatarios podrían suponer (y, en el fondo, desear) la represión estatal a la palabra escrita no se ensaña con sus creaciones, sino con los folletos políticamente radicales y la sub-cultura pornográfica; esos productos, que sintomáticamente se venden en las aceras de La Colmena y no en las librerías “decentes” son los primeros en caer bajo la guillotina censora.

Puede parecer extraño que el Estado, puesto en papel de censor, no se oriente a detener la crítica corrosiva e intelectualmente consistente. A la larga, la pornografía no cumple ningún papel subversivo y resulta dudoso que algún panfleto acerca de la Guerra Popular posea algún efecto incendiario inmediato; tal vez la raíz del asunto consista en que la policía —y los políticos o militares que la utilizan— intuyan que el circuito “no oficial” de libros es el que tiene más posibilidades de contaminar a ese público urbano y popular, que constituye la reserva de cualquier régimen en el Perú. Dicho en otros



términos, el texto que circula en el mercado “oficial y culto” carece de reales posibilidades de alterar la conciencia de un sector significativo de lectores; en cierto sentido, y más allá de su calidad e intenciones, se trata de un texto “domesticado”.

Aunque el circuito “no oficial” tenga mayores potencialidades para convocar a un público popular, o no necesariamente “ilustrado”, resulta también innegable que las variadas capas populares urbanas no tienen en la letra impresa su vehículo predilecto de comunicación cultural: las artes gráficas, el cine y la televisión —todo lo que pertenece al dominio de la imagen y el sonido— están sólidamente arraigados en esos grupos y han desplazado a lo escrito. En el campo, la danza y la plástica poseen —por razones de tradición cultural— una relación

mucho más fluida con los pobladores que el texto impreso. Habrá que concluir que no está abonado el terreno para lograr un crecimiento sustantivo de lectores entre las clases mayoritarias del Perú, que se descubren culturalmente a través de medios cuya importancia no se quiere reconocer en el discurso oficial (para muchos, el cine y la música son “espectáculos o entretenimientos”, mientras que el libro es, por supuesto, “cultura”).

En una de sus *Nuevas prosas apátridas*, Julio Ramón Ribeyro aseguraba: “La biblioteca personal es un anacronismo. Ocupa demasiado lugar en casas cada vez más chicas, es oneroso formarlas, nunca realmente se las aprovecha en su costo o volumen (. . .)”. La biblioteca, recinto infaltable en cualquier casa señorial, tiende a desvanecerse en una época en la que la economía del espacio urbano restringe la construcción de solares amplios y desahogados; además, las nuevas residencias burguesas no contienen, por lo general, bibliotecas: en el lugar que tradicionalmente le correspondía a los libros, se instala ahora el equipo de música o el de video, demostrando con elocuencia que los medios de comunicación admiten modas y decadencias.

Sin embargo, no faltan argumentos en favor del libro: qué otra cosa, sino impresos, pueden ser obras como *El Capital*, *La guerra y la paz* o *La tierra baldía*. Y, al margen de esta relación íntima y necesaria entre ciertos textos decisivos y su plasmación en el libro, nos queda algo todavía más importante: la lectura misma. El placer privado de leer nos reconcilia con nuestra propia individualidad en un tiempo en el que los seres humanos tendemos, cada vez con mayor fuerza, a convertirnos en componentes de una masa sistemáticamente despersonalizada; aunque suene paradójico, esa sensación de individualidad que proporciona la lectura deviene en una función social de una importancia difícilmente estimable y reducida.

Errata

En el artículo “La iliquidez en América Latina” (Debate 18), de Augusto Blacker M., se presentan dos errores que su autor nos pide aclarar.

En la página 8 (al fin de la segunda columna), donde dice: “...dificultades financieras y empresas y bancos en diferentes países..”, debió decir: “...dificultades financieras de empresas y bancos en diferentes países...”

En la página 15 (al inicio de la primera columna), donde dice: “...no tienen el necesario ‘flujo de caja’, es decir, la generación de recurs

no tienen el necesario ‘flujo de caja’, es decir, la generación de recursos internos necesarios que les permitan..”, debió decir: “...no tienen el necesario ‘flujo de caja’, es decir, la generación de recursos externos necesarios que les permitan...”



EL PACIFICO

Compañía de Seguros y Reaseguros

Edificio "El Pacifico - Arequipa" AV. AREQUIPA 660 LIMA Telef. : 27-6780

UNMSM-CEDOC

En el Museo de Arte en Lima

Luis Peirano
Sociólogo

“ ¡Esto es un Pompidou criollo!, me dijo Balo Sánchez León, viendo la gente que entraba y salía del Museo de Arte de Lima. Habíamos ido un sábado por la tarde con nuestros hijos para ver *Escuela de payasos*, obra de teatro para niños, presentada por el grupo Abeja con la dirección de Alberto Isola.

El vestíbulo de entrada al bello edificio del Paseo Colón estaba atestado de gente. Alguna, como nosotros, venía al teatro. Pero otra asistía a alguno de los cursos de iniciación artística que allí se ofrecen, compraba entradas para las funciones del antiguo cine-club, visitaba la exposición temporal del primer piso, o la permanente de arte peruano que puede verse en el segundo. Veíamos, en fin, que a este Museo entra mucha gente, alguna de la cual viene simplemente a descansar, a darse una vuelta, a la cafetería o al baño (previo pago de este último servicio por la suma de cincuenta soles). Este es un Museo con barullo y movimiento popular.

Volver al Museo en pleno verano para hacer esta nota, me permitió una noche ver la versión de Hugo del Carril de *El día que me quieras*, en un ciclo de cine argentino que ofrecía el Museo, y conversar otra mañana con los alumnos de los cursos de oratoria y locución radial, así como en algunos de los emplea-



UN MILLON de personas llega anualmente hasta la planta baja ...

dos de esa casa. Recordamos con ellos la temporada con el TUC haciendo *Ubú Presidente* de Juan Larco, y el rodaje de *El enigma de la pantalla*, de Pepe Huayhuaca, que usa el auditorio del cine-club del Museo casi como un homenaje. Finalmente hablamos con Fidel Untiveros, director del Museo.

Las mañanas del verano ofrecen un movimiento peculiar de estudiantes que hacen vacaciones útiles en los cursos del Museo. “Vengo al curso para desarrollar mi personalidad y adquirir más seguridad”. “Quiero aprender a hablar bien para trabajar en radio, o quizás en la

televisión”. Son las aspiraciones de algunos estudiantes de los cursos de expresión oral que entrevistamos esa mañana. El espíritu pragmático predomina sobre la vocación o interés artístico propiamente dicho. Las respuestas abundan en el deseo de “desarrollar la personalidad” y ganar algo para “poder desenvolverse mejor en la vida”. Recogemos estas impresiones para nuestra conversación con el Director del Museo a quien nos acercamos felicitándolo por la actividad del lugar.

Le digo, en primer término, que me ha llamado mucho la atención esta agitación de cursos y cursillos,



LA COLECCION del arte peruano
está en segundo plano.



LA VIDA del Museo gira alrededor de
los cursos, del cine-club y del teatro.

al punto de darme una imagen similar a la de una academia o un gran CENECAPE. “He escuchado la crítica que dice que aquí parece que se tratara de hacer negocio, antes que cultura; y que aquí pueden haber cursillos casi de cualquier cosa con tal de que produzcan ganancias al Museo”, añado provocándolo. Me contesta que la mayoría de los cursos tienen que ver con las artes, aunque haya otros que quizás puedan cuestionarse, como los de artes aplicadas y otros de manualidades, que son derivación del arte decorativo con fines artesanales. Pero que ya no se persigue el afán de lucro y que, de acuerdo a los precios de los

ciones simultáneas. La colección de historia del arte peruano está en un segundo plano, como que está en el segundo piso; muy bien cuidada me da la impresión, pero arrinconada, lejos de donde está la vida, de donde llega realmente la gente que viene al Museo. Fidel Untiveros me responde que hay que estar a tono con la época, donde los museos-catedrales o solemnes han terminado. “La colección permanente del Museo tiene alrededor de cien mil visitantes al año, frente al millón de personas que llegan hasta la planta baja. Nosotros traíamos de ser consecuentes con nuestra misión de incentivar el acercamiento de ese millón de personas a las artes. Por esto programamos exposiciones distintas en el primer piso, como la del Concurso de Pintura, Escultura, Fotografía y Grabado de la Municipalidad de Lima que se expone actualmente, sin olvidar una invitación constante a ver la exposición permanente. Hasta hace poco hemos estado ofreciendo visitas guiadas y días gratuitos al público con una afluencia enorme, al punto de tener que limitar la entrada cada media hora, porque rebasaba nuestra capacidad de recepción, seguridad, etc. La exposición no está, pues, al margen de la masa; si nosotros queremos la llenamos de masa, pero, naturalmente, para mantener esta segunda parte necesitamos cobrar como todos los museos...”.

cursos, el Museo ofrece muchas más ventajas. “Alguna vez se organizaron cursos con el afán de obtener ingresos, pero ya se ha superado esta etapa”, afirma para concluir.

Me da la impresión, sin embargo —continúo preguntando en otra dirección—, que la mayor parte de las actividades del Museo tienen que ver poco con las exposiciones, sobre todo con la muestra principal del segundo piso. Por el contrario, pareciera que lo principal de la vida del Museo gira alrededor de los cursos, del cine-club, del teatro, especialmente del teatro para niños que tiene hasta dos grupos dando fun-

¿No han ensayado la posibilidad de no cobrar la entrada a la exposición permanente? Untiveros asegura que en este caso el Museo no podría mantenerse, como lo hace hoy, de manera autosuficiente. “Las donaciones privadas son irregulares y el Estado no nos da ya nada; dependemos básicamente del público y funcionamos bien”. Al preguntarle si siempre ha sido así, Untiveros no puede dejar de enorgullecerse de su gestión como director. “Evidentemente, la situación actual del Museo ha ido forjándose lentamente desde el año 1976, fecha en la que asumo la dirección, durante un período de crisis tremendo cercano

al derrumbe". Le pregunto si reconoce que hoy, que no tiene problemas agudos de subsistencia, debe afrontar saludablemente una serie de críticas sobre la política practicada para lograr esta autosuficiencia. Le digo que se comenta mucho, por ejemplo, que este bello palacio de exposiciones, primero de su género en el Perú y diseñado por la casa Eiffel de París, se encuentra feamente tugurizado. "Así es, responde Untiveros, es la pura verdad... El esfuerzo que ha habido que hacer para convertirla en una institución agresiva en el campo de la cultura no miró, pues, en estos aspectos de tugurización. Si nosotros esperábamos a tener un local hermoso, aulas bien constituidas, bien implementadas, en fin, todas las ventajas de un local moderno, hasta ahora estaríamos luchando. La cuestión era hacer las cosas. Yo creo que se ha logrado en gran parte. Hoy que el Museo de Arte tiene vida e influencia, ahora sí viene la segunda parte: el Municipio y algunas empresas van a aportar para hacer un cambio completo en las instalaciones del Museo. Te puedo mostrar los planos. Este año se construirán dos nuevos auditorios, uno para cine y el otro especial para teatro, para lo que es necesario quitar todos los módulos y aulas provisionales que habíamos construido".

Le pregunto por la solución dada al pleito entre las distintas instancias de gobierno a partir de la muestra audiovisual "Afirmación del Perú", que tuvo lugar allí hace algunos años, y me dice que eso queda

en lo anecdótico, en lo folklórico del Ministerio de Educación. Le recuerdo que la consecuencia de esa anécdota fue que se tuvo que mantener clausurados los módulos de dicha exposición durante algunos años, formando un verdadero islote inexpugnable al interior del Museo. Todo, sin embargo, parece haber llegado a acuerdos armónicos y a pensar optimistamente en el futuro inmediato. Para no seguir con las críticas, pregunto al Director del Museo qué hace con los cuadernos que generalmente se encuentran en unas mesas especiales de la planta baja, con la finalidad de que el público deje por escrito sus comentarios a las actividades y muestras del Museo. Recuerdo haber interrumpido mi camino hacia el último recodo del Museo, donde dábamos las funciones de *Ubu*, para leer con alguno de los actores los comentarios que la gente anotaba. En diversidad de idiomas y estilos, con las intenciones y resultados gráficos más diversos, en esos cuadernos se encuentra probablemente uno de los recursos más ricos para el estudio de la situación del museo. Untiveros me muestra el último de donde escogemos por reiterados y explícitos los comentarios que se refieren a tres de los aspectos más saltantes de la vida del Museo el último mes: las protestas airadas contra el jurado del Concurso organizado por la Municipalidad, los éxitos y fracasos de algún cine-clubista fascinado por alguna película, y las quejas por la suciedad y mal estado del edificio. La gran mayoría de las críticas a la condición del Museo son respondidas a pie de página, en el mismo cuaderno con una sobria caligrafía por el propio Untiveros. Sus respuestas dan cuenta de lo mucho que hay por hacer, de la enorme polución que hay en esa zona de Lima, y que explica la suciedad de la fachada, y anuncia, finalmente, que muy pronto podremos gozar todos de muy importantes reformas y grandes novedades y ventajas que ofrecerá el Museo.

Damos finalmente una vuelta por todo el Museo. En los dos últi-

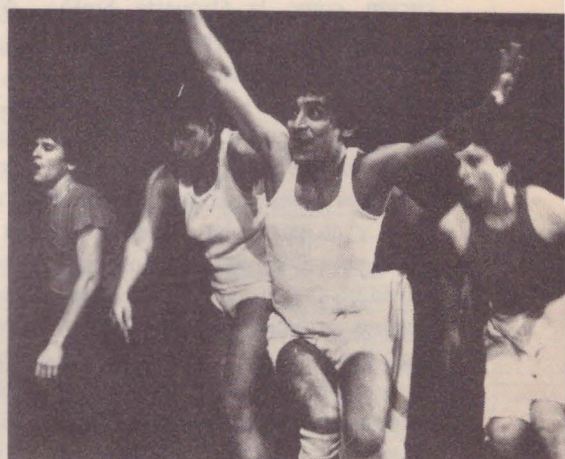
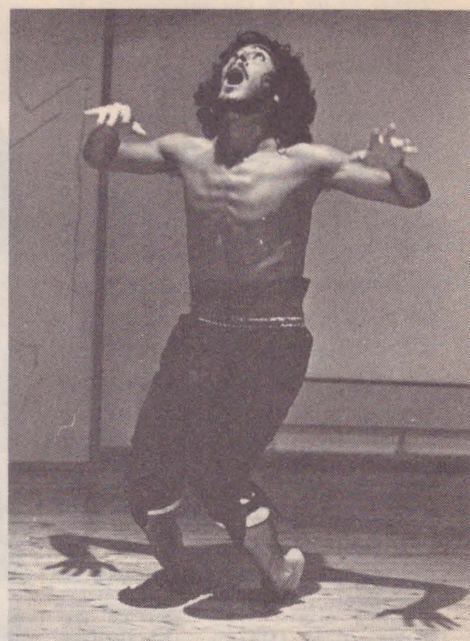
mos años el Museo ha avanzado considerablemente por lo menos en lo que se refiere a conservación y utilización de las áreas del primer piso. Entre otras cosas, el escenario de *Ubu* ya no tiene la enorme cantidad de material de depósito que nos acompañó en las funciones, aunque el heroico auditorio de cine-club tiene las mismas incomodidades de *El enigma* de Huayhuaca y espera pacientemente la remodelación anunciada.

Recorriendo el segundo piso, le pregunto qué le parece lo más significativo del Museo. Hace hincapié, además de en la belleza misma del edificio, en el valor histórico y didáctico de la muestra panorámica del desarrollo del arte peruano desde Chavín hasta nuestros días. Su última adquisición, la colección de la familia Cisneros Sánchez merece cierta atención, especialmente el cuadro de *La lavandera* de Francisco Laso, y algunas obras de autores que no tenía el Museo, tales como Julia Codesido. Le pregunto que si no le parece poco didáctico eso de tener las colecciones donadas por separado, en vez de ordenarlas conjuntamente en una sola gran muestra cronológica. Me responde que el contrato de donación exige que las colecciones privadas se muestren y mantengan de esa manera.

Mientras salimos, conversamos del proyecto de la Municipalidad para hacer un gran complejo cultural en la zona, y de los proyectos específicos al interior del Museo que reconoce, reiteradamente, debidos a la figura de Alejandro Miró Quesada. Me habla entusiasmado de los planes de recepción ágil y moderna de un público cada vez mayor y confía mucho ser cada vez más consecuente con esta idea de ser un verdadero centro de promoción y dinamización cultural. "Si ahora mismo —me dice— aquí entra y sale diariamente tanta gente, que algunos creen que regalamos o vendemos algo muy barato". Lo entusiasmo para que siga haciendo que cada vez más gente piense eso, al pasar por el Museo de Arte de Lima.



"El Estado no nos da ya nada"



Otro Teatro

Hugo Salazar

1 982 fue un año fructífero para el teatro peruano: nuevos discursos teatrales, nuevos públicos, nuevos espacios ganados, a los que accede el público ya sea masivamente,

ya sea selectivamente. Es sintomático además, la presencia de cinco propuestas teatrales peruanas durante 1982 en escenarios europeos y latinoamericanos, hecho sin precedentes en la historia teatral pe-

ruana. ¿Estaremos asistiendo al nacimiento de una vanguardia teatral peruana? En estas notas se tratará de dar respuesta a esta y a otras interrogantes, a través de los testimonios de los propios representantes

del nuevo teatro peruano.

LA PRODUCCION LOS PRODUCTORES

Si una llamada "primera fase", pudo significar, a nivel de instituciones culturales, un período de efervescencia, de movilidad social, de emergencia de nuevos sectores y propuestas a la escena nacional y cultural, las siguientes "fases" conllevan un período de pasividad, de replegamiento de las propuestas culturales oficiales. Ya sea por razones administrativas y económicas, ya sea por razones de línea política, de un tiempo a esta parte, hemos venido asistiendo al deterioro y casi desaparición de las instituciones oficiales de la cultura. El proceso del Instituto Nacional de Cultura (INC), de sus órganos de ejecución como la Orquesta Sinfónica, el Ballet Moderno, el Conjunto de Folklore, etc. son síntomas tristemente reales del estado de cosas a nivel de cultura oficial.

En este telón de fondo hay que ubicar el sistema de las artes en el Perú y en particular el del teatro. En la actualidad, por el lado oficial, existe un teatro nacional casi clandestino, reducido a menos que oficina burocrática. Escuelas de formación oficiales y privadas que no ofrecen ninguna alternativa real a sus integrantes, marcadas cada vez más por el desarrollo de un mercado complaciente al facilismo, a la frivolidad y banalidad del consumismo cultural.

En la otra vertiente, denotamos la existencia de un teatro independiente (del oficial y privado), donde se agrupan una serie de gamas y propuestas teatrales que van desde los cerrados laboratorios y talleres teatrales hasta las representaciones más directas de la teatralidad urbana y rural, propuestas todas que de una manera u otra se erigen en contestación a las propuestas adocenadas por el oficialismo y el consumo conspicuo de objetos culturales.

Aquí es necesario ubicar algunos hitos que van a devenir en las actuales propuestas. En primera instancia, la presencia de Carlos Clavo,



NUEVOS discursos, nuevos espacios ganados, a los que accede el público ya sea masivamente, ya sea selectivamente.

animador del grupo YEGO, que en los 60, empieza a desarrollar nuevas propuestas teatrales destinadas a un público juvenil que esperaba verse reflejado como propuesta generacional. La influencia de Clavo es catalizador para la formación del grupo Yayachkani. Por otro lado, el grupo CUATROTABLAS consolida la apertura de Clavo, y a partir del 70 enarbola una propuesta más cercana a la modernidad y al eclecticismo de las vanguardias teatrales europeas y norteamericanas, insertándolas dentro de la escena nacional. En 1978, este mismo grupo organiza un encuentro internacional de teatro de grupos en Ayacucho, donde, bajo la advocación de "tercer teatro", se agruparon una serie de propuestas contraculturales a nivel teatral: el hecho de poner los ojos en la tradición teatral de Oriente, de ligar el teatro con los procesos vitales de los individuos, influyeron radicalmente dentro de los participantes peruanos del evento.

Que el teatro peruano último, entonces, esté marcado por la marginalidad, no es sino consecuencia de la relación entre la práctica tea-

tral habitual y la otra que pretende indagar, explorar la identidad personal, social. Este carácter de marginalidad no connota simplistamente colocarse al margen del sistema, sino operar en zonas intermedias y/o alternativas que no son asumidas habitualmente por el teatro, pero que sin embargo existen al ser abiertos y potenciados teatralmente.

LA DISTRIBUCION

La distribución de estos productos teatrales ha implicado, tanto por sus requerimientos formales como ideológicos, la captura de nuevos espacios para el teatro. Las nuevas propuestas teatrales utilizan espacios antes infranqueables para la convención teatral (vg. canchas deportivas, escuelas, calles, espacios fuertemente semantizados como atrios, iglesias, depósitos, etc.) Hay en este hecho, fuera de las necesidades operativas de las propuestas, todo un intento de desacralizar la convención "sala teatral" como único espacio posible para el rito teatral. Esto implica toda una ideología de "ver" y "hacer" teatro, ya no como hecho disociado de la vida

misma sino integrado a ella, como parte componente.

Por otro lado, el circuito de distribución, al contacto con otros grupos independientes, se amplía a nivel internacional, y las giras internacionales no sólo abren posibilidades de intercambio de experiencias sino también son medios de subsistencia. Los festivales internacionales, con auspicio de los grupos independientes o con apoyos oficiales o semi-oficiales, han servido a los grupos nacionales para ambos fines. Una situación curiosa empieza a gestarse dentro de estos grupos: del mismo modo que los inmigrantes europeos de principios de siglo viajaban a "hacer la América", como posibilidad de obtener mejores condiciones de vida, ahora los grupos independientes peruanos viajan a "hacer la Europa" con parecidos fines, como efecto colateral de una cultura oficial y un estado de cosas a nivel cultural, en que la migración constante de estos grupos se va convirtiendo en un estilo de vida y subsistencia periódica.

EL CONSUMO

Con una institución crítica destellada aún del brillo de la eufonía y el gesto sobreteatral, las nuevas propuestas teatrales no se han visto engarzadas —en la mayoría de los casos— con una institución crítica verdaderamente mediadora entre el desmontaje de los nuevos enunciados teatrales y la capacidad de entender y formalizar el arribo a nuevas formas de ver y entender el texto y la teatralidad.

En lo que respecta al público, se ubica por lo general en posición expectante respecto a estos nuevos enunciados. En este caso, nos referimos al público que habitualmente fluye hacia las salas teatrales y que socialmente se ubica en un segmento social medio y alto. Otro sí, las opciones ideológicas y formales de estas propuestas van predeterminando el hecho de verse reflejados como público, dentro de las propuestas; es de esta manera que los nuevos enunciados, transparentan las prácticas ideológicas (po-

líticas, existenciales, lúdicas, sexuales, cotidianas, etc.) de una manera más directa que las anteriores, ya que sus referentes son más aprehensibles ideológicamente.

Para un público no nacional, estas propuestas pueden hacerse ininteligibles por la ausencia de los referentes lingüísticos e ideológicos donde se desarrollan las anécdotas teatrales. Liberados de la trampa del exotismo turístico, las propuestas teatrales últimas ponen a prueba su carácter de universalidad y modernidad frente a los referentes teatrales no nacionales. La prueba fue pasada y, hasta donde tenemos noticia, lo fue con aceptación e interés mayor, incluso, que en el caso del público peruano.

CODA

Si bien estas propuestas no forman un ente orgánico, podemos aventurar la hipótesis del surgimiento de una posible vanguardia teatral peruana, con todo el riesgo que implica la utilización de un término tan manido como "vanguardia".

En este sentido, tomamos de él su sentido de modernidad y engarce con el aquí y "ahora" de lo nacional, la búsqueda de una teatralidad genuinamente nacional, liberada de los lastres de los formalismos gratuitos de los 70 o de la sobresaturación innecesariamente panfletaria de los 60. Pensamos que es ahí donde se encuentra lo mejor de

las propuestas del 80 en el teatro. Los últimos discursos y prácticas teatrales parecen así demostrarlo.

HABLAN LOS GRUPOS

CUATROTABLAS:

El riesgo como
única posibilidad.

“ Considero la vanguardia como capacidad de riesgo frente al medio”, empieza diciendo en su testimonio Mario Delgado, director y principal animador del grupo CUATROTABLAS. Sara Joffré lo hizo en su tiempo y fue un momento de riesgo total. De ese momento surge la vanguardia del 50, que produce los grandes montajes del 60 (“Marat - Sade” fue un ejemplo). Respecto a la vanguardia de los 70, Delgado nos dice: “Carlos Clavo nos dio un indicio, luego viene Yuyachkani, paralelo a esto surge CUATROTABLAS. Toda gente muy joven, que hace teatro en los colegios. Gentes como las de mi generación que llegan al teatro por accidente, por crisis de identidad, y que creen encontrar en el teatro un espacio para resolverla, y tampoco lo encuentran”.



EL TEATRO peruano último está marcado por la marginalidad.

“Salgo del Perú” —continúa Delgado—, “ante la imposibilidad de desarrollar un trabajo de equipo, de creación más libre, y el 68 trabajo con Carlos Jiménez, de Venezuela, en “Juglar”, conozco las experiencias teatrales chilena y colombiana; esto me va dando identidad. Regreso al Perú, en medio de este aprendizaje y me encuentro con Clavo y su obra “Alicia en el país de las maravillas”. Me conmovió profundamente su irreverencia. Vuelvo a Venezuela y veo la oficialización de Jiménez y decido volver a mi país. Regreso con el proyecto de una asociación cultural (Arena) cuyo primer montaje, “Cementerio de automóviles” de Arrabal, dirigirla Jiménez y luego “Tu país está feliz” en base a textos de Antonio Miranda, un poeta brasileño, dirigida por mí. Esta puesta me planteaba la necesidad de armar una escuela con gente nueva, sin experiencia, gente de 16 a 21 años. 9 meses después surge CUATROTABLAS, donde nos planteamos hacer un espectáculo totalmente nuevo que pudiese incorporar dos elementos inéditos hasta la fecha en el teatro na-



cional: la música y la juventud. Fue un éxito tanto artístico como económico. Con un grupo más consolidado nos presentamos en un pueblo joven donde pusimos cuatro tablas para delimitar el escenario, de esta experiencia e intercambio surge la necesidad de trasponer lo juvenil hacia lo social. Entonces sacamos “Oye”, posteriormente vendría “El sol bajo la pata de los caballos”, “La noche larga” y los demás montajes y eventos del grupo”.

Ahora más que nunca, finaliza Delgado, creo en un proyecto independiente para el teatro, con gente no comprometida con el oficialismo,

ya que ellos son los que pueden generar la única alternativa para el teatro en el Perú. ¿Se han puesto a pensar, cuántos niños peruanos pudieron comer con el dinero invertido para el montaje de “Atusparia”?

LUIS RAMIREZ:

Entre el
desgarramiento y
la identidad.

“ En diciembre de 1980 acabó la cuarta gira de CUATROTABLAS por Europa y empezó una situación nueva para mí”. Empieza su testimonio Luis Ramírez, quien agrega que entonces había decidido iniciar una experiencia personal: “Decidí quedarme un año en Europa para realizar diversos estudios e intercambios con grupos teatrales. El 2 de febrero estrené en Hannover “Caminatas e insomnios”. Este trabajo fue iniciado en la gira de CUATROTABLAS. Había reunido material y debía organizarlo. El espectáculo fue tomando forma en base a las presentaciones para amigos: dos o tres, cuatro personas como máximo eran el atento público que compartía conmigo esas experiencias. No eran ensayos, sino presentaciones improvisadas. No estaba solo, confiesa Ramírez, no me sentía lejos de mi casa. Mi territorio era siempre el mismo donde vaya. La cama, el espejo de 35 x 55 cm. que se rompía, la tierra empolvando mi cara, mi sombra en la pared, el amigo, los amigos siempre estaban allí. Era un constante encuentro con cosas perdidas y a la vez un acto de recuperación”.

“Regresé a Lima con la intención de formar un grupo, continúa Ramírez, realicé seminarios y un trabajo de intercambio con Dudú, percusionista francés, con quien hice un montaje teatral para “Los Tambores”. Ahora realizo un seminario de seis meses, viaje nuevamente a Europa. ¿Para qué? Salir de gira, y preguntarme constantemente si quiero volver al Perú.

Mientras tanto hablo con Hugo sobre vanguardia, lenguaje, códigos,

escucho sus preguntas...¿Qué es el Perú para mí? ¿Qué imagen doy del Perú al público europeo? Me parece ahora un poco ocioso responder. He perdido el sentido de lo peruano ¿Qué soy yo para el Perú? ¿Qué o quiénes son el Perú? De una cosa si estoy seguro: los peruanos no saben que hay grupos de teatro que están representando constantemente al Perú en el exterior y a las autoridades de turno les importa un bledo nuestros asuntos. Y mis vecinos están más distantes que la familia Figge en Hannover o los Botti en Palosco y ni la policía, ni el cura, ni el alcalde me conocen, ni conocen a mis padres como en mi pequeña ciudad natal destruida por el aluvión del 70, Yungay”.

MALCO OLIVERO:

Los mitos
y los ritos

“ He trabajado 9 años con CUATROTABLAS dentro de la cultura de grupos. Al dejar mi grupo fue como comenzar de nuevo. El medio cultural en el Perú es difícil y cerrado. Todo esto me ha llevado a la búsqueda de un elemento fuerte dentro de mí, de mis raíces y esto lo he encontrado dentro de los mitos andinos”.

Respecto a la imagen del Perú por parte del espectador europeo responde: “Yo trabajo con mitos y tradición oral andina, es mi punto de partida, una experiencia vital dentro de mi experiencia de actor. Trato de hacer una relectura de la conquista del Perú, tomando elementos de diversas etapas: el pistak, el Inkarry y el sueño del poncho de Arguedas, todo dentro de un espectáculo llamado “ÑAUPAPACHA”, que traducido vendría a ser, algo así como, “antiguamente...” Actualmente trabajo con el Tukak Teatret, que es un grupo de teatro groenlandés que reside en Dinamarca y trabaja con la mitología, también punto de partida de mi trabajo”.

“Para mí resulta imposible vivir en el Perú, acota Olivero, por la cuestión económica, en el sentido

Lo que importa a los importadores

NO PAGUE TODOS LOS IMPUESTOS JUNTOS

Ransa Comercial le brinda la oportunidad de retirar su mercadería importada por partes. De esta manera, sólo paga los derechos aduaneros de la mercadería retirada. Solicitenos información.

Conozca nuestro sistema. Ahorrará costos. Además, Ransa Comercial le brinda las siguientes ventajas:

- Emisión de certificados para Warrants.*
- Responsabilidad contra robos y daños.
- Facilidad para inspeccionar su mercadería.
- Rapidez para la entrega de su mercadería.
- 40 años de experiencia en el ramo.

(*) A través de una Empresa autorizada.

Cercana al puerto para mayor seguridad de su mercadería.



RANSA Comercial s.a.

AV. ARGENTINA 3257 - TELF. 299110 CALLAO

UNMSM-CEDOC

de que tu trabajo no recibe respuesta del medio. Pienso que el teatro peruano, sin el apoyo oficial, en medio de la crisis en que se vive, es reflejo real del mundo del subdesarrollo, de la crisis del medio económico, social y cultural”, acota finalmente Olivero.

TEATRO EL SOL:

Marginalidad y
Universalidad

Para el Teatro El Sol no existe dramaturgia nacional; hay, sí, literatura dramática, pero sin funcionalidad dentro del teatro. Al pasar al escenario esta literatura no responde a las expectativas formales, ideológicas y existenciales nuestras, como actores, como grupo. “Nos asumimos como somos, a partir de nuestras propias castraciones para exorcizarlas en el escenario. En ese sentido nos interesa el actor santificado; tomar el teatro como algo místico, pero integrados al medio, cada vez más integrados al medio”.

Sobre sus orígenes como grupo nos dice su director: “Todo empezó el 78, cuando en el Perú se hizo un encuentro de teatro de grupos en Ayacucho, luego hicimos un laboratorio y llegó a nuestras manos “El beso de la mujer Araña”, de Puig. Nos interesó y decidimos montar la obra. En Ayacucho vimos gente que se había permitido la posibilidad de trabajar juntos y que nosotros todavía no lo hacíamos. Al principio fue dificultoso; ahora hay mucha gente compartiendo la misma línea, de alguna manera el teatro está insertado en nuestra propia vida”.

Respecto a las técnicas teatrales, se proclaman eclécticos, declaran no conocer totalmente a Grotowsky, pero les interesa el método y no la mística. De igual manera toman los aportes de Artaud, Piscator, Kantor, para finalmente descubrir que Brecht no era el único revolucionario dentro del teatro.

En cuanto a los proyectos, nos

dicen que tienen programada una próxima gira, abrir talleres y realizar un montaje a través de trabajos personales, una especie de biografía, trabajar con sus vivencias, que “es quizá la experiencia teatral más importante que hayamos tenido” —concluye finalmente.

YUYACHKANI:

El Teatro y la
Identidad Nacional

A Miguel Rubio, director y animador de Yuyachkani, el término vanguardia teatral le parece impreciso si no va enraizado a un proyecto real. Antes que vanguardia, es preferible el concepto de teatro nacional, un teatro que parta de la identidad nacional, un concepto específico; de alguna manera, otros grupos llegan a lo mismo, pero por otros caminos. “En el caso nuestro (de Yuyachkani) nuestra práctica nos ha llevado a reformular nuestros planteamientos, a partir de las críticas de las propias bases”.

YEGO (apócope de ye-ye y gogo) es el grupo base del cual posteriormente se genera Yuyachkani. Carlos Clavo enarbola el 60 una propuesta generacional, con música electrónica y mensajes pacifistas para un público juvenil y escolar. El proceso y las demandas de incluir propuestas sociopolíticas más radicales hacen posible la aparición de Yuyachkani dentro de YEGO. Sin embargo, reconocen en Clavo su capacidad de animador cultural, su poética expresiva como manifestación muy consciente de su momento, frente a los intentos nacional-populistas de Histrión, por ejemplo.

En cuanto a la dramaturgia nacional, Rubio argumenta que corresponde a Luis Alberto Sánchez el dudoso honor de poner al teatro como género literario. Hay autores teatrales, pero divorciados de los grupos. Por otro lado, piensa que ya se puede hablar de una dra-

maturgia nacional, con algunas características bien definidas: 1) zanjamiento frente al mito del texto literario ideal, 2) un teatro que empiece a reconocerse como parte de la tradición musical, que incorpore la danza, la máscara, elementos de los códigos perceptuales peruanos. Acuña tiene que ver con esto: en la plaza San Martín, demuestra que el actor de la calle es un actor distinto, un actor que incorpora al público, que sabe captar la teatralidad urbana.

A la pregunta de cómo un montaje tan específicamente rural como “Allpa Rayku” es presentado al público alemán de “Horizontes”, responde: “La obra sale de su contexto, pero el espectáculo no ha sido modificado, la barrera idiomática ha potenciado las posibilidades expresivas del cuerpo, del gesto; además, era un público sensibilizado a la problemática latinoamericana”. Actualmente Yuyachkani prepara una próxima gira, y elabora un montaje sobre la teatralidad urbana.

CODA FINAL

Estos testimonios, tras los cuales subyace una variada gama de propuestas teatrales, nos muestran una vocación nueva dentro del teatro último peruano. Tras el entrapamiento de la cultura oficial, se le ha sacado partido y contestación a la orfandad cultural oficial con productos críticos y solventes en los que, de alguna manera, empiezan a verse reflejados nuestras glorias y pecados nacionales, individuales; de los posteriores desarrollos y propuestas la visión se hará aún más clara. Por ahora pensamos que el enunciado “se puede hacer teatro de todo” ha sido probado, y ese todo es nuestra existencia como personas, como clase, como nación. Se trata entonces de encontrar los mecanismos, “las situaciones de enunciación” que potencien esta eclosión. Están aquí estas cinco propuestas y otras más, como las últimas puestas de Telba y La Alondra, para demostrarlo.

Arte y Mercado en el Perú

Sebastián Gris.

La publicación reciente (1) de una lista de precios en la pintura peruana fue recibida por el medio con gritos y azorados susurros. Un importante sector de artistas y algunos intermediarios creyeron percibir en ella un acercamiento ilegítimo y pernicioso a una labor de cuya mistificación lírica suele depender su prestigio e ingresos. Precisamente, en un orden social en el que la mistificación cumple un claro papel de ofuscamiento y dominación ideológica, estudiar la actividad plástica desde la perspectiva del mercado es también comprender al arte en sus aspectos más prosaicos y reveladores. Esta nota no pretende ser el estudio empírico y exhaustivo que el tema exige, pero sí, al menos, una introducción reflexiva a algunas de las características y mecanismos de ese mercado en el Perú.

ARTE Y MERCANCIA

La fe y el léxico de la mistificación artística suelen ser compartidos aun por aquellos que poseen una actitud beligerante hacia el mercado, “esta suerte de degradación que merodea el destino supremo del arte”, en las exaltadas palabras de un artículo pionero publi-

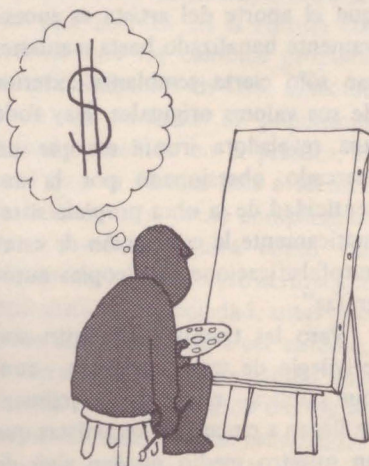
cado hace ocho años (2). Pero, en realidad, la definición contemporánea del arte es inseparable de su existencia como mercancía, de su progresiva apropiación por un orden burgués que en el siglo XIX europeo asume el prestigio de las formas aristocráticas de la cultura, adaptándolas a la propia lógica de las relaciones capitalistas de producción, difusión y consumo.

Esas tres instancias y el sistema social y económico al que responden son los verdaderos determinantes de la actividad artística, y no los individuos llámense clientes, *marchands* o artistas circunstancialmente— que protagonizan un papel en su circuito. El uso de cate-

gorías sociales, antes que personales, nos permiten sustituir la idea del arte como brumosa actividad del espíritu por la de realidad concreta de objetos de consumo producidos para un mercado específico (a cuyas demandas responde).

Se corre el riesgo, sin embargo, de trivializar el sentido de esta dependencia, si no se la entiende en la complejidad que deriva de la doble naturaleza del objeto plástico como bien material y bien simbólico. En un solo discurso cultural, el mercado somete o asimila los contenidos diversos de las obras tanto a sus necesidades de lucro como de representación ideológica. En este último aspecto nos es particularmente útil la definición que Nicos Hadjinicolaou (3) hace del “estilo” como ideología en imágenes y de la “belleza” como el tipo de apreciación formal a la que un grupo accede al reconocer en esa representación a su propia ideología de clase. La “valoración estética” que el mercado establece en contundentes términos económicos será entonces, también, una manera de imponer a sectores sociales más amplios una determinada perspectiva de clase (o fracción de clase) sublimada en la prestigiosa noción de arte.

De igual manera, considerar al mercado plástico como aquel mítico-



co lugar sin límites en el que arte y sociedad establecen los variables términos de la relación entre valor estético y valor económico, ofuscaría el carácter restrictivo del pluralismo que el mercado auspicia. La libertad de expresión otorgada al arte contemporáneo equivale, en los hechos, a la libertad competitiva de la economía liberal: la libertad de sumisión a una u otra de las fuerzas instrumentadas por el mercado.

Aunque carecemos de un análisis adecuado del medio comprador en el Perú, es evidente que su estrecha y exclusiva composición social (por lo menos en sus sectores determinantes) dificulta las expresiones de ruptura o agresión política. Aquellas que se han llegado a dar en nuestra plástica no responden exactamente a una irrupción popular en la cultura, sino al planteamiento agresivo de un nuevo modelo de dominación.

Sin duda podrá haber un enfrentamiento real en cada una de esas coyunturas: piénsese en el impacto de la primera muestra de Sabogal, las primeras declaraciones de Szyszlo, el Primer Premio Nacional de Cultura otorgado a un artista no-erudito. Pero la específica función del mercado será la de asimilar toda posibilidad de subversión en las obras mismas, recuperándola para el fortalecimiento del sistema burgués que monopoliza la exhibición y venta del producto artístico.

LA IDEOLOGIA DEL EXITO

Por lo general, las imposiciones no precisan ser explícitas: ellas son gradualmente interiorizadas por el propio artista de acuerdo al desarrollo de su relación con el mercado. En ésta se torna realidad la definición que Francesco hace de la ideología como el sentido sometido a la economía (4). El rechazo que genera entre los pintores todo intento de establecer con algún rigor la cotización real de su trabajo responde a la compleja trama de significados y connotaciones a la

que sirve de clave el valor numérico de los precios. La cantidad obtenida por una obra afecta de manera muy directa la auto-estima y la consideración social de un profesional cuya única esperanza de autonomía (relativa) frente al mercado se juega en la fama y prestigio que le sea posible obtener.

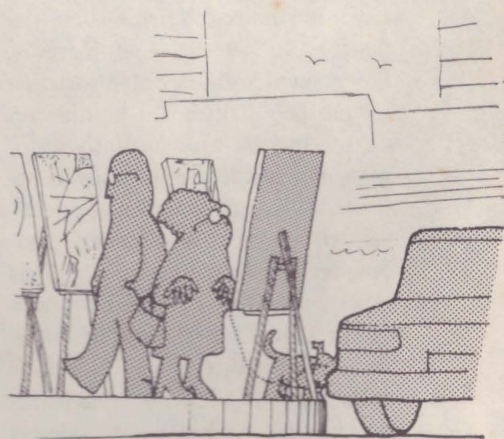
Es a esa remota posibilidad —accesible para tan sólo un puñado de artistas en cada generación— a la que cada uno de ellos hipoteca su capacidad alternativa de experimentación visual, sustituyéndola por una patética “ideología del éxito” (5), que empuja a los jóvenes a alternar formas y estilos con más arribismo que convicción. Pero, así como un reconocimiento temprano puede, y suele, congelar la evolución del artista en sus etapas formativas, el éxito —sea éste a un nivel consagratorio o simplemente al de un ritmo garantizado de ventas— deviene casi siempre en una obra que sucesivamente repite, con ligeras variantes, un estereotipo asumido como manera pictórica.

No es necesario citar nombres específicos para demostrar que esto es efectivamente así en gran parte de nuestros pintores con acceso regular a las galerías. Es raro encontrar “genuina inspiración” en un cuadro y en todo caso no es precisamente eso lo que el mercado exige. En un sistema en el que la obra es apreciada por el status y la garantía económica que su procedencia ofrece, más importante que la calidad es la inmediata identificación de ese llamado estilo personal, en el que el aporte del artista es sucesivamente banalizado hasta mantener tan sólo cierta semblanza exterior de sus valores originales. Hay toda una reveladora ironía en que un mercado obsesionado por la autenticidad de la obra propicie sistemáticamente la confección de estas autofalsificaciones o “copias autógrafas”.

Pero las trampas del éxito son privilegio de una restringida —aunque pública— minoría. Difícilmente llegan a cincuenta los artistas que en nuestro medio pueden vivir de

la plástica erudita, mientras que el número de personas de alguna manera activas en la producción pictórica supera quizá hasta en diez veces esa cifra. Un censo pormenorizado de esta producción, en todas sus vertientes, nos ayudaría a comprender los distintos escalones del fracaso que componen esa otra cara —despreciada y fundamental— de la moneda artística. Las salas de segunda o tercera categoría, las ventas en mueblerías, los circuitos callejeros, dan un lugar pero segregan a la vez aquella producción que el sistema no considera “artística” en la plenitud del término. Asimilación represiva que de alguna manera se reproduce en cada instancia del mercado, desde las galerías y museos hasta el público y la crítica.

El artista como monopolizador de la creatividad y el pintor en serie de imágenes turísticas marcan así los destinos opuestos pero complementarios de un proceso único, en cuyos niveles y jerarquías el arte



se define como una estructura de dominación. El mercado ubica y articula cada uno de esos niveles por medio de mecanismos que van desde la consagración de las obras percibidas como mayores hasta la marginación radical de todo aquello que será recluso en el desván de lo no artístico.

LAS GALERIAS Y EL ESTADO

La comunicación existente entre

estos diversos tipos de producción es mayor que lo que generalmente se admite y sin duda un estudio cabal del mercado deberá interesarse en aquellos estratos que, por ser considerados inferiores, han sido también marginados del análisis. Acá, sin embargo, podremos tan sólo detenernos en aquel otro extremo donde lo fundamental del comercio público se encuentra en las galerías ubicadas en San Isidro y Miraflores. Es sintomático que hace poco las más importantes galerías hayan discutido entre sí no sólo los problemas económicos que enfrentan, sino un frustrado programa conjunto que incluiría exposiciones antológicas y premios de estímulo a los jóvenes, así como demandas legales para la exoneración de aranceles a los materiales artísticos y para el libre tránsito de obras contemporáneas. Si bien sólo se obtuvo el acuerdo —parcialmente acatado— de elevar los porcentajes que cada sala cobra a sus expositores, es evidente que las propuestas planteadas responden a la inexistencia de una política cultural sostenida, en la que se instrumente la participación del Estado y las grandes empresas en la actividad artística.

En Europa y los Estados Unidos, e inclusive en algunos países de América Latina, la labor de organismos institucionales genera instancias donde el mercado se refracta auspiciando tanto las artes tradicionales como las manifestaciones que no tendrían inmediata cabida en el circuito comercial, incorporándolas así a un consenso visual (léase dominación visual) que el prestigio de multinacionales, fundaciones y museos permite ampliar más allá del estrecho marco de galerías e iniciados. A las características impersonales del comercio internacional se suma de esta manera una versión burocratizada del mercado, un gusto corporativo al que, con cada vez mayor frecuencia, se adaptan los productores.

En el Perú, esta opción se expresa apenas en las tímidas (casi inexistentes) incursiones de la banca

nacional o en las expectativas individuales de venta a museos extranjeros. La exposición oficial preparada hace dos años para la visita de los emisarios del Museum of Modern Art de Nueva York es, en ese sentido, ilustrativa de algo más que la obsecuencia del medio hacia los agentes y organismos internacionales del orden plástico establecido, como lo fue también la muestra paralela montada por un grupo de artistas excluidos. Hay en todo este lamentable comportamiento una comprensible reacción al gran vacío institucional que entre nosotros sintetiza la ausencia de algo que pudiera denominarse un Museo de Arte Moderno.

Vacío que, por otro lado, no es de ninguna manera casual, como no lo es la inexistencia, en el país, de un evento comparable siquiera a la mediocre Bienal de Valparaíso. La plástica no está aún articulada en forma sistemática al esquema burgués de dominación ideológica —a pesar de formar parte irrefutable de él— precisamente por las características que esa dominación ha asumido en el Perú. Es significativo que la excepción más evidente a esa esquivada relación entre arte y Estado se diera durante el primer periodo del gobierno militar, donde el proyecto de reestructuración de la enseñanza artística, la atención puesta sobre el afiche y la comunicación masiva, la revaloración del indigenismo y la asimilación de los aspectos más señoriales de la plástica no dominante (López Antay, Sulca, Mendivil) bosquejaron una política en la cultura coherente con los cambios propuestos por el régimen en otros aspectos de la vida nacional: un populismo radical concebido en la plástica, al igual que en formas más evidentes de la economía, como complemento y sustento —quizá como vía autónoma— para la reestructuración capitalista de la sociedad, antes que como una alternativa a ese sistema. Es durante esta gestión estatal que nuestro mercado plástico crece y se define en relación a las necesidades de representación simbólica de una

clase dominante reconstituida. Con frecuencia se ha adjudicado el auge del comercio artístico, en esa década, a la especulación, al crecimiento urbano y a la modernización de Lima. De similar importancia, sin embargo, ha sido el interés por la pintura como objeto de consumo conspicuo, tras la restricción de las importaciones, así como el surgimiento de un nuevo esquema de dominación, cuyos beneficiarios bus-



caron en la plástica un prestigio cultural acorde con la posición asumida. Acorde también con el signo político de aquel proceso, como lo demuestra la valoración de cierto “arte nacional” en esos años.

LA TRASNACIONALIZACION

Ideología, economía y prestigio son los vértices del triángulo en el que se define la direccionalidad del mercado. Cuando la posición relativa de esos puntos convergentes empieza a ser alterada por los virajes de la llamada Segunda Fase, el mercado pierde direccionalidad e inicia un reordenamiento interno no ajeno a la nueva relación de fuerzas en nuestras capas dominantes y la consecuente apertura de la economía del país. Hoy las fuentes públicas del prestigio son otra vez cosmopolitas y los bienes importados proporcionan una alternativa a la inversión artística, acentuando una recesión que de alguna manera es también un mecanismo para la reafirmación y recomposición, en nuevos términos, del mercado plástico. La coyuntura actual no sólo limita las ventas de nivel bajo y pro-

ESTA ES LA FORMULA: BONOS TIPO «C» DE COFIDE

00000



CORPORACIÓN

COFIDE

Empresa Estatal de derecho privado, con domicilio en la Av. Inca Garcilaso de la Vega No. 1456 de duración indefinida, creada por el Decreto Ley No. 18807 del 18 de Marzo de 1971, y transformada por el Decreto Legislativo No. 206 del 15 de Junio de 1981, inscrito en el Libro de Sociedades Mercantiles de los Registros Públicos de Lima en el Asiento 1, Ficha 1108 con Libreta Tributaria No. 9808299.

CAPITAL AUTORIZADO S/. 300,000'000,000.00

BONOS TIPO «C»

DECRETO LEY No. 21020 - DECRETO LEGISLATIVO No. 206
9na. SERIE DE S/. 25,000'000,000.00
Decreto Supremo No. 340 - 82 - EFC

FECHA DE EMISION E INSCRIPCION EN LOS REGISTROS PUBLICOS: 1ro. DE ENERO DE 1983

VALOR DEL TITULO: 1'000,000.00

La Corporación Financiera de Desarrollo S.A. "COFIDE" reconoce deber a:

JORGE GOMEZ GALINDO Lib. Trib. No. **C-865002**

1,000 Bonos de S/. 1,000.00 cada uno numerados del **15050120** al **15051120**

Que devengará el interés del **55% ANUAL**, EXENTO DEL IMPUESTO A LA RENTA

Fecha de Colocación: **Lima, 1º de FEBRERO de 1983**

Agente Colocador: **COFIDE**

Servicio de Intereses: **COFIDE / SAN ISIDRO**

Presidente del Directorio **[Firma]** Gerente General **[Firma]**

Numeración válida para Transferencias **00805**

**Paga el más alto interés.
Paga parte de su impuesto
a la renta y ayuda al país.**

Los Bonos Tipo "C" de Cofide le pagan 55% de interés y, además, el 35% de su inversión será considerado como pago a cuenta de su Impuesto a la Renta, permitiéndole contribuir con el desarrollo del país.

55% de interés + 35% de beneficio tributario: Esta es la Fórmula.

Nada ni nadie puede ofrecerle tanto. Los Bonos Tipo "C" se emiten desde 1,000 soles y desde el momento de su adquisición son libremente negociables en la Bolsa de Valores.

**BONOS
TIPO «C»**
la fórmula



**COFIDE ... y usted
juntos en la tarea
de desarrollar al Perú**

LUGARES DE INFORMACION Y ADQUISICION:
EN LIMA
COFIDE Los Rosales 460 - 3er Piso "Edificio El Gobernador" - San Isidro
Teléfonos 22-8373, 22-2102, 41-7587 y 41-0460
Bancos, Consignatarios, Financieras y Agentes Colegiados de Bolsa

UNMSM-CEDOC

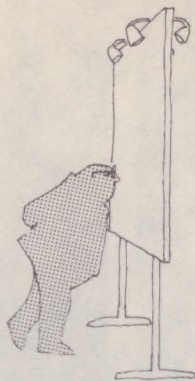
medio, además altera los criterios de valoración e inclusive insinúa (por primera vez en el país) la posibilidad de una inserción efectiva en el circuito internacional del comercio artístico.

En efecto, desde hace aproximadamente tres años, se viene gestando una transnacionalización del mercado plástico limeño, cuyo primer síntoma de importancia se dio en 1981, con la venta en privado de un lote de cuadros del pintor chileno e internacional Roberto Matta a precios virtualmente inéditos para el medio. Si bien este fenómeno se origina en los niveles más altos y conservadores del mercado, aquellos sin ninguna vocación de riesgo en sus inversiones, está generando ya una corriente que se afirmará con la inauguración en Barranco de una galería vinculada a un importante *marchand* de París.

Hay, en este desarrollo, obvias implicancias para una pintura nacional cuya producción mayoritaria se encuentra estrictamente referida a ese "criterio de reinversión condicionado al mercado local" del que una de nuestras galeristas podía, en 1975, hablar con justificado optimismo (7). Ahora que se inicia la penetración de este mercado, los artistas peruanos con mayores expectativas en el medio serán aquellos con prestigio y ventas reconocidas afuera, varios de los cuales han estado efectivamente exponiendo otra vez en el Perú, algunos tras prolongadas ausencias. Ya definido el actual proceso, emigrar aparecerá ser otra vez el horizonte óptimo para nuestros artistas de ambición.

CRITICA Y ALTERNATIVAS

Curiosamente, la nueva crítica coincide en su aparición —aunque no en sus juicios— con este proceso a la vez modernizante y restaurador. Desterrada de los medios masivos a raíz de la frustrada socialización de la prensa, ella no volverá a concitar el interés y discusión que obtuvo en la década del 60, de la misma manera en que la pintura es



ya una manifestación seguida por círculos cada vez más reducidos y elitarios.

Por lo demás, tanto entonces como ahora, la crítica —cuyo desarrollo en otros países ha sido tradicionalmente paralelo al del mercado— ha estado en el Perú al margen de los grandes y menudos movimientos de un comercio en el que se asegura que rigen relaciones personales y criterios imprecisos. Todo ello ha dado lugar a que se hable de un mercado feudal, incipiente o subdesarrollado. Pero se trata en realidad de un mercado netamente capitalista, cuyas particularidades corresponden a las del tipo de evolución que el capitalismo ha seguido en el país. No un "subdesarrollo", sino un desarrollo peculiar, acorde también en las artes plásticas con las necesidades e imposiciones generadas por los avatares de la dependencia y el tipo de relaciones económicas que ella establece.

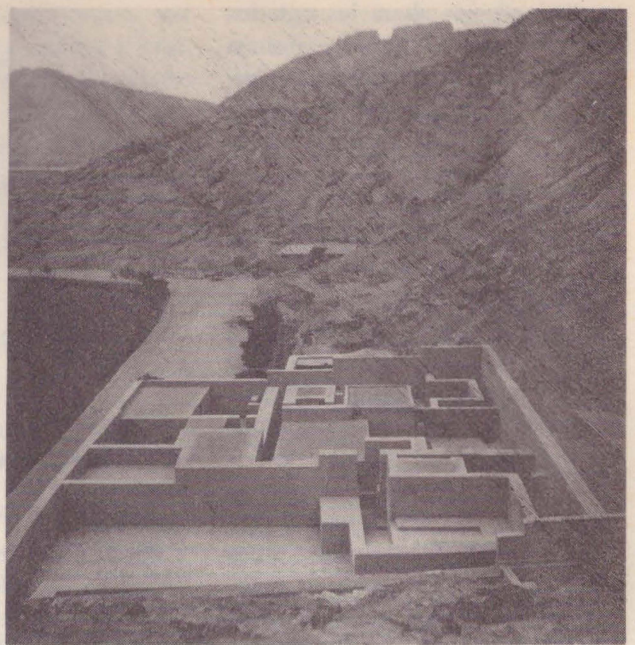
En este contexto, la búsqueda de alternativas al interior del sistema toma todos los rasgos de una desubicada comedia de equivocaciones, radical tan sólo en los límites de inconsecuencia a los que da motivo. Algunos de los pintores que hace siete años firmaron el comunicado del efímero Sindicato Unico de Trabajadores de las Artes Plásticas exigiendo un arte comprometido con las luchas populares, hoy pugnan por hacerse un sitio en la nueva frontera neoyorkina, asumiendo con lucidez el nuevo sentido del mercado. Dadas sus formas de

inserción social, la ideología del éxito suele ser la única constante para un artista con algo que perder. Por otro lado, de aquellos que hacían fines de la década pasada postularon un trabajo alternativo a las galerías y espacios oficiales, surge ahora una insistente demanda de apoyo y reconocimiento al Estado y al medio, casi una exigencia de desarrollo autónomo para nuestra burguesía.

Ella, sin embargo, prefiere ceder la administración total de sus intereses en este terreno a un mercado hoy fortalecido frente a sus críticos. Tal como hace poco sostuvimos, el arte en tanto producción ideológica no está aún coherentemente integrado a un proyecto estable de dominación cultural y puede ser abandonado a su suerte con la absoluta certeza de que la propia dinámica de su circuito convertirá cualquier gesto de rebeldía en nuevas formas de sumisión. La importancia del comercio artístico en el Perú no radica, entonces, en sus precios ni en el relativo aporte de las obras que por él circulan, sino en su carácter de mecanismo único para el control de nuestra producción visual.

NOTAS

1. Hueso Húmero, Lima, No. 14, jul-sept. 1982, pp. 204-207.
2. Mirko Lauer et. al. "Entre el comercio y el arte". *Mundial*, Lima No. 30, jun. 1975, pp. 94-95. Se trata del primer esfuerzo sistemático por comprender los factores sociales y económicos que afectan al comercio artístico en sus diversos niveles.
3. Nicos Hadjinicolaou. *Historia del arte y lucha de clases*, México, Siglo XXI, 1974.
4. Francesco Poli. *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
5. *Ibid.*
6. Cfr. Mirko Lauer. *Crítica de la Artesanía*, Lima, DESCO, 1982, especialmente el cap. VII, "La ideología de lo artesanal".
7. Cit. en Rodolfo Gerschman. *El mercado de la pintura*. Correo, Lima, Suplemento Suceso, 21-XII-1975, p. 12.



"EL Monumento es inseparable de la historia de la cual es testigo y también del medio en el cual está situado"

La unidad de Monumento y Ambiente

Arturo Jiménez Borja
Historiador

La palabra monumento, del latín "Monumentum", evoca significados varios: memoria, recuerdo, conmemoración, etc.

El monumento —así entendido— puede ser muchas cosas: tumbas, arquitectura, escultura, pinturas, etc; en suma, obras conmemorativas o documentos de mérito excepcional cuya memoria debe conservarse.

El sentido de monumento como algo digno de respeto está, más o menos, impreso en el concepto general. No así su ligazón con el ambiente o atmósfera que lo rodea, que es, quizá, tan importante como el mismo monumento.

Para comenzar imaginemos un monumento, por ejemplo, un campo de batalla. El campo en sí, la sangre derramada y el polvo entre-

mezclados, componen el verdadero "monumentum". Todo cuanto fue teatro de la historia —montes que rodean al campo de batalla, arboledas, etc.— compone la escena heroica. Todo ello también es "monumento".

De este ejemplo se desprende que el sitio histórico, todo, compone el monumento. No puede ser descompuesto, ni perturbado, ni retaceado y debe ser tutelado como un contexto, a fin de que el acto histórico que allí se produjo suscite en el ánimo del visitante las emociones que justamente se trata de recordar, revivir y ejemplificar. Si se permite la instalación de una industria o una granja de aves en sus proximidades; el poder evocativo de la gesta se ve mermado.

Si el monumento no fuese exten-

so como el del ejemplo anterior, sino menor, digamos, un templo o un palacio, tampoco termina donde acaba el edificio. El contorno está transido de historia. Si este contorno se explora, se puede hallar caminos sacros, plazoletas ceremoniales, campos deportivos, canales y ojos de agua utilizados por las viejas gentes que allí vivieron. Así, pues, todo cuanto rodea al edificio o monumento está lleno de tesoros y recuerdos que forman parte de él. Es una suerte de tejido, cuyos invisibles hilos van más allá de lo que el común de la gente entiende por el monumento mismo y que las instituciones están en la obligación de tutelar tanto como la reliquia en sí.

Algunos ejemplos más precisos quizá ayuden a lograr más lím-

pida imagen de la situación. Consideremos el Partenón, en Grecia. Mutilado y expoliado como hoy está, tiene aún una trágica belleza. Imaginemos ahora el mismo monumento, entero y recompuesto en una importante plaza pública o formando cuerpo con una avenida o paseo; sin duda alguna no será el mismo, porque allí donde está, la atmósfera que lo envuelve y la posición solitaria y vigilante lo hace augusto y sobrecogedor. Las mismas consideraciones se pueden hacer para otros famosos monumentos. Las pirámides de Egipto o los dólmenes de Bretaña, etc. La soledad, lejanía del contorno, componen el legítimo marco. El mismo monumento no lucirá lo mismo en Nueva York, por más cuidados que se tome en su ambientación. Debe tenerse en cuenta que el monumento es posterior al ambiente. El ambiente existió allí desde la eternidad y el hombre frente al paisaje modela su obra, en gran medida impresionado por la naturaleza.

Esta ejemplificación puede hallar cabal sentido en un monumento peruano: Machu Picchu. La mitad de su belleza, interés y dramatismo está dado por la poética atmósfera que rodea al conjunto. Estos dos elementos, monumento y marco ambiental, están tan indisolublemente ligados que siempre los hemos pensado así y no separados. Sin embargo, no existe tutela para esta imponderable y cambiante belleza que rodea a Machu Picchu, ni para otros notables monumentos cuya atracción está en gran parte dada por la belleza del paisaje. La tutela de esta riqueza paisajística es tan importante como la tutela del monumento.

El monumento —en cuanto obra del hombre— ha sido hecho en función del espacio, de la naturaleza del terreno, abrigo, riqueza de la luz, templanza del viento, etc. Fue hecho allí y no en otro lugar. Está allí desde su planeamiento inicial. Es posible que el sitio tuviese por sí sugestión y poder irresistible (roca sagrada, lugar de aparición de una deidad, etc.), o que el lugar fue-

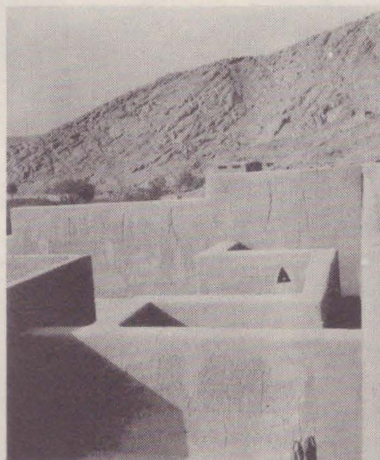
se geográfica o políticamente importante (encrucijada de caminos, lugar donde debe hacerse alto en la jornada, límite de nación, etc). El lugar sin duda alguna impone condiciones a la obra del hombre y el monumento nace ligado a la tierra y se nutre de ella. Monumento y sitio son una misma cosa. Por eso, la falta de tutela para el marco natural que encierra la obra es incomprensible y urge considerar al monumento y al ámbito que lo encierra como una misma cosa en forma decidida y terminante.

EL MONUMENTO Y SU MARCO NATURAL

Esta falta de protección que venimos comentando supone una separación arbitraria entre el monumento y su marco natural. Si el marco es de gran valor artístico, como es el caso de Machu Picchu, o si el marco es un ámbito histórico, el dar la espalda y abandonar a su suerte a este espacio que legítimamente forma cuerpo con el monumento supone un error artístico o histórico, según el caso.

La legislación no contempla de manera concluyente esta unión indisoluble entre ambiente y monumento; en procura de que se enmiende este vacío van estas apreciaciones.

A fin de que esta argumentación logre mayor solidez, conviene considerar lo ya establecido, a fin de



PURUCHUCO: en peligro el cerro que le sirve de fondo paisajístico.

poner énfasis en logros calificados.

El Art. 7 de la Carta Internacional de Venecia, luminoso y medular, dice: El monumento es inseparable de la historia de la cual es testigo y también del medio en el cual está situado”.

Este medio está señalado por varios criterios. Uno es aquel en que el medio es copartícipe con el monumento. Medio recorrido por galerías subterráneas, por caminos ceremoniales; medio con plazoletas, campos feriales o deportivos, etc. Otro criterio sería si el medio es necesario para la puesta en valor del monumento, para su protección, para futuras exploraciones científicas, para libre acceso, y finalmente como reserva paisajística. Un monumento ahogado, desprovisto de atmósfera, de paisaje, de perspectiva, pierde un porcentaje grande de suscitación, de motivo de contemplación y de tema para comprender su exacta posición en el pasado cultural.

Es útil señalar que el monumento es dueño del suelo y el subsuelo sobre el cual se asienta. Algunos monumentos son subterráneos: lo visible es casi nada comparado a lo invisible. Sirva de ejemplo Chavín de Huantar, en el Perú, cuya intrincada red de galerías avanza debajo de la actual población de Chavín y, en otros casos, cruza el cauce del río, para devanar su misterioso hilo más allá de lo imaginable. En este caso, como en todos, si sólo se considera “monumento” lo que se ve, se cometería pecado grave de ceguera o ignorancia.

Si el monumento tiene un fondo inmediato de montañas, tal el caso de todos los monumentos prehispánicos del valle de Lima, estas montañas le pertenecen. Considérese qué pasaría si en Machu Picchu se instalara una fábrica de cemento en las montañas que rodean al monumento.

En Sacsahuamán, notable monumento prehispánico del Cuzco, un Cristo que domina la ciudad descompone notoriamente al monumento. Pienso que se debe meditar en salvar las áreas que envuelven al

monumento con las mismas fuerzas, arrestos y perseverancia con que se trata de salvar al monumento mismo. Desde el punto de vista turístico, un monumento desvestido de las galas que su paisaje natural le concede es una sinrazón grande. ¿Qué sería el templo de Nara, en el Japón, sin los jardines y vegetación que le engrandecen y mantienen intacta su atmósfera cultural y estética?

DESNATURALIZACION

Sin duda alguna, el desmantelamiento de un monumento, trasladando estelas, frisos u obeliscos de su lugar de origen a otro, conmueve el espíritu; en particular, cuando esta operación no se realiza en salud del monumento. En cambio, el desmantelamiento del ambiente que rodea al monumento, talando árboles, allanando las colinas, instalando fábricas o casas habitación, autorizando explotaciones mineras, argumentando progreso y/o crecimiento urbano, no produce la misma conmoción. Esta desnaturalización es atentatoria al conjunto monumento-ambiente, cuya ligazón es indestructible, y lo que hiere a uno hiere al otro. El desmantelamiento del monumento se comprende y lamenta con facilidad. Igual sentimiento debe producir el desmantelamiento de la naturaleza que rodea a Sacahuamán, en donde los explotadores de piedra para edificar están desmantelando la grandiosa escena del monumento. Es censurable, además, la desnaturalización del monumento por letreros, postes telefónicos o torres de alta tensión, que transforman e injurian al monumento y su ambiente.

En Lima, sobre un monumento Chavín (el templo de Garagay) se ha instalado una torre de alta tensión, envileciendo el monumento. La defensa del ambiente que rodea al monumento, se entiende bien, no se hace en razón de salvar belleza, atractivos o poesía. Se hace en razón del monumento, como memoria, como testimonio cultural, como le-

gítimo y auténtico escenario de la historia. El ambiente está amarrado al monumento: fue escogido para en él instalar al monumento.

La defensa del ambiente es saludable al monumento porque le asegura un área natural no perturbada, en medio de la cual su entendimiento es más fácil y lógico; revitaliza al monumento, porque el ambiente paisajístico es patrimonio, como es patrimonio el monumento. En suma, la intención que hilvana todas estas consideraciones va hacia una final: declarar el ambiente que rodea a un monumento bien patrimonial; tan patrimonio como el mismo monumento.

Esta argumentación de índole cultural, se facilita si la defensa del ambiente se mira desde el ángulo del turismo. Aquí todo es tan claro que sería ocioso gastar razones. La envolvente natural es tan valiosa, comercial, cautivante y útil, como el acabado de un vestido, como la cuidadosa ortografía, como las tapas de un libro, como el acompañamiento sonoro de un filme. En suma, hacen una misma cosa.

El Symposium Panamericano de San Agustín (Florida) sobre Preservación y Restauración de Monumentos Históricos, convocado por la OEA, en sus conclusiones y recomendaciones considera al paisaje como un bien patrimonial, al decir: "Dentro del término de Patrimonio Cultural están incluidos una diversidad de bienes de índole histórica, artística, arqueológica, ciudades típicas y lugares de belleza natural".

EL PATRIMONIO CULTURAL

Guillermo de Zéndegui, uno de los ponentes, define y señala los alcances del concepto patrimonio cultural: "un conjunto de bienes de distinta índole y naturaleza, que no obstante su diversidad, provienen de un acervo histórico común y se mantienen relacionados entre sí". Este es un núcleo del asunto que vemos comentando.

La reunión de Conservación y

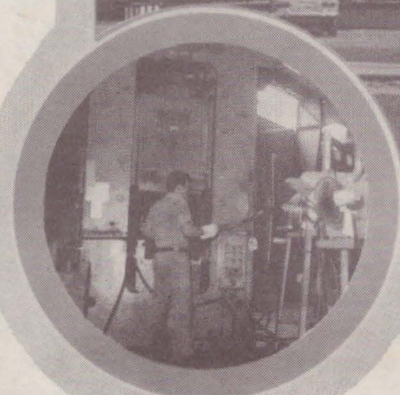
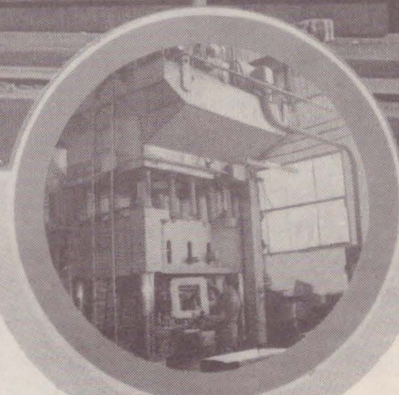
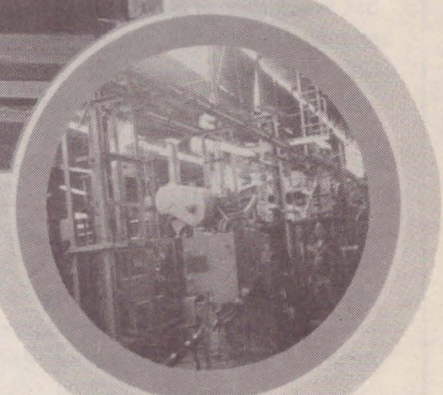
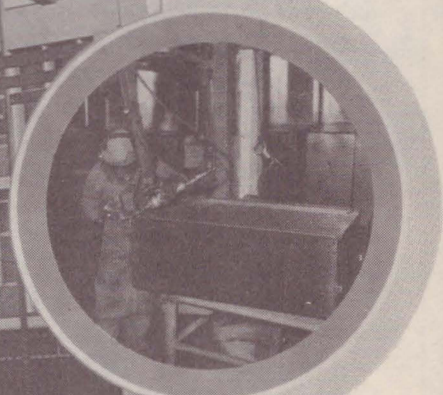
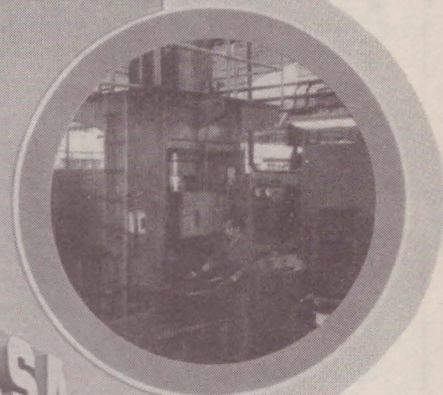
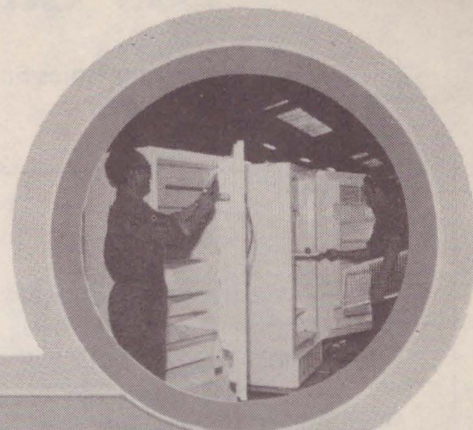
Utilización de Monumentos y Lugares de Interés Histórico habida en Quito, en 1967, bajo los auspicios de la OEA, señala esto mismo al decir, en su informe final: "La idea de espacio es inseparable del concepto de monumento, por lo que la tutela del Estado puede y debe extenderse al contexto urbano, al ámbito natural que lo enmarca y a los bienes culturales que encierra". Esta misma reunión, en el acápite sobre "Medidas Legales", señala la necesidad de una "zona de protección del paisaje urbano, a fin de procurar una integración de la misma naturaleza circundante".

Parecidos conceptos se vierten en el Coloquio habido en Cáceres, España, en 1967 bajo la inspiración de ICOMOS. Parecería ocioso que habiendo tantas opiniones concordantes en torno al mismo asunto se insistiera en ello. La insistencia no está de más, por cuanto no se señala nitidamente que monumento y ambiente son una misma cosa, culturalmente hablando. No se señala cuánto de ambiente se debe dar a cada monumento como un mínimo de protección en torno. No se señala que las montañas que le sirven de telón de fondo le pertenecen al monumento, etc. Por tanto, siempre es saludable insistir en que ambiente y monumento son una misma y sola cosa y que así como es condenable la desarticulación y desmantelamiento del monumento, es condenable la desnaturalización del ambiente, pues culturalmente la vegetación, fauna y geomorfología del lugar se compenetrán y pertenecen al monumento.

Estas líneas se escriben antes de que la prolongación de una importante avenida corte uno de los cerros que sirve de fondo paisajístico a un monumento arqueológico de Lima muy querido para mí. El cerro, además, tiene mucho valor, pues está lleno de tumbas, paredones, piedras con grabados, etc. Sería ceguedad destruir tanto, desarticular un contexto, pasar por encima de las leyes; todo para que una avenida siga su curso.

INRESA

AV. ARGENTINA 5260 Callao - Perú



UNMSM-CEDOC

Los Café-teatros



Gonzalo Rojas Samanez
Periodista

Ha empezado la función en el Jonel's. Se oyen los gritos de Papá Navaja (Adolfo Chuiman), que golpea a su mujer (Bettina Onetto). Se encienden las luces, sala de recibo de un hogar clase media. Chuiman redondea, con un par de "cachetadones" su elevada concepción sobre la mujer: "no...si son unas mulas, unas bestias compa're..."

Cuando hace más de una década se introdujo en Lima el Café teatro (Urpi, por ejemplo), se escenificaban obras de Albee, Coucteau, se daban conciertos de guitarra, o se leían poemas. Eran locales pequeños, de un clima casi intimista. A los asistentes se les invitaba un cafecito o un refresco...

Cada golpe o insulto de Chuiman es vivido por mi vecino de asiento, un sujeto obeso vestido con una hawaiana de encendido color verde limón. Cuando Papá obliga a su cónyuge a arrodillarse y limpiarle los zapatos, el de la hawaiana prorrumpe en aplausos y emite sonidos guturales (algo así como "eti-quechisumi", seguramente una cá-bala machista).

Así como Lima sigue siendo la tierra prometida para los provincianos, Miraflores es el territorio del Café-teatro (ya sin café y, como vemos, sin teatro). Jonel's y Barrabás funcionan en locales adaptados, mientras que La Gata Caliente y Cholibiris fueron construidos especialmente para funcionar como teatrones. En cada uno no caben más de 200 personas. Los precios oscilan entre 6 mil y 8 mil soles.

Sale ella, entra el "Machucado" (alias Elmer Alfaro), quien, como su nombre lo indica, resulta ser un "saco largo", "pisado" y constantemente apaleado por su mujer (Am-

paro Brambilla, alias "La Robafocos"). Tocan el timbre. "Es un lomito, un caucáu, un estofao, una mujer pues" —explica Chuiman y envía al Machucado para que haga de campana por si llega su esposa.

Entra el estofao casi sin ropa (Clarita Castaña) y (mientras mi vecino suda, resopla y se revuelve en el sitio) Chuiman inicia las escaramuzas sobre un sofá. De pronto se interrumpe, "Oye compare (se dirige a un señor sentado en primera fila), se te van a salir los ojos."

"Papá Navaja" se basa en "El sexo

discreción, muchas lisuras, uno que otro calateo, escenas de cama, más calateo, un actor de esos que "jalan gente" y listo el pollo. Con este procedimiento, "El Cornudo contento y apaleado" de Bocaccio, por ejemplo, se convirtió en "El calzón de castidad"...un éxito de taquilla.

Entra el "Machucado" (se va el caucáu) y trata de violar a Chuiman, argumentando que está "más atrasado que el reloj del parque Universitario". En menos de dos minutos ambos acumulan una cantidad tal de insultos y groserías que hasta

el más soez de los carrereros se ruborizaría. Alfaro, quien opta por hacerle el amor a una de las paredes de la sala, se revela como un actor que vive intensamente sus personajes.

La primera parte culmina cuando, sin que se sepa muy bien por qué, las dos esposas se quitan la ropa y, en bragas, ejecutan un baile espantosamente so-

Sucede cada vez que el teatro se utiliza como instrumento, ya sea



URPI escenifica obras de Albee

débil", una obra ligera del español Carlos Arniches (1866-1943): irreconocible después de los "arreglos para café-teatro" que le introdujo el "genial Betito" (Efraín Aguilar), culpable del desaguisado.

La receta para uno de estos libretos: primero un "pirateo" indiscriminado a alguna obra poco conocida, agréguésele algunos chistes efectivos (no importa si son "recontra manoseados"), jerga a

de lucro (como en este caso) o supeditado a las "exigencias superiores" de la razón política (como en la Alemania nazi): la calidad se viene al suelo. Actores de escuela con experiencia en otro tipo de teatro se ven obligados (según ellos) a escenificar "chabacanerías para satisfacer el gusto de la gente y poder sobrevivir". Chuiman, por ejemplo, estuvo 6 años con Histrión, hizo obras de García Lorca, Pries-

tle, Brecht, Pirandello, Durrenmat, etcétera, antes de caer en el Café-teatro. El caso de Iván Romero (y varios otros), es muy similar.

En el segundo acto la Onetto se rebela, humilla a Papá (mi vecino, el hawaiano, se indigna, protesta airadamente, silba estrujándose el labio inferior con una mano, mientras abre un costal de papitas con la otra). Machuca le sacude el polvo a su prenda, entra nuevamente el "estofao" con una amigueta (Elizabeth Penagos) —otro bailoteo desabrido—. Luego aparece Chuiman disfrazado de Miguel Bosé —más bailoteos— y la obra concluye con un final feliz: gresca generalizada.

Diálogos de albañil, que parecen tomados de una charla de evadidos de Lurigancho, la indescriptible estupidez de los argumentos, ¿es eso lo que el público pide? "Pornografía, o sea ver gente en pelotas, y oír chistes políticos, eso quiere la gente" —nos decía uno de los administradores del Cholibiris. Sin embargo, Jorge Jiménez de "La Gata" afirma que los "dramones" tienen "mucho jale" y da a entender que los gustos en Lima no están del todo definidos y son aún material maleable. ¿Podría ser que algunos miembros de cierto sector de esa inhallable burguesía nacional, y de la clase media limeña, que oscilan entre la delincuencia y la frivolidad, se vean retratados a sí mismos en estas obras seudoteatrales?

VOLVAMOS AL TEATRO

"Papá Navaja", resulta una obra de arte al lado de "El marisco pornográfico", un engendro de trama casi inexistente; se trata, más bien, de una especie de simposio de pervertidos (por lo menos así se presentan ellos mismos): Mara Grey, una argentina con notorios problemas para el lenguaje articulado, es Frida Jimenez, frígida hasta que co-



TEDDY Guzmán

noce a Cachay (Iván Romero) quien, de ser un cuasi semental, pasa a convertirse sucesivamente en cornudo y homosexual. Antonio Salim, es el doctor Concha Alegre, ginecólogo y maniático sexual, (que más tarde también se pasa al otro equipo). La esposa de Concha (Eddy Guzmán), primero cucufata y después ninfomaniaca, y el onanista militante Manolo Pajares (Miguel Angel Flores) completan la galería ejemplar.

Es extraño: se habla mucho de sexo en los Café-teatros de sexo pero lo sexual aparece siempre referido a las violaciones, a la violencia, a estereotipos, compraventas, y casi nunca al puro y simple placer, a la satisfacción o la ternura. Como en las revistas y películas

llamadas "porno", el pretexto de romper tabúes sirve para atraer incautos, esquilmarlos, mientras ellos —muy contentos— dan las gracias.

Es fácil suponer que en un contexto como el mencionado los diálogos y la trama de "El marisco..." discurren por cauces poco convencionales. No vale la pena reseñarlos aquí. En el intermedio, Salim, impecablemente vestido con un terno imitación tortuga motel y corbata michi, aprovecha para contar algunos chistecitos colorados, con esa su voz de villano de radionovela. Luego Mara Grey se desborda en un mambo y Eddy Guzmán canta una polca. En la segunda parte todos los actores salen inexplicablemente disfrazados de "superhéroes", bailan "La conga", y el espectáculo culmina cuando cada uno cuenta un chiste, dizque político referido a un tal "karateca".

"Muy buena", "uf, muy buena", "muy divertida", me dicen los asistentes mientras van saliendo, aunque, curiosamente, la mayoría de ellos se niega a dar sus apellidos.

Teatro lleno, grandes ganancias para los propietarios, jugosísimos sueldos para los artistas. En la reducida caldera del diablo que es la llamada "farándula" limeña, es sabido que los có-

micos son los mejor pagados. Inevitable pensar en las decenas de grupos independientes, desde los aficionados hasta los que han logrado cierta continuidad, que sobreviven en condiciones heroicas, innecesariamente heroicas. ■



LENGUAJE para ruborizar a un carretero

La Creación Fotográfica

Escribe: Edgar O'Hara
Fotos: Herman Schwarz

I

Hasta hace poco tiempo funcionó en Lima la Galería *Secuencia*, que intentó abrir un espacio para el trabajo de jóvenes fotógrafos que excedieran los límites de la simple reproducción iconográfica. Igualmente, *Secuencia* supo (o quiso) acercar al público a la fotografía artística mediante muestras de consagrados —no tan jóvenes, por supuesto— expertos del ojo artificial de distintas partes del mundo.

Por desgracia, *Secuencia* tuvo que ponerle fin a sus buenas intenciones. Y el espacio pretendido aún permanece en proyecto, pese a que los artistas fotógrafos han incrementado su número en nuestro país.

Pero todavía persiste en el ambiente una pregunta más o menos velada: ¿es la fotografía un arte? Una de las muchas respuestas o explicaciones de los teóricos y entendidos en la materia, tiende a comparar a la fotografía con la pintura. Ronald Kay, por ejemplo, defiende una idea muy avezada y polémica, pues para él la pintura no queda en pie en nuestro continente: “La fotografía se instala antes que la pintura en América. Retrospectivamente la pintura pierde su virtualidad de desarrollarse independientemente del *handicap* de los mecanis-



CADA fotógrafo nos propone un clima propio - temático, conceptual, estético.

mos de reproducción mecánica. Por ello se puede afirmar que no hay un solo cuadro en el Nuevo Mundo que haya orientado y determinado de un modo socialmente vigente y comprometedor un *paisaje americano* o un *rostro americano*. Sabemos en forma colectiva del espacio americano por una cantidad sucesiva, dispersa y diseminada de fotos” (1).

El aporte del espectador es, por lo tanto, definitivo en el juicio y en el significado que trasmite una foto artística. Sara Facio expone, además de la invitación a mirar, un sentido estricto: “Vamos a mirar

fotografías. Imágenes buscadas una a una por el fotógrafo y que necesitan la complicidad del espectador: una mirada inteligente. No la mirada distraída de quien hojea una revista ilustrada, sino esa mirada con que se observa a un ser humano que nos interesa. Desde su subjetividad, cada fotógrafo nos propone un clima propio —temático, conceptual, estético— que cada espectador deberá descubrir” (2).

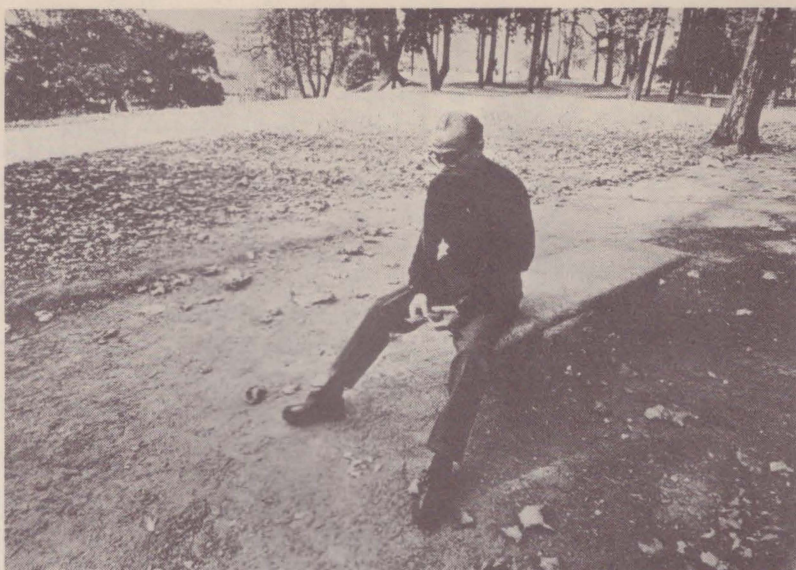
II

Las notas siguientes no pretenden, ni de lejos, sumar nuevas definiciones ni aclarar un territorio al que se debe acceder con la misma docilidad con que los artistas aquí reunidos se dejan llevar por sus motivaciones. Ver fotografías, ser atrapados por un tiempo que nos encierra en un presente perpetuo. No hay laberintos de imágenes, tampoco necesidad de un hilo para evitar extraviarnos. Pero, ¿el ojo basta y sobra?

III

En diciembre de 1981, en Buenos Aires y en Santiago, Herman Schwarz y el que redacta estas líneas tomaron contacto y dialogaron con tres artistas que hacen fotografía o trabajan con ella, como ya veremos.

Sara Facio (que será reconocida



No hay
laberintos
de imágenes,
tampoco
necesidad de
un hilo
para evitar
extraviarnos.
Pero,
¿El ojo basta
y sobra?



UNA FOTOGRAFIA ES LA PRISIÓN DE UN RECUERDO IMBORRABLE.



El cuerpo humano: la memoria colectiva consagra su desamparo.

en el acto por algunos amantes de la literatura) nació en Buenos Aires (no diré el año) y realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes. Pero con su amiga y colega Alicia D'Amico (han editado juntas la mayoría de sus libros) viajó a Europa y descubrió en Alemania la *fotografía creadora*. A partir de ese momento, la labor ininterrumpida de ambas artistas en Argentina ha sido más que encomiable. Dirigen la editorial *La Azotea*, pertenecen a los Consejos de Fotografía Latinoamericano y de Buenos Aires y han publicado los siguientes títulos: *Buenos Aires Buenos Aires* —1968 (con textos de Julio Cortázar); *Geografía de Pablo Neruda* —1973; *Retratos y autoretratos* —1974 (con textos exclusivos de veintidós escritores hispanoamericanos); *Humanario* —1976 (con texto de Julio Cortázar); *Cómo tomar fotografías* —1977. Además, Sara Facio ha publicado *Fotografía argentina actual* y, con María Cristina Orive, una apasionante indagación en el mundo mágico religioso: *Actos de fe en Guatemala* (con textos de M. A. Asturias).

Nacido en Montevideo en 1957, *Luis Rodríguez Silva* radica en Buenos Aires y trabaja en fotografía desde 1973. Ha ilustrado libros de jóvenes poetas y produjo, hace dos años, un audiovisual sobre la obra del escultor Enio Iomni.

No fue casual la elección de Iomni, pues conscientemente Rodríguez Silva obtiene del renombrado artista algunas ideas en las que sustenta su propia obra. Porque no otra cosa que esculturas hechas a base de fotografías y desechos (palos, cartones, teknoport, fierros) son estos resultados. O fotos que, enmarcadas, sobresalen en busca de un espacio distinto y una perspectiva inusual. Rodríguez Silva dirige, con otros jóvenes, un taller de fotografía.

Aunque no sé si *Eugenio Dittborn* ha tomado en su vida alguna foto, es indudable que se sirve de la fotografía para llegar a lo que él denomina sus "trabajos". Nacido en Santiago de Chile hace treinta y pico de años, Dittborn se define como artista gráfico (hizo pintura y la dejó) en todo el sentido de la palabra. El empleo de cualquier material que tenga que ver con la imagen —o cuyas combinaciones arrojen imágenes— es su estrategia. Sus exposiciones, por ello, pueden resumirse en esa mezcla extraña de analogía, intuición e inteligencia para obtener una obra siempre insólita pero nunca indiferente a la astucia imaginativa del espectador. Uno de sus últimos trabajos consistió en un audiovisual que duraba lo

que la lectura de la crónica del mayor desastre aéreo chileno, extraída de un número de la sensacionalista publicación *Vea* de la década del 50. Pero el trabajo habría sido incompleto sin la presencia de Maruja Sifuentes, famosa actriz de radio-novelas que bordea actualmente los setenta años. Sin otro escenario que el que recrea la *palabra*, Maruja —cuya voz y el radioteatro en Chile son, según Dittborn, una misma cosa— lee sin afectación ni melodrama, pero con *su voz*, con *esa voz* frente al micrófono y de espaldas a una pared blanca.

He aquí la *Caja de Herramientas* de Eugenio Dittborn: "Debo mi trabajo a la adquisición periódica de revistas en desuso, reliquias profanas rezagadas, en cuyas fotografías se sedimentaron los actos fallidos de la vida pública, roturas a través de las cuales se filtra, inconclusa, la actualidad; debo mi trabajo al cuerpo humano, peso muerto deportado en estado fotogénico al espacio cuadrilátero de diarios y revistas, memoria colectiva que consagra su perpetuo desamparo; debo mi trabajo al deporte de masas, arenas en que los hombres enfrentan sus cuerpos en la pugna decidida por el triunfo, obstinación ciega que los mantiene bajo riguroso control:



Las imágenes necesitan de la complicidad del espectador.



SARA FACIO:

"El componente de una obra artística no es sólo la parte estética, sino también la parte ética. Cualquier persona que estudie un año técnica fotográfica puede ser muy bueno técnicamente, a no ser que sea un infradotado. Así, la fotografía como práctica no es ningún misterio. Pero la fotografía artística es la que en esencia se hace para reflejarse y expresarse uno mismo con una ideología; la clave está en la actitud que se asuma frente a un tema determinado. No toda persona que agarra una cámara es en potencia un fotógrafo; viene a ser, más bien, un aficionado a la fotografía"

(Entrevista en Buenos Aires, 17-12-81)

debo mi trabajo a la gesticulación de aquellos hombres, memorizada por la cámara fotográfica, luego impresa y publicada en diarios y revistas: impulsos iniciales (congelados), ademanes vertiginosos (petrificados), golpes de fortuna (coagulados), llegadas estrechas (abortadas), caídas instantáneas (fósiles). Debo mi trabajo al cartón gris, terreno baldío, papel inconcluso, yesca, ollejo, pista de cenizas, carne de perro, urna barata. Debo mi trabajo a la observación de secreciones líquidas del cuerpo humano

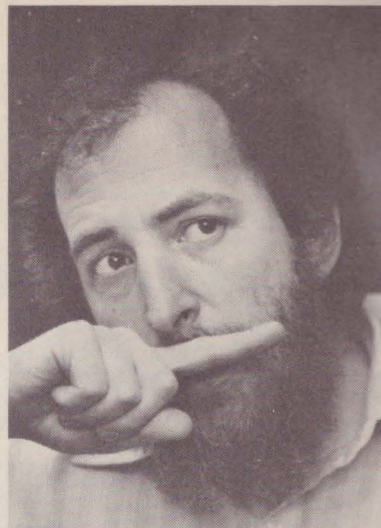


LUIS RODRIGUEZ SILVA:

"Empecé haciendo retratos. Pero luego me identifiqué con la escultura y quise salirme del plano y hacer volumen —no visual sino físico— con la fotografía. Rescato, además, los materiales de la basura nocturna para convertirlos en una obra, ya que también el marco para una foto o el bastidor para un cuadro integran esa obra. Cuando termino un trabajo, me pregunto ¿vale la pena que allí exista un papel fotográfico? ¿No es lo mismo un cartón, una espuma plástica, una madera, mientras se mantenga la imagen? Domino los claroscuros del revelado, experimento con los químicos, pero no creo que me aparte de la imagen fotográfica, por más abstracta que ésta sea"

(Entrevista en Buenos Aires, 18-12-81)

depositadas en forma de derrame sobre telas, manchas que desbaratan, interfieren, desarreglan, descomponen, interrumpen y tiñen, manchas que manchan; debo mi trabajo a sustancias acuosas, sustancias oleaginosas, derramadas sobre soportes pictóricos, lienzos absorbentes, tramados, secos, opacos, lino crudo, yute, linoca, tela de buque. Debo mi trabajo al empleo de proverbios, definiciones, adagios,



EUGENIO DITTBORN:

"Mis trabajos son una suerte de degeneración de las artes, en el sentido del interés por dislocar o romper los límites entre los diversos géneros que rígidamente se mantuvieron en la tradición de las Bellas Artes: las diferencias entre grabado y pintura, entre grabado y fotografía, entre escritura y pintura. Ejerczo una rearticulación parecida a la que le ocurriría a un conjunto de elementos en el interior de una olla con agua en la que poco a poco van disolviéndose o interpenetrándose. Me interesa, insisto, volver a conectar los géneros separados en la tradición. . ."

(Entrevista en Santiago, 21-12-81)

canciones, frases hechas, letanías, adivinanzas, estrofas, textos todos encontrados hechos en el habla y en la escritura y que al igual que la fotografía pública son moneda corriente, luceros apagados y en tránsito, lugares comunes. . ." (3)

Sólo nos queda, espectadores, seguir estos rastros

NOTAS

- (1) Ronald Kay: *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Santiago de Chile, Editores asociados, 1980, pág. 28.
- (2) *Fotografía argentina actual*. Buenos Aires, La Azotea, 1981, pág. 4.
- (3) Ronald Kay, ob. cit.

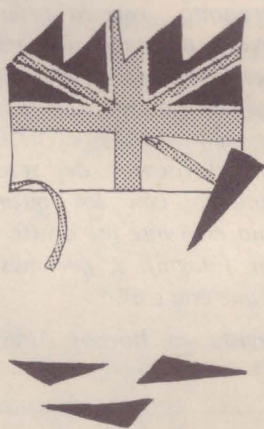
Entrevista a Nicholas Kaldor, Lord Laborista

Lord Nicholas Kaldor es profesor de la Universidad de Cambridge, Inglaterra, y uno de los economistas de mayor prestigio e influencia en Gran Bretaña. Como académico ha participado activamente en el debate en torno a la teoría neoclásica de la distribución, y ha producido importantes ensayos sobre la teoría de la firma, del crecimiento, y sobre los ciclos económicos. Como economista pragmático, dirigió la División de Planificación e Investigación del Secretariado de las Naciones Unidas, además de colaborar frecuentemente como asesor económico del Treasury y del partido laborista. Sus escritos, recientemente publicados en una colección de 8 volúmenes, son elocuentes, de una labor de investigación teórica y aplicada que se extienden a lo largo de los últimos 50 años. En esta entrevista motivada por los problemas de su país y realizada por Miguel Bachrach, Kaldor desarrolla tesis e interpretaciones útiles como referencia y comparación con el contexto mundial y el nuestro.

Se dice que la economía inglesa atraviesa por un "proceso de desindustrialización... ¿Qué hay de cierto al respecto?

En una carta enviada al *Times* por el profesor Thurnwall, se muestra que el proceso de desindustrialización en Gran Bretaña ha venido ocurriendo desde hace mucho tiempo.

Este proceso puede medirse de varias maneras. Lo más común es hacerlo a través de los porcentajes de producción o de empleo que se dan en la industria manufacturera. Si alguno de ellos está disminuyendo, el país está desindustrializándose. Y a la inversa: el país está industrializándose si estos porcentajes aumentan. En términos de empleo, el país está perdiendo su industria: el empleo industrial ha estado disminuyendo desde 1966, o sea, desde hace 15 años. Desde esa fecha ha caído en 36%, o en 3 millones, de un total de 9 millones de personas aproximadamente. En términos generales, la caída en el porcentaje de personas ocupadas en la in-



dustria se debe, en parte, a políticas equivocadas que se arrastran desde hace varias décadas; pero también porque no se han adoptado políticas sensatas durante el último período.

Usted ha argumentado en otra ocasión que esta tendencia era inexorable. En concreto, señalaba que, una vez agotada la reserva de mano de obra en la agricultura, la industria

no podría seguir aumentando su participación en la absorción de empleo a una tasa muy elevada. Si esto es así, las políticas económicas poco podían haber remediado este fenómeno.

Bueno, es cierto que yo he sostenido que el proceso de industrialización puede verse limitado por escasez de mano de obra, y que esto podía reducir la tasa de crecimiento industrial. Sin embargo, creo que esto nunca ha sucedido en Gran Bretaña. Estuve equivocado cuando sostuve eso. También podemos tomar como ejemplos los casos de otros países europeos, como Alemania Federal, Francia y Holanda. En estos casos se ve, claramente, que cuando se presenta escasez de mano de obra el problema puede ser remediado permitiendo el acceso de trabajadores extranjeros. Existe una oferta casi ilimitada de trabajadores en el resto del mundo.

Es decir, la escasez de mano de obra depende de las políticas de inmigración...

Es posible encontrar escasez de

mano de obra en lugares específicos, o en países específicos, si por alguna razón política el acceso de trabajadores extranjeros está vedado o limitado. Es evidente que, tan pronto se presentan oportunidades de trabajo, la gente se moviliza por tomarlas, ya que hay mucha gente que no tiene trabajo aun en las mejores circunstancias económicas. Por ejemplo, en México o en el Perú, buena parte de la población no tiene un empleo estable o regular. El sur de Europa está un poco mejor en este sentido, pero no mucho. En España, Italia y Grecia el desempleo encubierto es considerable. En consecuencia, existe suficiente mano de obra a menos que se limite artificialmente la inmigración. Es por esto que no pienso (ahora) que está haya sido la razón detrás del proceso de desindustrialización en Gran Bretaña.

Entonces, ¿la razón estaría en la misma industria?

Pienso que la razón está en que la competencia industrial no lleva a un equilibrio estable, como se imaginan algunos economistas. La competencia no lleva a la igualdad. La competencia hace que las áreas industriales más exitosas vayan adquiriendo ventajas acumulativas, colocando a las áreas menos exitosas en situaciones progresivamente desventajosas.

De igual manera sucede con las empresas. Es sabido que, en la industria moderna, las economías de escala son tan importantes, que si la empresa individual no aumenta su participación en el mercado es muy probable que termine encontrándose en una posición de creciente desventaja en la competencia. Desde luego, si todas tratan de aumentar su participación en el mercado no todas van a lograrlo. La difusión de oligopolios, donde dos o tres firmas dominan una rama industrial en casi todos los países, muestra que este proceso puede llevar a una situación en la que hay muy pocos países (o empresas) que sobreviven con éxito.

Ahora bien, Inglaterra es el país industrial más antiguo. Los países de industrialización relativamente

tardía, que utilizaron el proteccionismo con el apoyo de sus gobiernos, fueron mucho más exitosos en una serie de aspectos, debido a que realizaron este proceso de manera más científica. Quiero decir que, por ejemplo, en Alemania Federal, Francia, los Estados Unidos y Japón, la educación técnica, la educación en ingeniería y ciencia aplicada tuvieron un papel mucho más importante que en Inglaterra. Aquí los industriales fueron siempre "self-made men", y siempre desconfiaron de la gente de educación técnica o académica, a la cual nunca le dieron un acceso adecuado a las decisiones importantes en las empresas. Los expertos han sido siempre discretamente despreciados en Inglaterra. Nunca han llegado a los puestos altos.

De acuerdo con eso, su crítica deriva, ahora, a la propia estructura organizacional de las empresas ¿no?

Pienso que el lado empresarial, en Inglaterra, es la razón de los problemas actuales de la industria. La industria está verdaderamente mal manejada. Es cierto que los empresarios le echan la culpa a los trabajadores y a los sindicatos, especialmente a las prácticas restrictivas*. Pero...en un mal matrimonio nunca se puede imputar toda la culpa a una parte o a la otra.

Existen muchísimos conflictos, peleas, mala voluntad, deseos de dañar al otro, antes que ánimo de cooperar. Todos estos son factores que contribuyen a hacer la industria británica tan poco exitosa.

¿No piensa usted que parte de esta crisis de largo plazo se puede deber a las limitaciones del sistema político, virtualmente bipartidario, que impiden llegar a un compromiso aceptable para las partes de este "matrimonio" tan poco feliz?

En parte quizás... Pero pienso, más bien, que el problema tiene

mucho que ver con la tradición anglosajona —y esto se aplica tanto a Gran Bretaña como a los Estados Unidos—, según la cual el Estado debe mantener cierta distancia con respecto del sector privado, mientras que en Alemania Federal, Francia y Japón el Estado asume una actitud paternalista. En estos últimos, el Estado trata de promover el desarrollo industrial de varias maneras.

Trata de dirigir la inversión privada y la creación de nuevas industrias a través de lo que los japoneses llaman "administrative guidance". De esto se nutren mucho la tradición prusiana y la tradición francesa, mientras que la tradición anglosajona es la filosofía de Adam Smith. Esto es, alejamiento e independencia del Estado, de lo contrario el interés público se ve perjudicado. En esta tradición, la única función estatal es asegurar que la competencia proceda bajo reglas justas y que tenga leyes apropiadas, sin que el Estado interfiera, planifique o apoye.

Pienso que mucho se debe a este tipo de actitud, aunque esto empezó a cambiar gradualmente, a consecuencia de las dos guerras mundiales. Especialmente después de la Segunda Guerra, el gobierno trató de apoyar a la industria a su manera, pero nunca llegó a tener mucho éxito.

Empezamos, por ejemplo, con el desarrollo de la energía nuclear mucho antes que nadie, y pensamos que tendríamos éxito vendiendo estaciones nucleares por todo el mundo. Realmente, teníamos centrales nucleares a mediados de los años 50 cuando los americanos no tenían ninguna. Pero, justamente por apresurarnos, adoptamos el principio equivocado de refrigeración por reactores a gas, en lugar de utilizar la refrigeración con agua. El resultado fue un fracaso rotundo y nunca logramos exportar ninguna central.

De igual manera, se han gastado sumas fabulosas en el desarrollo de la aviación civil, pero con pocos resultados positivos. El fracaso más

*Las prácticas restrictivas son acuerdos sindicales por los cuales se trata de impedir o de regular los cambios en el proceso de trabajo. Son parte de la negociación colectiva.

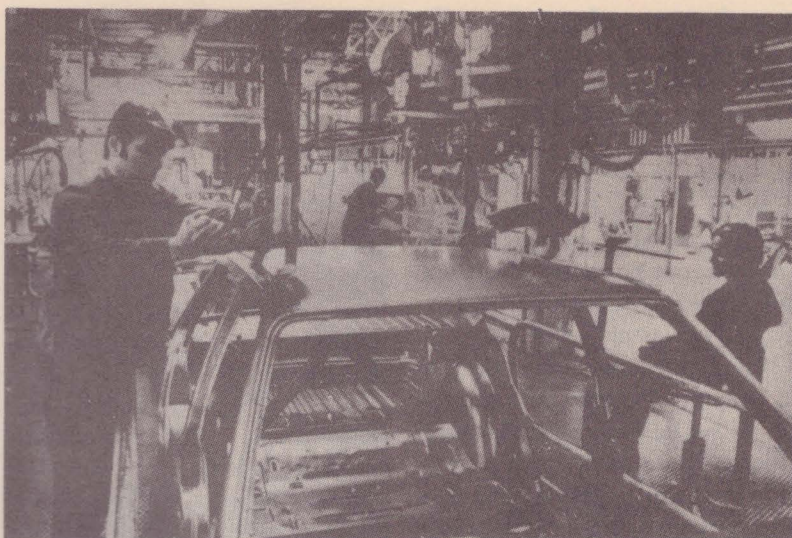
reciente es el Concorde que, como todos sabemos, no ha logrado reportar suficientes ingresos como para pagar lo invertido en su desarrollo.

Todos estos fracasos industriales muestran que la administración industrial, en sentido amplio, es sumamente pobre en este país. Quisiera mencionar, como último ejemplo, el caso de la industria automotriz. Esta rama está en una situación realmente calamitosa, simplemente porque produce peores automóviles que otros países. Y no me estoy refiriendo simplemente al trabajo de hechura o de acabados. Siempre se ha dicho que, el trabajador inglés no entornilla bien los tornillos y cosas por el estilo. Pero lo más importante es el diseño global del automóvil. El diseño no es tan bueno como el diseño francés, alemán o japonés. Este es un problema que debe ser resuelto por la gerencia.

Podría citar más ejemplos, pero lo cierto es que este tipo de problemas no se resuelven de la noche a la mañana. Por eso he aconsejado, durante años, que deberíamos tener controles a la importación, porque es más importante emplear a la mayoría de la población, aun si la economía no es tan eficiente o productiva.

Antes de entrar a conversar sobre los controles a la importación, ¿cuál es su opinión sobre las políticas económicas del actual gobierno? En particular, me gustaría saber por qué ha fracasado, hasta el momento, el experimento monetarista en Gran Bretaña.

Fundamentalmente, porque el monetarismo es una tontería. Una doctrina equivocada. La oferta monetaria no provoca inflación; es la inflación la que determina la oferta monetaria. Cuando se tiene un régimen de papel dinero, crédito-dinero, los precios no aumentan porque hay mucho dinero. Más bien, los aumentos de precios y de ingresos provocan la expansión del crédito, y, como consecuencia, hay más dinero en la economía. Por otra parte, la noción de que la oferta monetaria



“EL MONETARISMO es una tontería. Una doctrina equivocada. La oferta monetaria no provoca inflación; es ésta la que determina la oferta monetaria”.

puede ser efectivamente controlada por las autoridades me parece —dada la organización del sistema monetario y financiero— completamente errónea. Entre otras razones, porque en la economía circulan varios tipos de letras de cambio e instrumentos comerciales que son aceptados por un conjunto de instituciones financieras y, en última instancia, redimidos por el Banco Central, que, sin embargo, no controla su emisión.

La teoría de Friedman es, en realidad, una farsa, una patraña. Sirve ciertos intereses políticos y es muy derechista en sus implicaciones: por ejemplo, que el gobierno no puede activar la economía para reducir el desempleo, y cosas por el estilo. Naturalmente, esta teoría ha sido acogida por intereses muy poderosos.

¿Por qué, entonces, el monetarismo ha tenido un ascenso tan meteórico? Dos o tres décadas atrás era una pequeña secta aislada, que sobrevivía fundamentalmente en universidades norteamericanas. Repentinamente, gana un premio Nobel y empieza a formar parte del lenguaje oficial de una serie de gobiernos.

Hay un artículo de Kalecki realmente bueno sobre el ciclo político, que sirve para explicar este fenómeno. Keynes demostró que no era necesario tener miseria y desempleo,

y que era posible tener crecimiento y pleno empleo si el gobierno interviene y toma un rol activo en el manejo de la demanda. Pero el pleno empleo hizo que los trabajadores sean más poderosos, y eso ha quedado demostrado en la compresión de las ganancias. La participación de los salarios en el ingreso, en todos los países capitalistas avanzados, fue en aumento bajo los regímenes de política keynesiana. El monetarismo aparece, entonces, como un instrumento ideológico terriblemente eficiente, como soporte de políticas que restauren el balance. Incluso los ministros del gobierno actual dicen que quieren restaurar el balance. Claro: si hay menos trabajos ofrecidos que gente buscándolos, entonces todos empiezan a mendigar por un empleo y, naturalmente, el poder de los patrones aumenta. Este es el ciclo político. Durante cierto tiempo se tiene pleno empleo y prosperidad, los trabajadores se enriquecen y consiguen una mayor tajada de la torta. Luego, fuerzas contrarias se desarrollan trayendo una ideología distinta y entonces los trabajadores se empobrecen, se genera desempleo y (a veces) se genera una suerte de situación revolucionaria... Keynes, al fin de cuentas, salvó el capitalismo, pero no completamente, porque el capitalismo de corte keynesiano no es enteramen-

te del agrado de los capitalistas. Por eso, Keynes siempre tuvo de tractores en Norteamérica.

A juzgar por los comunicados de la Confederación de la Industria Británica, el monetarismo tampoco parece ser del agrado de los empresarios y, menos aún, de los obreros. ¿Por qué piensa usted que el gobierno sigue dispuesto a persistir con la misma política económica?

Bueno, este gobierno no puede dar marcha atrás de un día para otro. Además, la señora Thatcher está convencida de que tiene la razón, que es sólo cuestión de tiempo y que éste va a demostrar que ella está en lo correcto. Estoy seguro de que ella no está fingiendo. Ella piensa que la disciplina industrial es necesaria y que éste es el principal elemento que va a transformar la industria británica en una industria eficiente. Ella vive de la ilusión de que la única razón por la cual la industria está yendo cuesta abajo es por la ociosidad, la falta de cooperación de los trabajadores británicos. Y esto, para ella, se debe a los sindicatos. A mi juicio, su idea central es que si se mantiene un período largo, en el cual es difícil conseguir empleo, entonces los trabajadores van a cambiar y van a ser más disciplinados. Incluso sostiene que ya se están efectuando cambios milagrosos y que la disciplina industrial ha mejorado considerablemente.

¿Y no tiene razón?

Es cierto que hay algo de verdad en todo esto. No digo que estas ideas estén enteramente equivocadas.

Pero me sorprendería muchísimo que, como resultado de estas políticas, el país ingrese en una maravillosa era de prosperidad, produciendo mejor que los americanos, que los japoneses, etc. Pienso que los cambios importantes no suceden de esta manera, pero recalco que hay algo de verdad en todo esto: el ausentismo al trabajo es mucho menor, se trabaja con mayor intensidad, etc. Esto quizás explica un 2%. Pero la señora Thatcher piensa que es un 100%. Ella recibe sus ideas de Sir Keith Joseph, que es su gurú. La filosofía de este señor se reduce a una sola noción: todo depende de los trabajadores. Hay malos trabajadores y buenos trabajadores. Los alemanes son buenos trabajadores, nosotros somos malos trabajadores... los japoneses son muy buenos trabajadores!

¿Qué tipo de política cree usted que traería nuevamente el pleno empleo en Gran Bretaña?

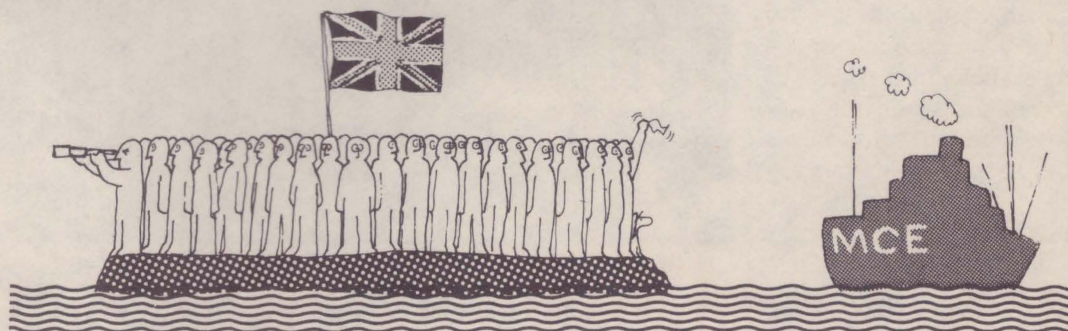
Pienso que lo ideal sería poder promover las exportaciones a una tasa de cambio razonable, reconquistar el mercado interno y desarrollar una política de precios y salarios para contener la inflación. Propondría el congelamiento completo de precios y salarios, y subsidiaría algunos componentes importados para mantener estables los costos industriales. Creo que no hay otra manera de hacerlo, y yo sería bastante radical durante cierto tiempo. Pienso que se necesitarían también algunos controles, como, por ejemplo, controles de cambio. Si queremos tener una expansión que nos lleve al pleno empleo, pien-



“LA SEÑORA Thatcher está convencida de que tiene la razón y que es sólo cuestión de tiempo...”

so honestamente que se requiere de una economía mucho más controlada, al estilo de la que tuvimos durante tiempos de guerra, por un cierto número de años. El tiempo necesario para modernizar el parque industrial, haciéndolo con una fuerte dosis de planificación estatal.

El problema real está en contar con apoyo político mayoritario para efectuar este tipo de políticas, cosa que no estoy seguro exista en estos momentos. Cuando los ingleses se encuentran frente a un estado de cosas como las que vivimos actualmente, generalmente buscan un gobierno moderado. Por eso es que la alianza entre los socialdemócratas y los liberales ha tenido éxito hasta el momento. Pero ninguno de estos dos partidos tiene la menor idea de lo que se debe hacer.



Nunca dicen claramente qué es lo que quieren hacer, y realmente no saben bien lo que harían de ser elegidos.

Por otra parte, el país se está hundiendo a tal velocidad que, quizás eso termine mejorando las cosas. Uno nunca puede estar seguro... quizás el desempleo agudo y las quiebras de empresas terminen por producir un nuevo tipo de atmósfera en la industria, haciéndola más dinámica, versátil y competitiva, tal como los conservadores predicán. Sin embargo, la experiencia histórica está en contra de este tipo de salida. Nosotros hemos vivido este tipo de estancamiento durante varias décadas, antes de la primera guerra mundial. No veo, entonces, cómo este tipo de situación nos llevaría a un desarrollo dinámico, del tipo japonés o alemán después de la segunda guerra mundial.

Pienso, además, que el tipo de capitalismo que predomina en Inglaterra, que en alemán solía llamarse *Finantakapitalismus* —el poder del capital financiero sobre el capital industrial—, milita en contra del desarrollo industrial que se requiere actualmente. Porque el desarrollo industrial necesita especial concentración en la creación y mejoramiento de productos, mientras que aquí la atención de los hombres de negocios está concentrada en la adquisición de una firma por otra, en el desarrollo de imperios, en la lucha entre diferentes conglomerados, etc. Me refiero a que los hombres de negocios en Inglaterra se preocupan, por ejemplo, de si el señor Lohnro va a comprar Harrods o no, habiendo ya comprado los astilleros Cunard y tantas otras empresas. Este es el tipo de actitud que predomina. Todos los gerentes ingleses están continuamente preocupados en la valoración de su empresa en la Bolsa, en evitar que otras empresas compren la suya, y en colocarse en una situación de ventaja en la compra de otras empresas.

Además, todas estas compras y ventas son más que nada un intercambio de papeles: una firma da

parte de sus acciones a cambio de otras y el objetivo principal es lograr una ganancia de capital inmediata. La importancia de todas estas transacciones, de la City y de las manipulaciones financieras, significa que los hombres de negocios invierten tiempo y energía en la perfomance a corto plazo de sus empresas. Por el contrario, en Alemania, Norteamérica o Japón, a nadie le importa demasiado la perfomance de corto plazo, y las energías se concentran en una perspectiva de desarrollo a largo plazo.

¿Qué piensa de las repercusiones internacionales frente a la imposición de barreras a las importaciones en Inglaterra, que usted predica? ¿Incluiría a productos del Mercado Común Europeo?

Yo retiraría a Inglaterra del Mercado Común Europeo. Predije, en 1971, que sería un desastre para Inglaterra, y los hechos han confirmado lo que había previsto. Dado que vivimos en una isla con 50 millones de habitantes, si se quiere mantener cierta prosperidad y un nivel de empleo razonable, tenemos que decirle adiós al Mercado Común. Es cierto que necesitamos importar alimentos y ciertas materias primas, pero creo que siempre encontraremos países dispuestos a comerciar con nosotros. No veo ningún problema en este sentido.

¿No le parece que en el largo plazo la salida del Mercado Común sería una desventaja grande para las exportaciones británicas? Estamos hablando de un mercado que comprende aproximadamente unos 250 millones de personas...

Si hubiésemos tenido éxito dentro del Mercado Común sería mejor quedarse en él. Pero, si hemos fracasado, es mejor retirarse. La competencia es una política muy conveniente para los que tienen éxito, pero es una política muy mala para los que no lo tienen. La ingenuidad de los economistas está en pensar que la competencia trae beneficios para todos los participantes, pero esto no es así: trae grandes ganancias para algunos, y grandes pérdidas para el resto. Este es el gran problema. No desearía que este país se convierta en una réplica de Irlanda del Norte o de Sicilia. Pero eso es lo que sucederá si permanecemos dentro del Mercado Común. Claro está, a medida que modernicemos y restauremos nuestra industria haciéndola más eficiente, podríamos reincorporarnos al Mercado Común...

Bueno, eso suena un poco difícil

Quizás no nos reincorporemos, pero podríamos regularizar nuestro comercio...existen otras asociaciones de libre comercio...



"YO RETIRARIA a Inglaterra del Mercado Común Europeo"

Dos duelos en el Perú del 900

Federico de Cárdenas
Periodista

El duelo, desafío o combate de armas es una costumbre milenaria por la cual dos rivales aceptan enfrentarse a muerte, a fin de dejar a salvo su honor. Este combate se rige por una ética —en la que ambos rivales, y quienes los representan o auxilian, creen— y por unos ritos que el tiempo y las costumbres han ido codificando.

Generalmente se considera a la Edad Media como la época de apogeo de los desafíos de armas y ya en ella, mediante complicados acuerdos, se elegía juez, armamento, lugar del encuentro, testigos y representantes. Mario Vargas Llosa y el erudito Martín de Riquer han publicado las “Cartas de batalla” de Joanot Martorell —el inmortal novelista de *Tirante el blanco*, una de las más hermosas historias de caballería—, y en sus comentarios Vargas Llosa llega a sostener que tratan sobre un combate imaginario, que Martorell daba rienda suelta a su fantasía inventando complicadísimas formas a fin de alargar hasta lo imposible una lucha en la que su verdadero placer residía en las cartas dirigidas a sus rivales y en la invocación de los innumerables procedimientos que los retorcidos códigos caballerescos permitían.

Pero el desafío de armas y la concepción del honor que éste implica sobrevivieron —como tantas instituciones arcaicas— hasta los tiempos modernos. ¿En qué momento comenzaron a regirse por códigos? ¿Existen los tan citados del Marqués de Cabriñana y de Mansaniello Parise? Fuerza es creer que sí, puesto que son invocados. En todo caso, nunca los hemos visto y es posible que el día que tengamos ocasión de hacerlo apenas si les otorguemos algo más que una lectura curiosa, pues hoy son tan arqueológicos como el manual de “educación y buenos modales” de Carreño, que aún acostumbran citar viejas tías.

Como sea, lo cierto es que la imaginación de algunos ancianos limeños se enciende cuando se ponen a recordar desafíos famosos, algunos de los cuales —afirman— culminaron en hechos de sangre. Solemos escuchar estos relatos como quien escucha historias de aparecidos, con una conmiseración en la que se mezclan extrañeza y ridículo. A nadie se le ocurre batirse a duelo hoy en día, al menos a nadie que posea un mínimo de sentido común.

Y sin embargo, los duelos eran cosa frecuente hasta bien entrado

el siglo XX. Y quien esto escribe tuvo prueba de ello cuando al heredar un pequeño archivo familiar, encontró nada menos que las actas de dos duelos sostenidos por un lejano pariente militar. Las fechas de ambos —1892 y 1911— y el que llegaron efectivamente a realizarse, indican que su práctica no fue tan restringida, a pesar de que ya entonces los contrincantes se colocaban al margen de la ley.

Leer estos viejos papeles y decidir darlos a publicidad fue casi lo mismo, puesto que sospechamos en los lectores de *DEBATE* la misma curiosidad por penetrar costumbres periclitadas.

Estas costumbres necesitaron de un ritual para plasmarse, ritual que queda descrito íntegro en los documentos marcados 1 al 4 y que corresponden al duelo realizado en 1892, que enfrentó a un militar de carrera —entonces teniente coronel— y a un civil con grado universitario. Ni ellos ni los testigos de ambos duelos eran ignorantes o iletrados; simplemente se sujetaban a un código de valores arcaicos vigente en un sector de la clase dominante de la república aristocrática.

Como para demostrar que no todo era simple cuestión de rivalidad

entre un civil y un militar, casi veinte años después el mismo protagonista —ahora ascendido a coronel— protagonizó otro duelo, esta vez con un compañero de armas. Y el asunto no fue en una lejana provincia del norte del país, sino en Lima. En la primera oportunidad el civil negó la ofensa, pero rehusó dar excusas; en la segunda no hubo tal situación y se pasó de inmediato a los arreglos del duelo. Es lástima que no se conservara el acta final del encuentro —que llegó a realizarse—, pero hemos podido averiguar que ninguno de los combatientes resultó herido quedando, eso sí, “su honor a salvo”.

Fue el escritor Joseph Conrad quien hizo del duelo materia de una novela, *Los duelistas*, en la que relata los encuentros que a lo largo de toda la época napoleónica y de la restauración sostienen dos oficiales franceses. Los duelos que aquí se descubren no pertenecen a la ficción; sin embargo, pueden leerse como si lo fueran. Pertenecen a ese país que ha ido quedando atrás, salvo para unos cuantos nostálgicos amantes del pintoresquismo.

¿A un país que ha ido quedando atrás? Creemos que sí, aun cuando sabemos también que limeños memoriosos nos recordarán que el último gran duelo remonta apenas a un cuarto de siglo. En él se enfrentaron, sable en mano, nuestro actual gobernante, Fernando Belaunde y Eduardo Watson Cisneros.

Veinticinco años es el espacio de dos generaciones; sin embargo, hace apenas dos años una encuesta revelaba que 96% de los limeños consideraba “ridículo y obsoleto” batirse a duelo, un 3% no tenía opinión y sólo un 1% estaba llano a recurrir a las armas en caso de una ofensa. Es de esperar que ese porcentaje ínfimo sea hoy aún menor.

Nota: Pese a que es seguro que todos los protagonistas de ambos episodios han fallecido, hemos cambiado nombres y apellidos originales. No son ellos los que interesan, sino los documentos.



DOCUMENTO Nº 1

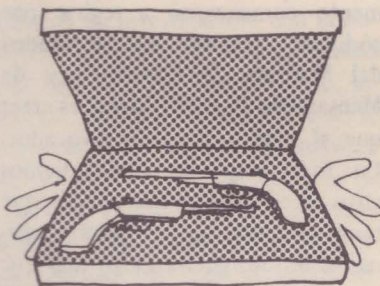
Pacasmayo, Agosto 15 de 1892

Señor Director
J.A. Rivero
Pte.—

Mui estimado amigo:

Comisionados por el señor Alberto del Castillo para representarlo ante Ud. en el desagrado habido anoche entre ambos, tenemos el agrado de dirigirle la presente para que se digne Ud. indicarnos las personas con quienes debemos entendernos en representación suya.

De Ud. Attos y S.S. S.S.
Bernardo Andraca
Leonidas Quevedo



DOCUMENTO Nº 2

Reunidos en el local del “Club Pacasmayo”, el día martes 16 de Agosto, a las 2 p.m., los señores Julio Montenegro y Marcial Neira en representación del Sr. Dr. D. Juan A. Rivero y los señores Bernardo Andraca y Leonidas Quevedo, de parte del Sr. Teniente Coronel Alberto del Castillo; manifestó el Sr. Eduardo Andraca el deseo de que los Srs. Montenegro y Neira dieran al Sr. del Castillo una satisfacción por las palabras ofensivas que le dirigió aquel en la noche del domingo 14 con motivo de un brindis.

El Sr. Montenegro, de acuerdo con el Sr. Neira, manifestó que testigos presenciales del hecho declaraban que no encontraban ofensivas las palabras del Dr. Rivera, y que tenían el convencimiento de que no entró en la mente del

Dr. Rivero ofender al Sr. del Castillo, y que por lo mismo no había motivo para un duelo de armas.

El Sr. Quevedo manifestó que también él se encontró presente y que por su parte sí estima ofensivas las palabras dirigidas por el Dr. Rivero al Sr. del Castillo y que podría todo evitarse con una satisfacción que el Dr. Rivero diera. En estas últimas razones abundó el Sr. Andraca y suplicó a los Sres. Montenegro y Neira llevaran al Dr. Rivero al convencimiento de la conveniencia de terminar así tan lamentable suceso; pero los Srs. Montenegro y Neira manifestaron que a pesar de sus poderes amplios estaban autorizados para todo menos para la satisfacción.

Se hizo relación de los hechos por los Srs. Montenegro y Quevedo, y agotados que fueron todos los medios de conciliación y habiéndose ratificado los Srs. Montenegro y Neira en que el Dr. Rivero no daría satisfacción alguna como tampoco la exigía, se procedió a elegir las armas con que debían batirse y se optó por el revólver, teniendo en consideración la imposibilidad material de conseguir en la provincia pistolas ad-hoc.

Arma: revólver Smith reformado, calibre 38; disparos: dos simultáneos volteando a la voz primera; si en estos dos tiros no hay sangre volverán a cargarse los revólveres con un solo tiro cada uno y se dispararán nuevamente por los combatientes simultáneamente, con lo que se dará por terminado el duelo y satisfechas las exigencias del honor, cualquiera que sea el resultado de los cuatro tiros disparados.

Distancia: 25 pasos contados por el que la suerte designe.

Juramos cumplir y hacer cumplir las condiciones estipuladas en la presente acta.

Pacasmayo, 16 de Agosto de 1892

Bernardo Andraca
Marcial Neira
Julio Montenegro
Leonidas Quevedo

El día fijado es el jueves a las 11 de la mañana y el lugar, de acuerdo los firmantes, resolvieron elegirlo después de reunidos el mismo jueves.

Julio Montenegro
Leonidas Quevedo
Marcial Neira
Bernardo Andraca

DOCUMENTO N° 3

En el local del "Club Pacasmayo", a los diez y ocho días del mes de Agosto de mil ochocientos noventa y dos, siendo las cuatro y media de la tarde, se reunieron los Srs. Julio Montenegro y Marcial Neira, en representación del Sr. Dr. D. Juan A. Rivero y los Srs. Bernardo Andraca y Leonidas Quevedo en la del Sr. Teniente Coronel Alberto del Castillo, con el objeto de dar cuenta y sentar el acta respectiva de lo ocurrido en la mañana de hoy, en cumplimiento de las condiciones estipuladas en el acta de duelo de fecha 16 del pte., cuyo resultado fue el siguiente:

Reunidos en el Ingenio de Carlos Tillit a las 10.30 a.m. los cuatro Srs. arriba mencionados y los Srs. Juan A. Rivero y Alberto del Castillo, salieron en busca de sitio aparente, y encontrado que fue en el camino que conduce a Jequetepeque, se procedió a sortear entre los cuatro representantes: primero: el lugar que debía de ocupar cada uno de los combatientes; segundo: el revólver para cada uno; tercero: cuál de los cuatro padrinos debía medir la distancia, los que debían cargar las armas y, por último, el que debía dar la voz. El sorteo dio el resultado siguiente: midió la distancia, o sea los veinticinco pasos, el Sr. Julio Montenegro; ocupó el Este el Sr. Rivero y el Oeste el Sr. del Castillo; cargaron las armas los Srs. Montenegro y Andraca; también le tocó la suerte a este último de dar las voces con los tres números, uno, dos y tres.

En este momento, y estando los combatientes en sus respectivos puestos, se presentó el Sr. Gobernador, Don Belisario Rodríguez, el que dijo que de orden del Sr. Subprefecto se presentaba a impedir el duelo, a lo que se opusieron los padrinos, manifestando que toda oposición sería inútil, toda vez que no disponía de suficiente fuerza para impedirlo.

Convencido o no, se procedió a entregar las armas sorteadas: los dos primeros tiros no tuvieron resultado alguno en ambos combatientes. En la misma

posición, y con el mismo resultado anterior, se hicieron los dos segundos tiros.

Quedando en consecuencia cumplidas las estipulaciones del acta del 16 del corriente y en conformidad con las prescripciones de las leyes del honor, los padrinos se dirigieron respectivamente a su ahijado y en dos grupos separados regresaron a este puerto con lo que se da por concluido este lance, en el que muy dignamente, lo declaramos del modo más cumplido, se portaron ambos combatientes.

Pacasmayo, Agosto 18 de 1892

Julio Montenegro
Marcial Neira
Bernardo Andraca
Leonidas Quevedo

DOCUMENTO N° 4

Pacasmayo, Agosto 18 de 1892

Señor Teniente Coronel
Alberto del Castillo
Pte.—

Mui señor nuestro:

Tenemos el agrado de enviarle las dos actas originales firmadas por los señores Julio Montenegro, Marcial Neira y los suscritos, redactadas a propósito del duelo que nos encargó Ud. arreglar y que tuvo lugar en la mañana del día de hoy entre Ud. y el Señor Doctor Juan A. Rivero, originado por haberse expresado este caballero en términos inconvenientes y en público.

Al dar por terminado el encargo que se sirvió Ud. hacernos nos es muy grato felicitarlo por el valor y serenidad que ha probado Ud. tener, así como del respeto que le inspira el Ejército Peruano del que honrosamente forma Ud. parte.

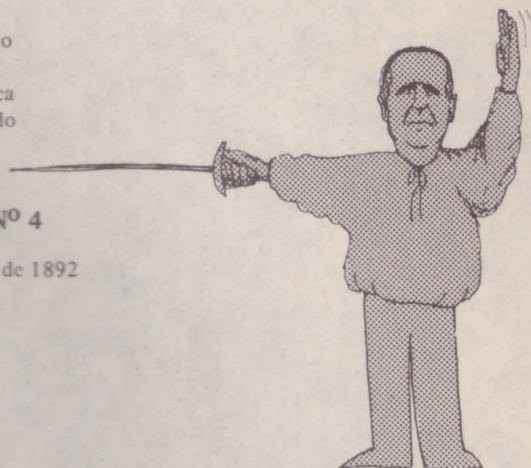
Dígnese Ud. dar su aprobación a nuestra conducta, así como contar con la decidida amistad con que una vez más nos suscribimos de Ud. Affmos. A.A. y S.S. S.S.

Bernardo Andraca
Leonidas Quevedo

DOCUMENTO N° 5

En la ciudad de Lima, a los cuatro días del mes de Marzo de 1911, reunidos los señores coroneles Carlos Pollit y Benjamín Sáenz, en representación del señor Coronel D. Alberto del Castillo, y los señores doctores Rafael Graña y Juan Manuel de la Colina en representación del señor Teniente Coronel D. Manuel Carpio; previa presentación y canje de los

poderes respectivos, que se encontraron conformes, y adoptándose como Código el de Masaniello Parise; los representantes del señor Coronel del Castillo manifestaron que habiendo sido ofendido de hecho su ahijado el día de ayer a las cinco de la tarde, más o menos; y no cabiendo, dada la grave naturaleza de la ofensa, otra solución que la inmediata reparación por medio de las armas; haciendo uso del derecho que a su representado corresponde les tocaba estable-



cer el arma y las condiciones para el combate.

Los representantes del señor Teniente Coronel Carpio declararon su conformidad con lo anteriormente expuesto, y en esta virtud los representantes del señor Coronel del Castillo procedieron a designar las condiciones siguientes:

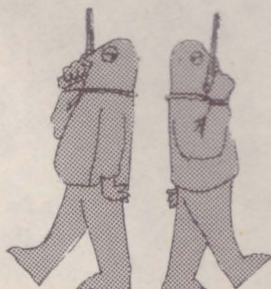
Primera: el duelo se realizará empleando la pistola de ánima rayada; segunda: se harán dos disparos por cada parte, a la voz, a pie firme, apuntando y a veinticinco pasos a distancia; tercera: la guardia será alta y los disparos se harán desde la voz fuego hasta la de tres, no pudiendo transcurrir entre una y otra voz más de cuatro segundos; cuarta: si a consecuencia del primer disparo resultase herida, que no impida a juicio de los cirujanos continuar el lance, se efectuará el segundo.

Las demás condiciones se sortearán sobre el terreno; señalándose para que tenga lugar el encuentro el día de mañana domingo cinco, a horas diez antemeridiano, en el sitio que oportunamente se acordará.

Firman por duplicado esta acta:

Carlos Pollit

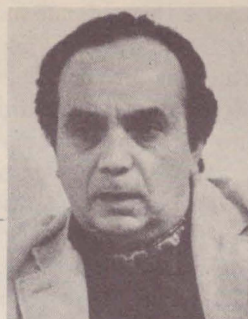
Benjamín Sáenz
Rafael Graña
Juan Manuel de la Colina





"La embarazada"
(27 cm de altura):
Arte colonial afro-
peruano.

Artista Madera



Arte colonial Afro-peruano:

La embarazada del Palenque

Esta nota quiere discutir la posibilidad de que una talla en madera, recientemente encontrada, sea el único ejemplo hasta ahora conocido en el Perú de Arte Africano Colonial. Por ahora, no es posible determinar la clase y el género de la escultura. Representa una mujer desnuda y embarazada. Los elementos sexuales y la gestación han sido vigorosamente subrayados por el artista. La cabeza remata en un adorno cuya definición es discutible. Podría ser una corona. La cara no es precisamente femenina. Por algunos de sus rasgos asemejaría una máscara. El labio inferior ha sido acentuado. Las extremidades han recibido un tratamiento diferenciado. Los brazos están pegados al cuerpo. Mientras que las piernas aparecen en movimiento muy dinámico.

Esta Embarazada fue encontrada en el departamento de Lima dentro del territorio de la llamada Cultura Chancay. Por esta razón, con cierto automatismo ha circulado un primer diagnóstico que la define como perteneciente a esa cultura prehispánica. Pero nada tiene que ver con esa tradición. Nos encontramos, más bien, ante un símbolo vinculado a otros círculos culturales.

No coinciden las tendencias artísticas andinas con numerosos as-

pectos de La Embarazada: a) La rotunda intención del artista para representar la acción de caminar; b) el énfasis somático del vientre y los pechos; c) la sofisticación casi esquizofrénica de combinar varios estilos e intenciones que convencionalmente llamaríamos: la cara, el vientre, las piernas, los brazos. Cada uno de los cuales corresponde a los sistemas representativos diferentes: cara-abstracción, vientre-realismo somatizado, piernas-movimiento; brazos-atrofia.

¿Cómo explicar la presencia de voluntades estéticas tan diversas? ¿Cuál es dentro de ellas el núcleo dominante? Por lo pronto hay que advertir que la Costa Central peruana, además de haber sido asiento de culturas andinas, fue también el territorio donde mayor desarrollo tuvieron los diversos fenómenos vinculados a la esclavitud colonial. La Embarazada fue encontrada en la hacienda Vilca Huaura, antiguo predio jesuita. Toda aquella zona estuvo principalmente destinada al cultivo de la caña durante los siglos XVI-XIX. Como sabemos, la mayor producción cañavieira del Perú no procedía entonces de los valles norteños (como ocurre hoy día), sino del territorio comprendido entre Paramonga y Cañete. Una ciudad dominical co-

mo Huaura, con sus cuatro iglesias, sólo puede ser explicada en función del gran auge económico gestado por la mano de obra africana que trabajaba en los predios vecinos.

Allí donde hubo esclavos surgió también el Cimarrón o sea el negro rebelde que huía de las haciendas. Generalmente el Cimarrón aparece asociado en la literatura científica con el bandolerismo. Pero esta es una imagen demasiado simple y convencional. El Cimarrón es incomprendible sin el Palenque. Esta palabra turca, Palenque (significa: Fortaleza), fue adjudicada a las comunidades o aldeas de esclavos cimarrones debido a los cercos de caña y piedra que las rodeaban. Pero el Palenque fue algo más que un cuartel. Cumplió desde luego funciones defensivas y militares; los esclavos acostumbraban elegir, por eso, sitios estratégicos. Pero, además, el Palenque era un Centro Convivencial ajustado a sus propias normas. Dentro de él, los esclavos habían organizado algunas actividades artesanales. No sólo destinadas al autoconsumo sino también al intercambio o comercio con los sectores populares vecinos.

Uno de estos palenques de cimarrones estuvo precisamente en las

alturas de Vilca Huara donde ha sido encontrada esta figura del Embarazo. El Palenque de Vilca Huara fue inteligentemente construido por los cimarrones en el mismo sitio donde antes hubo una *pucara* indígena. Desde allí los cimarrones podían controlar fácilmente el camino Sayán-Huacho. Así como las diferentes desviaciones que conectaban al Valle de Huaura con los de Supe y Barranca. Existen todavía tradiciones en la zona que vinculan a la cestería con los negros y que mencionan intercambios de sal y pescado seco en lugar de canastas. De ser confirmadas podrían corresponder a viejos patrones de relación entre los Palenques negros y las Comunidades Indígenas costeñas. Lo cual implicaría el desarrollo de artesanías y culturas complementarias.

Dentro de esa Cultura del Palenque pudieron, quizás, evolucionar expresiones artísticas relacionadas con las estructuras religiosas del esclavo cimarrón, como esta Embarazada. Muy poco sabemos al respecto. Para muchos científicos sociales, la principal contribución de la Cultura Africana dentro del Perú estaría vinculada, de un lado, a ciertos gustos dietéticos y, de otro, a las danzas. Es posible que así haya sido durante el siglo XIX. Pero no tenemos por qué generalizar. Los primeros tiempos de la esclavitud americana bien pudieron presentar otras características. No resulta improbable que hubiese un arte de transición a mitad de camino entre África y América.

El Palenque, dentro de esa perspectiva podría haber sido un activo centro de aculturación, donde fueron filtrados los elementos europeos para combinarlos con otros que procedían tanto de África como de las Culturas Andinas que circundaban a las comunidades esclavas.

En el caso concreto de la Embarazada, habría, sin embargo, que preguntarse cuánto hay de supuestamente andino, africano, caribeño o español. ¿De dónde viene y qué

significa esa vagina cortada al tajo que vincula dos zonas eróticas femeninas? ¿Es africano el collar (si es collar), o lo que sea, que ostenta el pecho de la Embarazada? ¿Lo es también el labio inferior tan desarrollado? ¿Vemos mal cuando suponemos una voluntad de duplicación de la figura en su parte media?: Porque resulta que ese vientre y sus pechos, vistos frontalmente, son únicamente eso. Pero la mujer recostada y de espaldas convierte esa sección en una Cara, donde la vagina es una boca.

¿Cuáles de estos elementos pueden ser atribuidos a las diversas culturas que pudieron participar en la experiencia artística de los Palenques?

Ni siquiera podemos desestimar la posibilidad de una estrecha relación entre la Embarazada y lo que llamaríamos el Arte de los Negros Bozales. Un arte "pre-Palenque". Bozal era, como sabemos, el negro recién arrancado, que llegaba a los mercados esclavistas sin hablar todavía español. El estúpido desprecio colonialista efectuaba una módica metáfora al considerar que por no hablar el castellano esos hombres tenían, en verdad, un bozal, como los perros que no pueden ladrar cuando lo llevan. No es improbable que los bozales practicaran un arte a las escondidas, mucho más próximos a las fuentes africanas originales de lo que podían hacer los negros criollos. Esta figura del Embarazo y la maternidad pudo ser hecha en el Caribe Americano mientras su autor esperaba ser vendido.

Tampoco excluyo una solución todavía más compleja: La Embarazada pudo haber sido trabajada en diferentes etapas que corresponderían a otros tantos cambios en su respectivo uso simbólico. Así podríamos explicarnos los huecos cavados a la altura del hombro, al parecer a fuego y mucho después de la factura original. He visto algunas veces esculturas populares peruanas trabajadas en maguay o madera con huecos similares. Representan imágenes sagradas. En su caso, la expli-

cación es la siguiente: son estatuas originalmente hechas con las extremidades fijas e inmóviles. Los brazos están tallados —diría mejor, "insinuados"— dentro de la materia base. Tronco y extremidades forman un todo compacto. Las vestimentas han sido representadas gracias al recurso simple de pintarlas sobre el cuerpo de la imagen, o de aplicarlas directamente mediante una composición de yeso y crudos. En algún momento, la devoción ha querido vestir efectivamente a estos *santos*. Ha bastado, en algunos casos, poner una capa encima de los hombros, pero otras veces han preferido introducir los brazos articulados y adornarlos con vestidos en miniatura como si fueran muñecas. Bien podría La Embarazada haber estado sujeta a similares procedimientos.

Todas esas incertidumbres permiten, sin embargo, sugerir algunas conclusiones. Antes que nada, parecería que el Arte Popular Peruano no podrá ser explicado atendiendo exclusivamente a sus dos componentes principales: lo andino, lo hispánico. Tendrá también que incluirse lo africano. Al lado de esta temprana figura del embarazo podrá, con el tiempo, asociarse expresiones hoy día mal entendidas, como ciertas máscaras de carnaval y algunos diseños de cestería costeña.

Esa cultura afro-andina podría ser detectada no sólo a través de análisis de objetos aislados. Desde hace años vengo sugiriendo que en los numerosos residuos de palenques costeños, se efectúen investigaciones con vistas a una Arqueología de la Esclavitud. No porque así nos "adelantamos a los gringos" ni sólo porque metodológicamente sea importante, sino porque el Palenque es una de las instituciones formativas del Perú. Esta mujer embarazada, de grandes nalgas, con su cara para nosotros de demonio, sus pechos jóvenes, el talle alto y los brazos amarrados puede ser una ventana o una puerta de ingreso a ese mundo.



Ahora contribuyentes gozan de cómodo sistema

El Banco de la Nación en su afán de beneficiar a los contribuyentes del país, ha implantado un moderno sistema para personas jurídicas o empresas, que simplifica el procedimiento de pago de diferentes tributos.

Ahora, cada contribuyente cuenta con una libreta que contiene cupones de pago que vienen con una información impresa. Esto se traduce en una gran ventaja, porque el contribuyente ya no tiene que llenar engorrosos formularios, con la consiguiente posibilidad de error y pérdida de tiempo.

El nuevo sistema denominado MAGNETRONIC, opera con

unos cupones de pago donde viene impresa la Libreta Tributaria, mes que se paga, código del tributo y un número identificatorio.

Estos tres últimos datos están grabados con caracteres magnéticos, lo que facilita su posterior lectura electrónica.

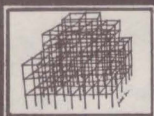
El sistema tiene una indudable ventaja para los contribuyentes, por cuanto todos sus pagos serán registrados oportunamente. Es de gran sencillez, porque el interesado sólo tiene que anotar el monto del tributo.

La comodidad que ofrece este sistema es digna de ser resalta-

da. En efecto, el contribuyente recibe al comenzar cada año, su libreta en la Agencia del Banco de la Nación más cercana a su domicilio fiscal y sus pagos los puede realizar en cualquier Banco. Además, en caso de pérdida o deterioro, el interesado puede solicitar un duplicado —el cual se le expedirá en 90 horas— con sólo mostrar su Libreta Tributaria.

Este importante cambio en el proceso de recepción de tributos, pone al Banco de la Nación al mismo nivel que la Banca más avanzada, que viene utilizando desde hace algún tiempo, sofisticados sistemas electrónicos.





EL ESPACIO HABITUADO

Abajo el FUNCIONALISMO. Y ARRIBA ¿QUÉ? [III]

El chocolate espeso de LAS CUENTAS CLARAS

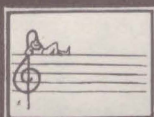
Augusto Ortiz de Zevallos



AL REVES DEL DERECHO

LAS INSTITUCIONES,
el DERECHO
y LA DEMOCRACIA

Alberto Bustamante Belaunde



MUSICA

Sopa y OPERA

Alfredo Ostojá L.A.



COCINA

Un poco más de salsa

Savarín



CINE

Woody Allen EN BUSCA
DE UN NUEVO EQUILIBRIO

Federico de Cárdenas



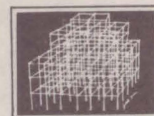
LIBROS Y AUTORES

Canciones y otros poemas.

Los apachurranes años 50

U-tópicos

Entrevista a Robert Sabatier

El chocolate
espeso de LAS
CUENTAS CLARAS

Espero haber demostrado ya que las premisas del funcionalismo fueron siempre incompletas y que su práctica mejor fue contradictoria a ellas. Creo también haber advertido contra los profetas fáciles de la vuelta del pasado.

Es difícil que la arquitectura sea programática y unívoca en sus tesis pues es, como el chocolate, espesa. El espacio habitado es también habituado, culturizado, cargado de resonancias, alusiones y expectativas, de quien lo hace y de quien lo usa. Sólo bajo la égida de alguna divinidad de turno es que se simplifica. Los faraones no se hacían problemas. La pirámide es el mejor símbolo de su sistema de decisiones y dominios y fue, sin que nadie se los discutiera, la forma de sus tumbas. Tampoco clientes como Hitler presentan dificultades. Es un asunto de cuánta gente disminuida ve a un líder magnificado. Pero, si tuviéramos otras preocupaciones, entonces sí empiezan, felizmente, los problemas.

Cuando Le Corbusier, el profeta de la modernidad, proclamó uno de sus slogans: "La casa es una máquina de habitar", hacía una falacia que él era el primero en advertir (aunque no lo confesara). "Máquina" pasa; pero "de habitar" es designar, con una palabra, muchas más, y muy contradictorias. Sus seguidores se dispusieron inmediatamente a descomponer en un listado las formas de esta actividad; los átomos que descubrir en esa molécula. Infructuosamente, como bien sabemos, puesto que listar actividades como *dormir, estar, comer, cocinar, asearse* (así aprendí yo a envolver todos los infinitivos incómodos), *jugar, estudiar*, y otras más, no totaliza ni redondea la idea. Los mismos seguidores, obstinados, pasaron entonces al ejerci-

cio de 'interrelacionar' funciones entre sí e inventaron unos grafismos tan horribles como su nombre: los 'organigramas de funciones', consistentes en unas pelotitas unidas por rayas: con algunas pelotitas sí y con otras no. Así, *estar* se atravesaba con *comer* y no con *dormir*, *comer* con *cocinar* y no con *asearse* ni tampoco con *jugar*. Los más sofisticados inventaban diferentes espesores para las rayas de nexo. Había, por ejemplo, una tenue raya que unía *asearse* con *comer* mientras que la gruesa lo unía con *dormir*. La primera podía entenderse como sugerencia de baño de visitas mientras la segunda dejaba entender, creo, ducha, más jabón y agua abundante.

Aseguro que no miento y, casi, que no exagero. Empeñosos profesores requerían, como sustentación de un diseño, estas pelotitas ya orquestadas que recordaban las composiciones moleculares de la química orgánica. Si algo estaba en el 'organigrama' valía; si no, no. Y ya que hemos llegado al baño de visitas por esta vía 'científica' lleguemos también por otro lado. ¿Habrá —nunca he sabido— un esquema que explique la presencia litúrgica en él de un rollo de papel envuelto como un bebe en un ropón a crochet, de blanduras en todas partes, de un espejo trizado en pan de oro, de una reproducción barnizada, de flores, de pomos y de toallas bordadas sin poder absorbente? No creo.

Otra, ciertamente, es la actitud de la gente ante la arquitectura —aunque el caso citado sea el más complejo e irresoluto de sus misterios. Pues el método de las pelotitas coordinadas jamás podrá lidiar con otros infinitivos tales como: *desear, evocar, recordar, comprender, elegir*; para no hablar de *ociosear*, de *contemplar*, de *afirmar*, de *diluir*, de *entrever*, legítimos habitantes de *habitar*.

Si el análisis vale para el caso de la vivienda, vale también, ciertamente, para el caso de otros temas. El error metodológico es obvio y los arquitectos fuimos simples aprendices de brujo mientras lo usamos. Al frotarle el cuy a nuestros temas (al ordenar las pelotitas), no conse-

guíamos sino la muerte del cuy por asfixia y no lográbamos curar mal alguno.

La arquitectura es, pues, otra cosa.

La vuelta al oráculo como fuente de remedios es hoy generalizada, como ya vimos y la historia y/o la nostalgia hacen esas veces. Fundadamente: antes la arquitectura era lingüísticamente más coherente, clara y articulada que lo que

es ahora. Había un lenguaje, más o menos compartido y comprensible, normado por reglas de proporción y correspondencias y con el cual los ejecutores tenían familiaridad y una razonable calidad de resultados. Hoy, inclusive cuando objetamos una arquitectura antigua o historicista, como la del estilo neocolonial peruano, tenemos que reconocerle la general propiedad con que está obtenida.

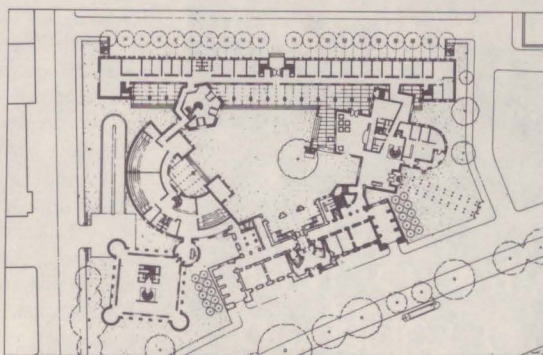
Ese historicismo y esa post-modernidad tienen, pues, motivos; pero toman formas en las que difieren. Sin ánimo tratadístico son varias las vertientes de la opción.

Los hay que se inspiran y revalúan lenguajes vernaculares o regionales, que refieren su arquitectura a temas, frases y ordenamientos formales que serían constantes temporales de un medio geográfico y cultural, identificable y cuya asociación es buscada. Italianos, españoles, norteamericanos, finlandeses, japoneses (antes de su taiwanización formal) lo han hecho.

Los hay quienes a veces a partir de esas raíces, poetizan la arquitectura y la presentan en niveles de esencialidad, incluso con deliberados anacronismos, haciendo con el edificio un culto a una razón extremada o a una sensibilidad agudizada y de predilecciones excluyentes. Pienso en Rossi, en Krier, en Botta, en Grassi.

Los hay que problematizan el diseño volviéndolo un espacio de juego de postulaciones simultáneas encontradas, un retrato paradójico de nuestro tiempo ante otros tiempos. Pienso en Graves, en Venturi y en Stirling.

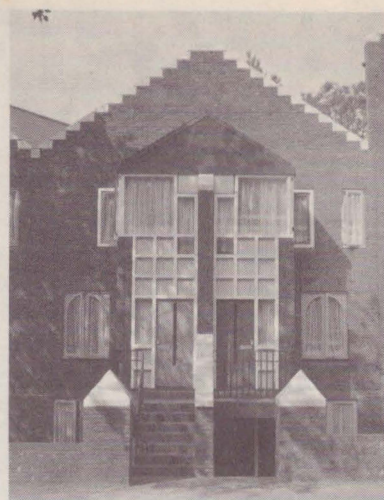
Los hay que median entre las posiciones encontradas y buscan, a la vez que enriquecer el funcionalismo, otorgar co-



James Stirling: Instituto Wissenschaftszentrum, Berlin.

herencia, lógica y reformulaciones contemporáneas para las citas históricas. Pienso en Hertzberger, en Van Eyck, en Di Carlo, en Ciriani, en Hardy.

Los hay que arriman el historicismo a épocas más recientes y que reproducen, con nostalgia análoga a la habida con estilos antiguos, los estilos racionalistas de los años 20 y 30. Pienso en Meier, en



Casas Pareadas: J. Saxon, Londres 76-79.

Eisenman, en Graves antes de su conversión.

Los hay que verbalizan su arquitectura a partir, más bien, de códigos consumistas contemporáneos y que elaboran lecturas irónicas, si no cínicas, de expectativas y codificaciones dictadas por el gusto del público. La diferencia con la arquitectura comercial de siempre estaría —de existir— en que estos arquitectos se dan cuenta de lo que hacen. Pienso en Moore, en Hollein, en Stern.

Los hay que historian con ignorancia y frecuente grosería, sin digerir sus fuentes y cargando su arquitectura de aparentes atributos de prestigio y de clisés de fácil y complaciente digestión. Pienso en Bofill, otra vez en Moore, en Johnson.

Los hay que prosiguen la modernidad renovada, acumulando nuevas tecnologías, ya sea en vena consumista o en vena de indagación auténtica como si fuera un sino irreversible, y todo lo demás fueran vacilaciones por extinguirse, perturbaciones innecesarias de un proceso válido. Pienso en Foster, en Piano, en Rogers, en Barnes, en Erikson, en Hodgkinson.

Los hay pintoresquistas populistas y románticos, entusiastas del desorden o la casualidad, participacionistas respecto de intervención de los usuarios en el diseño y pretendidamente alérgicos a 'sobre-diseñar' la arquitectura. Pienso en Erskine y en Gehry entre los mejores, en el barriadesco Kroll y en el excéntrico Paolo Soleri.

Los hay —la mayoría, ya decreciente— que no les importa, que no se han enterado, que no han entendido o que no creen que importe mucho.

No pretendo que lo anterior haga las veces de una categorización rigurosa. Seguramente más de un nombre sería reubicado por otro crítico y quizás algunas categorías añadidas. Pero creo que

basta para entender panorámicamente y de modo introductorio el universo actual de la arquitectura para la cual el nombre de post-moderna o post-modernista no es demasiado inexacto, al connotar —como hemos visto antes— la superación, sustitución o complementación de los términos de referencia “modernos”.

No creo que sea éste un fenómeno gratuito, frívolo ni pasajero. Su causa está en una crisis severa e indiscutible, en un parcial fracaso conceptual y en un cierto agotamiento estilístico. La arquitectura no puede recuperar su relevancia y sus niveles de significado si no revisa sus tesis sobre sí misma y no se devuelve los espacios de preocupación y compromiso que siempre le tocaron.

El arquitecto-tecnócrata no puede sino aburrirnos y el arquitecto-negociante-especulador va perdiendo felizmente su relevancia y hasta su efectividad en los medios más conscientes respecto de las evoluciones de la arquitectura. No es raro hoy, y es mucho más eficaz en sus resultados, que los inversionistas busquen arquitectos con afirmaciones que hacer y arquitecturas contrapuestas a las rutinarias, incluso en el ánimo prosaico de invertir mejor. Un público fatigado y escéptico ante la arquitectura convencional y reiterativa requiere otras formas y simbologías. Esto es ostensible, por ejemplo, en Nueva York y otros medios urbanos cosmopolitas. Salir de esta crisis supone arquitectos ideadores, no burócratas, creadores de nuevas corrientes y no convalidadores de gustos desgastados.

Como siempre —aquí— nuestros promotores, inversionistas, instituciones y el Estado mismo, en el rubro de vivienda y en otros, no se han enterado y perpetúan nociones jubiladas como si fueran novedades. Tampoco quienes premian arquitectura, ya sea en concursos abiertos o en concursos cerrados. Aún el arquitecto es visto como tramitador, como oficiador de un proceso escasamente reflexivo; no como intelectual, menos como pensador alternativo. Así, las instituciones van reproduciendo esta ciudad sin estímulos, interés ni eventos significantes y repartiendo lugares comunes y trivialidad por todas partes, hasta hacemos dudar si no pudiera ser de otro modo.

La salida arquitectónica y urbanística de este atrapadero inintelectual está en devolverle a la arquitectura su capacidad trascendente, es decir reflexiva, poética, creativa, deliberante. Conseguir que sea un conjunto articulado de afirmaciones sobre nuestros usos y entendimientos, del espacio y de las formas. Que se inserte —en diálogo y conflicto— con su medio ambiente, interactuando con él. Que esté cargada de sentido, de predilecciones y de opciones. Que consiga articular un idioma a la medida de sus pro-

posiciones y en relación al idioma histórico o al intemporal de la arquitectura como lenguajes —es decir, cultura— y como tectónica —es decir, razón aplicada—.

Supongo que no he enunciado sino buenos deseos o gaseosas intenciones. Pero creo que cuando menos no son lo mismo que lo que se ve y lo que se hace. La pregunta con que se ha designado estos artículos no es de fácil respuesta. Pero una arquitectura que cuando menos se haga preguntas ya estaría mejor que aquella que ostenta trivialidades.

(Augusto Ortiz de Zevallos).



LAS INSTITUCIONES, EL DERECHO Y LA DEMOCRACIA

Dos situaciones de la mayor importancia jurídica e institucional se produjeron en el curso del último mes.

Como ocurre con todo lo que finalmente tiene trascendencia política y jurídica, al principio los hechos no hacían presagiar la importancia de lo que se venía. Lo interesante del devenir jurídico e institucional es que la trama de las situaciones claves casi nunca se gesta sólo en medio de conciencias que actúan calculadoramente, sino que está jalonada por factores detonantes que de pronto asumen inusitada importancia. Un mal manejo de una situación informativa, una decisión incorrecta de algún mando militar de segunda importancia, Un gesto destemplado de tal o cual alto funcionario, las correlaciones de fuerzas al interior de determinada institución gremial: originan sorpresivamente tempestades políticas cuyo control, recién entonces, deviene en imposible.

Pese a tratarse de dos conjuntos de hechos perfectamente diferenciables, el caso de Luis Hernán Liberona Clerk y el de los ocho periodistas asesinados en Uchuraccay son susceptibles de análisis sujetos al mismo propósito: establecer cuál fue el comportamiento de nuestro sistema institucional, cómo funcionó

el vínculo entre los poderes del Estado, hasta qué punto la Constitución de 1980 intervino en definir pautas básicas y claras, cómo se desempeñaron personalmente los funcionarios públicos involucrados.

EL CASO LIBERONA

Continuando con lo que constituye un rasgo de la política migratoria de los últimos diez años, organismo policial dependiente del Ministerio del Interior decidió la cancelación de la visa del residente chileno Luis Hernán Liberona y, en consecuencia, dispuso su extrañamiento del país. El gobierno de Velasco y el de Morales Bermúdez tienen en su cuenta pasiva el hecho de haber inaugurado esa política y haber procedido de manera similar con cientos de extranjeros residentes que corrieron con la misma suerte y sin tanto escándalo, resultando víctimas de la misma tinterillada: la aplicación del artículo 70º del Reglamento de la Ley de Extranjería. El dispositivo contiene un enunciado genérico en torno a la competencia de que gozan las autoridades migratorias —a nivel ministerial— para “suspender o restringir (...) las facilidades contenidas en este Reglamento, por razones de seguridad nacional e internacional y de orden y salud públicos”.

El señalado artículo 70º del Reglamento, que fundamentó la cancelación de la visa y la orden de extrañamiento dictadas contra Liberona, tiene un problema muy serio: de su sola e inadvertida lectura se puede desprender la competencia del Ministerio del Interior para cancelar visas y ordenar extrañamientos, y eso no llama demasiado la atención, en principio. Pero no puede olvidarse que el Reglamento lo es de la Ley de Extranjería, que contiene normas expresas so-



LIBERONA: Un rasgo de la política migratoria de los últimos diez años.

bre *expulsión* de ciudadanos extranjeros si incurrían en alguna o algunas de las causales establecidas. En la medida en que portar poemas de Neruda o ser poseedor de un afiche de Víctor Jara o de la OLP no constituyen conductas que en la Ley de Extranjería sean definidas como causales de expulsión (única medida legítima que se hubiera podido aplicar), el gobierno recurrió arbitrariamente al famoso artículo 70º del Reglamento —que otorga prácticamente licencia para matar— y lo aplicó en abierta transgresión constitucional y legal.

El error jurídico lo pudo cometer cualquiera, no importa, pero ya señalá-bamos que las situaciones jurídico-políticas de trascendencia emergían como consecuencia de que se desataba de pronto —aun pre-existiendo— algún factor definitorio. El Ministro que tenía evidente responsabilidad en el asunto había juramentado hacía pocos días, y su conocida trayectoria como “duro” podría haberse deteriorado si se daba el paso atrás que exigían la oposición y la lógica. Un signo de debilidad en quien ha contraído consigo mismo y con los demás la obligación heroica de iniciar la cruzada para el exterminio de los anarquistas, los comunistas y los subversivos, podía ser fatal. El Presidente lo respaldó, alguna benemérita institución patriótica hizo pública su incorporación como miembro titular y el partido de gobierno le expresó su confianza. Esto, en uno de los lados del complicado problema que se iba constuyendo día a día.

En el otro lado, algunos de los dirigentes de la oposición, la prensa independiente y las instituciones de derechos humanos “olieron” desde lejos las posibilidades que ofrecía un escándalo, y enfilaron todas sus baterías en la dirección de no dejar impune el asunto y, en el que parece ser el caso de más de un partido político, apropiarse de los dividendos que le concedía graciosamente el rival desde el Gobierno. Como el Ministerio del Interior manejó todo el asunto Liberona con una gran torpeza jurídica, el Décimo Tribunal Correccional de Lima, en un fallo que deberá ser digno de un análisis más detallado, confirmó la tardía orden de libertad que había dictado el Juez Instructor, declaró el derecho que le asistía a Liberona de regresar al territorio nacional en su calidad de residente no inmigrante, y dispuso que los antecedentes se remitieran a las instancias del caso para el enjuiciamiento del Ministro del Interior, del Director de Seguridad del Estado de la PIP y del propio Juez Instructor, que había actuado con sospechosa lenidad. Desde la creación del Ministerio Público, el Poder Judicial ya no puede ponerse en funcionamiento sin la intervención del Ministerio Público, de modo que el Tri-

bunal estuvo impedido de abrir directamente las correspondientes instrucciones. En el caso del Ministro, remitió los antecedentes a la Cámara de Diputados, a efectos del trámite de acusación constitucional.

El Poder Ejecutivo manejó el caso Liberona dentro de los mismos parámetros de tozudez, incapacidad de rectificación y arbitrariedad que había mostrado, por ejemplo, en el caso Vollmer. De otro lado, el Ministerio Público brilló por su ausencia en un asunto en que su intervención era obligada en razón de la existencia de una detención arbitraria. Pero, a diferencia del caso Vollmer, el Poder Judicial rescató su identidad e independencia al emitir un fallo histórico que, de mantenerse la democracia, ha de servir para que los funcionarios prepotentes lo piensen dos veces antes de proceder al recurso fácil de la arbitrariedad y el abuso.

UCHURACCAY

Los hechos son evidentemente distintos. Ocho periodistas salen de Ayacucho con destino a las comunidades altas del distrito de Huanta —cuyos nombres habían empezado a adquirir difusión nacional desde que el Presidente de la República saludó la defensa armada que ejercieron contra elementos supuestamente senderistas— y son masacrados, en forma aparentemente masiva y definitivamente cruel, por los comuneros de Uchuraccay. No se trata en este artículo de establecer quiénes fueron los responsables de los hechos. Lo cierto del caso es que, con el asesinato de Uchuraccay, el factor detonante estuvo conformado por dos hechos de capital importancia: los periodistas masacrados pertenecían a publicaciones opositoras, de un lado, y la versión oficial en el sentido de que los comuneros los destrozaron a pedradas y hachazos porque mostraron una bandera roja —confundiéndolos así con senderistas— no resistía el menor análisis. La versión oficial, en este caso, no provenía del Presidente de la República o de uno de sus ministros, sino del general encargado de la zona y responsable de la intervención de las Fuerzas Armadas en la lucha anti-subversiva en la región de Ayacucho.

¿Cómo enfrentó el Poder Ejecutivo, en este caso, la situación generada? Es evidente que la matanza de Uchuraccay conmovió al Gobierno en los mismos términos en que había conmovido al país entero. Sostener la responsabilidad directa del Gobierno en los hechos no sólo significa distorsionarlos, sino incurrir en una grave confusión e irresponsabilidad políticas. La conmoción gubernamental, sin embargo no fue capaz de traducirse en medidas creativas o inteligentes. Más allá de la constitucionalidad de la Comisión Investigadora, el propósito de

crearla no fue necesariamente malo y expresó el sentimiento de vulnerabilidad que el Gobierno parecía tener respecto de su propia legitimidad para investigar. Se equivocó en su conformación, sobre todo, al no incluir más personas de honestidad demostrada. Erró también, y esto es lo más serio, en la determinación de sus atribuciones, al incluir más de una que constitucionalmente están reservadas al Poder Judicial o al Ministerio Público.

En el terreno en que el Poder Ejecutivo falló estrepitosamente fue el de las explicaciones a un país conmovido e incrédulo. No sólo no enmendó la absurda versión que propaló, ante la prensa toda, un jefe militar subordinado al comando supremo de las Fuerzas Armadas, sino que no fue capaz de tomar distancia frente al manejo exclusivamente represivo de las cosas, y de garantizarle al país que todo lo ocurrido no era, no podía ser, el comienzo de una “guerra sucia” coincidente con la incorporación de un Ministro del Interior deliberadamente pintado como “duro”. Allí es donde el caso Liberona y el de los periodistas asesinados expresa una cierta articulación, cuyo punto central no es otro que la discusión en torno a la permanencia o el alejamiento del Ministro del Interior. La evaluación que hoy día podrían hacer los dirigentes políticos más sensatos de los partidos de la coalición de gobierno es que si el Ministro del Interior hubiera renunciado a tiempo, se hubiera podido borrar la impresión del inicio de la “guerra sucia”, de un lado, y concitar un consenso nacional y multipartidario en torno a rescatar para la Nación las zonas deprimidas en las que Sendero Luminoso campeaba, de otro lado, a efectos de trascender el plano meramente militar y represivo con que están siendo manejadas las cosas. Al op-



EL PODER judicial rescató su identidad e independencia.

tar por la permanencia de Rincón en el gabinete, el gobierno no ha desvanecido la impresión generalizada —interna y externa— de que el aparato represivo peruano puede llegar a comportarse como el chileno o el boliviano de hace pocos años; tampoco ha convocado a los justificados sectores de la oposición que podrían haber compartido responsabilidades concretas en el logro de la paz en la región y en el país; y, finalmente, ha aceptado una letra de cambio que vence en abril y que probablemente se vea engrosada por nuevas deudas que contraiga este Ministro del Interior que parece querer dejar huella policial a toda costa y en aras de una malentendida tradición familiar (peligrosamente confundida con una tradición institucional).

Pero, como consecuencia de los hechos de Uchuraccay, se revelan otros comportamientos institucionales dignos de ser destacados. Como en los casos de Vollmer y de Liberona, el Ministerio Público estuvo absolutamente desprovisto de una lógica inquisidora (que es la que la Constitución y su ley de creación le diseñan), habiéndose limitado en el mejor de los casos a dotar de legitimidad jurídica a la Comisión investigadora designada por el Poder Ejecutivo. El Poder Judicial no hizo más que declarar y reiterar la unicidad de la función jurisdiccional, pero no pudo llegar a adoptar ninguna medida concreta destinada a regularizar el juzgamiento integral del asunto.

HOMBRES E INSTITUCIONES

Las resultantes finales de ambos casos son importantes, pero lamentablemente opuestas. El caso Liberona nos recuerda que un manejo demasiado torpe de la situación política y jurídica puede concluir en un gesto de independencia del Poder Judicial, pero también, entonces, que es ése un intersticio que podría permitir la consolidación de un significativo espacio de la oposición y de las instituciones legítimamente preocupadas por la vigencia de la democracia. Nos enseña también que el Poder Ejecutivo considera, lamentablemente, que su comportamiento fue correcto y que, en consecuencia, está absolutamente dispuesto a comportarse en términos por lo menos similares en situaciones futuras. Uchuraccay nos enseña, en cambio, que ese mismo Poder Ejecutivo confiado en que la mayoría parlamentaria impedirá el juicio constitucional, acusa en otro plano una vulnerabilidad tal que se ve prácticamente obligado a extraer de su esfera —a través de la designación de insospechables de mayor o menor grado— un asunto en torno al cual siente tener agotada su propia legitimidad investigatoria. Nos enseña, finalmente, que el Poder Judicial se ve entrampado legalmente al no poder ejercer la iniciativa de asumir



In Memoriam

¿Cuántos peruanos sabían dónde quedaba Uchuraccay antes de que en ese pequeño poblado se masacrara ferozmente a ocho periodistas? La terrible dimensión de la tragedia nos ha presentado oficialmente a Uchuraccay, pero también nos ha hecho volver los ojos a ese Perú no oficial, a ese Perú primitivo y pobre. El asunto tenía que habernos tocado fibras muy de adentro para hacernos recordar que miles y miles de peruanos viven en esas mismas condiciones y muestran ese mismo rostro, no asesino ni cruel, sino simplemente incrédulo, desconcertado, resentido.

Nadie podría ahora intentar la medición del impacto que ha tenido la masacre de Uchuraccay en el sentimiento de la mayor parte de los peruanos, ni tampoco se trata de tener que empezar por darle una explicación política o de tejer interpretaciones pontificantes. El primer sentimiento, el sentimiento básico que queremos expresar en estas líneas, no es muy diferente del que mostraban esos rostros de incredulidad y desconcierto de los pobladores de Uchuraccay en las imágenes fotográficas y televisivas que han dado la vuelta al mundo. No podemos creer, no queremos creer, que haya sido necesario se derrame sangre muy joven y generosa para, recién entonces, acordarnos de una parte muy importante del Perú: la que está dentro del territorio, pero sin formar parte todavía de la nación.

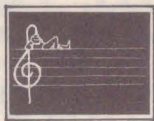
Nuestro homenaje a los que cayeron ("cumpliendo sus deberes", es cierto, como se ha señalado repetidamente, pero fundamentalmente actuando en honesta consecuencia con su inquietud vital más básica y más legítima) quiere alcanzar también a sus mujeres, hijos, hermanos y padres, que son los primeros que sufrieron esta gran soledad y los que la sufren más. A sus colegas de trabajo y a las empresas en donde prestaban servicios. Todos ellos sienten, sin duda, que han perdido a sus mejores hombres, a los que no jugaron con el cálculo matemático de esta guerra que se nos quiere imponer.

No seríamos consecuentes con nuestra incredulidad y con nuestra solidaridad si no nos sintiésemos capaces de exigir que se esclarezca las responsabilidades y que se castigue a los culpables. Que, quien quiera que sea el que investigue, lo haga con seriedad y detenimiento, en búsqueda de que los tribunales peruanos administren justicia con independencia y rectitud.

El total esclarecimiento de los hechos tampoco podrá, por desgracia, aquietar la indignación del país y la nuestra principalmente porque no se devolverá la vida a los ocho periodistas asesinados. Será necesario tal esclarecimiento, sin embargo, para no afectar más, a partir de este caso, a la ya maltratada democracia peruana y, en definitiva, para que el horrible sacrificio no haya sido en vano ■

excluyentemente la jurisdicción sobre el asunto: la Ley le ha otorgado esa iniciativa al Ministerio Público, y ello termina siendo una buena excusa para no hacer el intento de remontar una falta de credibilidad nacional en la justicia. La legalidad de la Comisión Investigadora se convierte en un tema de relieve secundario, si todos saben, intuyen o creen que la justicia ordinaria, lamentablemente, todavía no está en condiciones de garantizar idoneidad, eficiencia y moralidad.

Si la vigencia de la democracia dependiera de las intenciones individuales y de las voluntades aisladas de los hombres, carecería de sentido intentar una reflexión sobre el comportamiento de las instituciones. Si pensamos, por el contrario, que en el Perú de 1983 estamos todavía en condiciones de forjar y consolidar las instituciones que hacen posible la democracia, debe abrirse paso a un debate nacional que no admite postergaciones: cómo estamos fallando todos al no poner en funcionamiento —por culpa de la malhadada coyuntura política— un esquema institucional sólido y legítimo que podría resumirse así: mayor capacidad de rectificación y convocatoria por el Poder Ejecutivo; sujeción del Ministerio Público a su rol de guardián del Estado de Derecho, y reforzamiento del Poder Judicial en sus facultades jurisdiccionales. (Alberto Bustamante Belaunde).



Sopa y OPERA

Como a la Mafalda de Quino, nunca me gustó la sopa. Sólo el aceite de hígado de bacalao, del que parecían depender no sólo los huesos fuertes sino hasta la supervivencia misma, generaba más inútiles protestas que la interminable cazuela de verduras de la infancia, esa que se sorbía con la cabeza pesadamente apoyada sobre el codo izquierdo ante una mirada vigilante dispuesta a esperar hasta la consumación de los siglos para darle curso al *segundo* y al *postre*.

Quizás eso pueda explicar una vertiginosa cadena asociativa que terminó casi en un grito: “ópera” - “sópera” - “sópera” - “sopera” - “sopa” - “menestrón” - “Verdi”. El círculo se cerraba naturalmente con una transparencia tal



que hacía de su decodificación un trabajo de parvuliche psicoanalítico. Dos más dos son cuatro.

Durante mucho tiempo oculté pudorosamente mi desinterés por la ópera, manifestación musical que encontraba ampulosa, incomprensible y aburridísima. Quise pensar que habiendo sólo oído fragmentos de obras que habían sido concebidas para ser vistas y oídas en foma integral, a falta de oportunidades de ese tipo en Lima, habría que documentarse un poco, educarse el oído, conocer los argumentos.

Los pocos espectáculos operáticos de la ciudad se limitaban a versiones que lindaban con la velada escolar o que lo eran francamente o a producciones cinematográficas en las que Mario Lanza repetía a Caruso o Sofía Loren doblaba a alguna soprano italiana demasiado gorda para ser una Aída buena para la platea.

Como mi disgusto se mantenía inalterado y aún sentía la urgencia de ocultarlo, traté de convencerme de que en tanto la ópera representaba un intento de integrar música, canto, teatro y ballet, aquella era una representación que no podía ser vista y oída en medio y que habría que esperar.

Ya para entonces el género se me hacía un tanto más diversificado y podía distinguir entre las primeras óperas de Monteverdi, Lully y Purcell y las de Mozart y entre éstas y las muy italianas de Puccini y Verdi y las alemanísimas de Wagner que venían hasta con walkirias y nibelungos.

Las primeras no se diferenciaban conceptualmente mucho del Oratorio, más aún si mi muy eventual contacto con ellas era a través de grabaciones o de austeras presentaciones desprovistas de teatralización, vestuario y escenografía, con una distribución de elenco idéntica a la de la Cantata.

En ellas el texto parecía estar supeditado a la música y las arias y los coros discurrían con una controlable simplicidad. Sin embargo, el “stile rappresentativo” de los primeros años del Siglo XVII perdería poco a poco su sobrio clasicismo en aras de la gloria de las divas y de la suntuosidad de la utilería y la

tramoya.

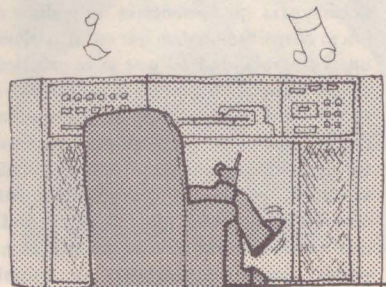
Es entre la segunda mitad del Siglo XVII y fines del XIX, con Nápoles como centro de irradiación, que el “bel canto”, embriagado de sí mismo, se consolida con características tales que hacen muy difícil descubrir en él las premisas de Caccini, que desde el prefacio de su “Nuove Musiche” aspiraba a través de la ópera florentina de la Corte de los Medici a “in armonía favellare”, a hablar en música.

Si de un lado la ópera surgía como incomprensible reacción a la polifonía y al madrigal en un intento de rescatar el canto monódico primitivo y si más adelante, ya dentro de la producción operática, la autonomía de ésta era considerada contraria al interés del drama lírico, la exuberancia y profusión de cada vez más superfluos ornamentos “expresivos” cuidadosamente elaborados se multiplicaba al infinito, haciendo del canto operático una experiencia reservada a los virtuosos, sustentada por una rigurosísima disciplina y apoyada en una técnica vocal adquirida y mantenida a través del ejercicio cotidiano de las más absurdas prácticas.

A los insondables contenidos de la música que, como los de muy pocas artes, apelan a nuestro absoluto irracional y se mantienen marginadas del entendimiento y la razón, la ópera añade, con irrespetuosa omnipotencia, los de la poesía, el teatro y la danza, sofocándolos entre la pesada arquitectura del montaje escénico, en una sucesión de concesiones, condescendencias y complicidades, en la que cada elemento renuncia a algo que le es propio en beneficio de alguna insaciable vanidad.

Sólo eso explica que el rechoncho tenor —con toda la sangre subida a la cabeza y las venas del cuello a punto de estallar— le anuncie su amor desde el diafragma en Do de pecho a la voluminosa y cincuentona doncella que ha descendido, sólo por un momento, de las más altas alturas del La sobreagudo entre pelucas y terciopelos.

Ni Katia Ricciarelli en “El Baile de Máscaras”, de Verdi, en una puesta impresionante en el Teatro de la Opera de París ni Renata Scotto en “Las Vísperas Sicilianas”, del mismo autor, en un blan-



● Durante 1983 se conmemora el 100 aniversario de la muerte de Wagner. A los Festivales de Bayreuth y a las múltiples representaciones de óperas suyas en buena parte del mundo, se suma el cineasta alemán Hans-Jürgen Syberberg con una versión de "Parsifal" de 4 1/2 horas. Para tomarla con soda.

● Franco Zeffirelli, por su parte, ha reunido a Teresa Stratas y a Plácido Domingo para su barroca realización de "La Traviata" de Verdi, que más de un decorador, vendedor de vejecés, diseñador de vestuario, arquitecto paisajista, anticuario y esteta de buena familia querrá ver en video cassette para retroceder a los detalles. Una más para la serie de intentos de ampliar el sofocante encuadre teatral de la ópera dentro de los que se inscriben "La Flauta Mágica" (Mozart/Bergman) y "Don Juan" (Mozart/Lozey).

● Como en la tan manoseada historia rosa, la estrella se ha quedado afónica y el telón está a punto de levantarse. La "Lulú" de Alban Berg ha sacado de carrera a Teresa Stratas y la reemplaza in extremis Julia Migenes, una nueva diosa que acaba de remecer el viejo continente en la "Salomé" de Richard Strauss en una heterodoxa producción de Maurice Béjart.

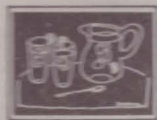
● La "ópera nueva" pone en evidencia que el género sigue vivo. En la "Lou Salomé" de Giuseppe Sinopoli (36 años) la protagonista canta textos de Nietzsche, Rilke y Freud.

Música Española del Renacimiento (Spanish Music in the Age of Exploration)

The Waverly Consort. Michael Jaffee, Director CBS 37208.

El disco no requiere de presentaciones ni apologías para quienes gustan de la música antigua y tuvieron el privilegio de oír a The Waverly Consort en Lima (hace algunos años dentro del ciclo

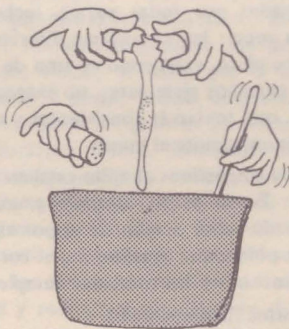
de la Sociedad Filarmónica). Además de un seductor grupo de canciones sefardíes, el LP incluye varias recordadas de Diego de Ortiz (de su "Tratado de Glosas"), algunos villancicos del Cancionero de Upsala y el Sumersit Pastor Bonus de Tomás Luis de Victoria. Como para encargárselo a una flight hostess de buena voluntad. (Alfredo Ostojá L.A.)



Un poco más de salsa

En el artículo anterior incursioné en el terreno de las salsas, ocupándome de los aspectos básicos de las salsas blancas. En el presente, quisiera continuar desarrollando estas salsas básicas hacia formas más sofisticadas. Para este fin, me ocuparé de una salsa con enriquecimiento de yemas de huevo y crema de leche: la "Sauce Parisiense", antiguamente conocida como la "Sauce Allemande".

En realidad, el término "Sauce Pari-



siense" es de carácter genérico y por lo general va complementado por una referencia adicional que revela su contenido, su sazón o el plato en el cual se presenta como acompañamiento. Así, por ejemplo, la célebre "Sauce Normande" es "Sauce Velonté" (salsa blanca elaborada con caldo en lugar de agua)¹, basada en un caldo de pescado con vino blanco y en los caldos de cocción de hongos frescos, conchas, camarones y almejas. Igualmente la "Sauce Nantua" es un velonté con enriquecimiento de mariscos. Consecuentemente, la ventaja de estas salsas es que se pueden preparar todas, una vez que se ha dominado la técnica de mezclar las yemas.

El secreto del éxito en la preparación de las salsas de este tipo radica en tener clara conciencia de que las yemas pueden cocerse y, en consecuencia, separarse de la salsa formando grumos o dándole una consistencia granulosa. La recomendación, en este sentido, es batir las yemas en líquido frío para luego ir incorporando lentamente el líquido caliente. De esta manera, se calienta la mezcla, pero las yemas no se cuecen. Además, una vez que esta etapa ha sido exitosamente concluida, la salsa puede incluso llevarse a punto de ebullición sin que las partículas de yema sufran los efectos del calor, ya que están debidamente incorporadas a una salsa basada en la harina.

A continuación se presenta la receta de una "Sauce Parisiense" que puede utilizarse para acompañar platos simples como pescado, carne de ave o huevos, e incluso en platos que se van a gratinar.

Sauce Parisiense

Ingredientes (para 1/2 litro aprox.)

- 1 1/2 taza de béchamel o velonté²
- 1/2 taza de crema de leche
- 2 yemas de huevo
- sal y pimienta
- jugo de limón
- Opcional: 28 a 50 grs. de mantequilla suavizada al calor (no agregue mantequilla si la salsa es para gratinar).

Preparación:

Caliente la salsa en una cacerola hasta que alcance el punto de ebullición. Mezcle las yemas y la crema en un tazón con un batidor de alambre, y luego bata 1 taza de salsa en la mezcla pero al principio hágalo gota por gota y con un tenue chorro después.

Recuerde que las yemas pueden cocerse y la salsa echarse a perder si lo hace muy rápido. Una vez concluida la operación, devuelva la mezcla del tazón a la cacerola.

Caliente a fuego moderadamente alto mezclando constantemente con una cuchara o espátula de madera, cuidando de mezclar hasta el fondo de la cacerola, hasta que la salsa llegue a punto de ebullición. Hiérvala moviendo continuamente por espacio de 1 a 2 minutos.

Pase la salsa por un colador muy fino para evitar que las partículas de la clara de huevo adheridas a la yema perturben la suavidad de la salsa. Enjuague la cacerola y devuelva la salsa. Hierva lentamente a fuego lento para corregir la sazón, agregándole la sal y pimienta y gotas de jugo de limón al gusto. Si la salsa está muy espesa, bata cucharadas de crema hasta alcanzar la consistencia deseada.

Si la salsa no va a utilizarse de inmediato, limpie los bordes de la cacerola y cubra la superficie de la salsa con una

película de crema o de caldo. No se preocupe si la salsa se espesa al enfriarse, volverá a su consistencia al calentarla. Si desea agregar la mantequilla, hágalo fuera del fuego, inmediatamente antes de servirla.

1. Véase DEBATE 18, p. 78

2. Véase DEBATE 18, pp. 78 - 82

RESTAURANTES

Los Condes de San Isidro es un lugar que había venido reservando para una crítica altamente positiva, ejemplarizadora, incluso normativa. Era un muy buen sitio para comer y para gozar de una casa prácticamente única en el radio urbano de Lima. Lo visité muchas veces, estudié su menú, probé sus especialidades, observé la atención, conversé con el eficiente maitre que tenían y disfruté de su ambiente laxamente pasadista. Llegué a la conclusión, además, de que merecía un meditado artículo, casi tanto como lo merecería una palmera en el Polo Norte.

Sin embargo, cometí el error, y el acierto a la vez, de tratar de madurar un fruto demasiado tiempo en un clima que descompone fácilmente casi todo. ¿Qué habrá pasado? Como no es posible responder a esa pregunta, haré una sucinta descripción de los cambios ocurridos en un buen lapso que no supera los dos o tres meses.

Comencemos por la casa. Su salón principal era de uno de los grandes atractivos, por estar amoblado sobriamente y con buen criterio. Tenía además la peculiaridad de provocar la sensación de que uno llegaba a una casa y no a un comedor abierto al público. A ello contribuían sustancialmente la iluminación y la discreción eficiente del personal. Pero en el Perú no hay sitio así que dure tres años, ni arquitecto o decorador local que lo resista.

Los cambios son evidentes. Para empezar, ahora la sala de recibo parece un vagón de tren gigante convertido en un "public bar" o "pub" inglés. Existía un mostrador muy grande en el antiguo gar (precediendo a la capilla de la casa) el cual ha sido trasladado a la mismísima sala de recibo. Las paredes han adquirido un rojo furioso, han aparecido muebles que no tienen nada que ver y la puerta original de entrada a la sala de recibo, de madera maciza, ha sido sustituida por una de hotel de los años 30, tardo incluido. Dos detalles curiosos son la iluminación (luces contra los cuadros de la pared en un salón con un techo que como mínimo está a tres metros y medio del suelo) y el haber pintado de blanco los marcos de las puertas pero dejando

las puertas de color madera. Bien auda- ces habían resultado.

La calidad de la atención ha decaído ostensiblemente, casi tan ostensiblemente como la calidad del pisco-sauer. Además, las tostadas para el paté que ofrecían como piqueo estaban (otra vez) ostensiblemente frías. En realidad, ya antes de la comida varias cosas resultaban ostensibles. Pero vayamos a lo importante: la comida.

Salimos de la penumbra color "rouge" de Marilyn Monroe y pasamos a la terraza. Felizmente una casa tan bella como esa no puede destruirse así nomás. La terraza, al igual que un par de habitaciones menores no han sufrido el vandalismo de la redecoración. Así que comimos en la terraza agradeciendo el hecho de que los arquitectos de la casa ya conocían la importancia de los espacios techados pero abiertos, y eran más conscientes de ello que los actuales arquitectos nacionales.

El menú se mantenía audazmente incólume, así que ofrecía interesantes perspectivas de comparación con oportunidades anteriores a discreción. Así fue que descubrí que el "Foeur de charolais" había sufrido una fuerte devaluación. La carne no era de la calidad que mantenía hasta tres o cuatro meses antes, pero la "sauce bearnaise" estaba sorprendentemente buena. ¿Simple vestigio? Parece, porque los acompañamientos habían padecido una perceptible rebaja. Las "papas al hilo" en canastilla confeccionada con el mismo ingrediente, estaban bastante mal, además de desperdigadas por todas partes, incluyendo la mesa; las zanahorias diferían de plato a plato, existiendo en uno de ellos unos extraños ejemplares, no exagero un ápice, que tenían la consistencia y el sabor de un camote al horno.

Los langostinos al ajillo estaban muy bien. En su punto, sabrosos y con un adecuado sabor a ajo. Si va por alguna razón pida eso. Igualmente, el corazón de alcachofa y las ensaladas cumplen los requisitos fundamentales.

Los enrollados de pavo constituyen un problema mayor. El pavo estaba bastante seco y la salsa (un aderezo con vino) tenía un ligero sabor a quemado que parecía provenir del tomate. La corvina "a lo Condes de San Isidro" constituyó un episodio triste, porque la calidad del filete era extraordinariamente buena

pero tanto la cocción del mismo como la salsa que lo acompañaba lo desmerecían totalmente.

En cuanto a la carta de vinos, sigue ofreciendo interesantes perspectivas. En esta ocasión sobresalió un Marqués de Riscal, pero hay una gama razonable de vinos chilenos, italianos y locales. El Marqués de Riscal, sin desmerecerlo, me hizo recordar aquel pasaje de un cuento de Bryce en el que se decía que un representante local de la aerolínea Iberia, apodado el "Aguila Imperial", había impuesto la moda del Marqués de Murieta en una ciudad que, como Lima, era reino del de Riscal.

Tratando de hacer un balance sereno, para no incurrir en un crimen pasional, debo decir que el encanto del ambiente de *Los Condes de San Isidro* ha sido reducido sustancialmente. Ciertamente, no es igual que comer en un restaurante con ventanas tipo pantalla de televisor, paredes llenas de afiches de ENTURPERU o flores de plástico en la mesa, pero ya no tiene la atracción natural del pasado.

Pero quizás, tampoco debemos ser tan duros. Como acertadamente ha puntualizado sobre el particular el filósofo A. Cordero, se trataba de una "cara limeña que nunca existió en Lima". Lo que existe ahora es un espejo más de nuestra cada vez menos tierna huacharfería.

En otras palabras, *Los Condes* ya no ofrece posibilidad de evasión, pues se ha situado en contexto, y en ese sentido no cabe duda de que muchos acogerán con agrado el nuevo panorama. Para quienes no soportamos demasiada realidad siete días a la semana, ésta ha sido una sensible pérdida. Si a esto le sumamos la baja en la comida y en la atención, de *San Isidro* "requiem in pace". (Savarrín)



Woody Allen EN BUSCA DE UN NUEVO EQUILIBRIO

Mirando en retrospectiva los diez filmes que ha dirigido hasta hoy Woody Allen es fácil encontrar varias épocas distintas. En la primera el comediante estorba al realizador y en algunos casos lo



liquida. Es la etapa de aprendizaje de Woody, que abarca *Robó, huyó y lo pescaron*, *Bananas*, *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre el sexo sin atreverse a preguntar*, *El dormilón* y *La última noche de Boris Grushenko*. En ella se encuentran, posiblemente los mejores momentos de Woody como cómico, pero ya se sabe que la enfermedad de los grandes cómicos es la megalomanía: un cómico quiere reinar, ser dueño del espacio que lo rodea y no compartirlo con nadie (Chaplin, Keaton, Tatí, etc.). Por eso son tan raros los binomios cómicos (Laurel y Hardy) o los tríos (Los Marx) y, cuando se producen, su reparto de la escena obedece a principios de oposición y complementariedad cuidadosamente regulados (pese a esto, es frecuente que la asociación acabe en disputa).

Es por esto que las primeras películas de Woody adoptan el sketch como unidad estructural: allí el comediante se disfraza, encarna varios personajes y, sobre todo, nadie le disputa el espacio. Ahora bien, como es frecuente en los grandes cómicos, Woody quería ser realizador y no *cualquier* realizador. Sus modelos eran —son— Chaplin, Bergman y Fellini, por los que guarda una devoción cargada de envidia, de deseo de emulación. Y como Allen es un hombre inteligente, aprendió rápido. Entramos al periodo Diane Keaton y al primer punto de equilibrio de su obra: *Annie Hall* (Dos extraños amantes).

¿Qué ha ocurrido? Que por primera vez Woody encuentra otro comediante al cual admira. Y no necesitamos recurrir a su larga relación con Diane Keaton para explicar lo que está claro en la puesta en escena de sus películas; Woody acepta dividir su reino, compartir su espacio con ella. Su megalomanía encuentra un límite, al verse obligado a respetar el espacio de su pareja.

¿Se ha curado gracias a *Annie Hall*? Podemos decir ahora que no; el comediante necesita demostrar que es un gran realizador y para ello se quita de escena, priva a su siguiente película del menor rasgo de humor y nos entrega un drama nórdico, bergmaniano: *Interiores*. Los admiradores del comediante se erizan, pero el golpe ha dado en el blanco. Allen ha logrado demostrar que no necesita ser el centro para que sus ficciones se carguen de sentido. Discutida en su momento, *Interiores* es una excelente película; además, es el más remoto antecedente de *Comedia sexual de una noche de verano*, que es adonde queremos llegar, ya que por primera vez encontramos en ella cinco o seis roles de igual jerarquía.

Tras *Interiores* viene *Manhattan*, nuevo momento de plenitud: homenaje a la ciudad a la cual debe su humor y sus años de formación; intento de dividir un



poco más el espacio ocupado por el comediante y su pareja, pero también —y es la contrapartida— intento de tranquilizar el narcisismo del actor transformado en personaje: no es una sola mujer, sino dos, las que lo rodean. El romanticismo nostálgico, la visión de una ciudad idealizada, indican el camino de la “fantasía dramática” que el actor va a enfrentar directamente en *Comedia sexual*... pero todavía las referencias a una ciudad real, la New York que recorren los personajes de *Manhattan*, anclan la ficción en un realismo que el tratamiento en blanco y negro no llega a disolver.

Frente a la evolución anterior, *Recuerdos* (Stardust memories) es un fracaso pomposo y una recuperación de la megalomanía más delirante. Megalomanía no del comediante, sino del realizador: Woody se toma por el Fellini de *Ocho y medio* y trata de generalizar su neurosis a los grandes problemas de la creación y el arte. Semejante obra no podía sorprendernos: cuando Allen fracasa lo hace siempre por exceso de soberbia y no por humildad. Pero el defecto principal de *Recuerdos* es el de desencarnar a los ricos personajes del universo de Allen y reducirlos a portavoces de conflictos, piezas de una mecánica intelectual y enrarecida, que es algo que antes no sucedió con un cineasta obsesivo y tal vez demasiado autocomplaciente, pero siempre medido respecto a sus propias angustias.

Comedia sexual de una noche de verano, tras el fracaso que comentamos, es un primer intento de Woody por recobrar un equilibrio que ya no es el de la etapa Keaton —definitivamente cerrada, al parecer— y que manifiestamente será distinto. El proyecto, que parte de Shakespeare (*Sueño de una noche de verano*) y Bergman (*Sonrisas de una noche de verano*) es sumamente ambicioso: un vaudeville ambientado a comienzos de siglo en el que varias parejas se dan cita para un fin de semana y se

produce una serie de cruces entre ellas. La primera sorpresa de la obra está en la reducción del status que hasta hoy había conservado el comediante para sí: Woody deja de ser el centro y es sólo uno más de seis personajes. Es cierto que, de alguna manera, es él quien convoca a los otros (lo que, finalmente, es sólo un reflejo de su rol de realizador), pero la función del personaje de Andrew —el dueño de casa— es, antes que la de centro, la de cerrojo: sus intervenciones aceleran o detienen la acción, la modifican o la realzan.

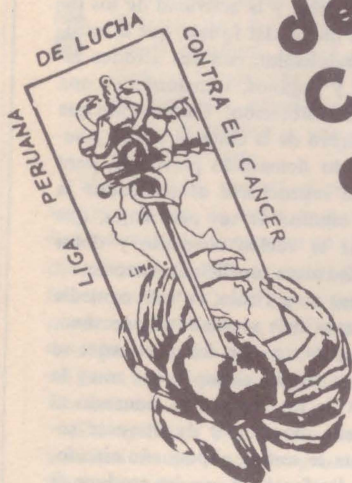
Lo que es nuevo en la obra de Allen es la serenidad de la puesta en escena, que domina al nerviosismo manifiesto que su personaje comunicaba a todas sus cintas anteriores. Hay en esta obra una visión calma de la naturaleza que se impone a los pequeños dramas de los personajes, esta calma permite al realizador detenerse ante la belleza de un bosque en estío y la actividad de los insectos, en medio del follaje, que la música de Mendelssohn, con sus acordes jubilatorios y paganos, transforma en una especie de celebración. Ciertamente que el tono ligero de la cinta se vuelve a veces hacia lo demasiado previsible, pero no puede reprocharse al realizador la falta de espesor de sus personajes, que saben dar el vuelco necesario y dotar de gravedad a sus conflictos amorosos.

Y, pese a su título, en esta comedia encontramos más sensualidad que sexo, en la medida en que los personajes se observan y revelan como lo que son y la atracción de los cuerpos va minando el complicado ceremonial de etiqueta social al que se somete el pequeño círculo, preso en las fantasías que les produce su deseo de una pareja distinta a la que tienen. El arte de Woody Allen consiste en mantener, casi en permanencia, ese aire de ligereza que rodea a personajes en constante movimiento, sumergirlos en medio de la naturaleza (*Exteriores*, podía ser el título de la cinta, por oposición a *Interiores*) y, al mismo tiempo, bañar el conjunto en una especie de melancolía que se deriva de los encuentros furtivos, de las ocasiones perdidas, de todo aquello que tiene que ver con la recuperación del tiempo o con su fugacidad cuando se trata de sentimientos.

Un final soberbio, que a la vez que actúa de ruptura (y cuya enormidad no desentona debido al clima de fantasía que logra plasmar el filme), permite dilatarse la ficción hacia el encantamiento. *Comedia sexual de una noche de verano* es una obra de transición, sin duda menor en una filmografía que tiene ya ejemplos mayores, pero cuyos logros son apreciables y que tiene el gran mérito de sacar al realizador del bache de *Recuerdos* y dirigirlo hacia otra cosa. Esperamos con confianza las próximas películas de Woody Allen. (Federico de Cárdenas).

Entidad privada benéfica
social que desde 1950 presta
servicios ininterrumpidos
en bien de la comunidad.

Liga Peruana de Lucha Contra el Cáncer

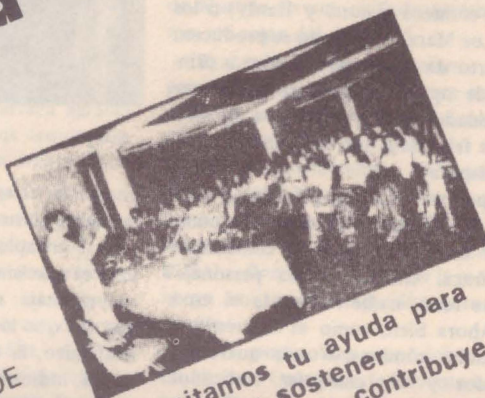


**CENTROS DETECTORES DE
CÁNCER.**— Ubicados en
Lima, distritos y provincias.

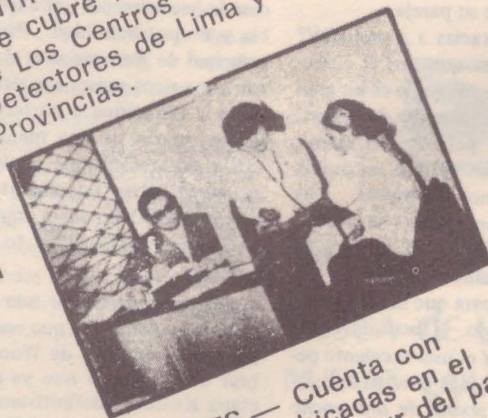
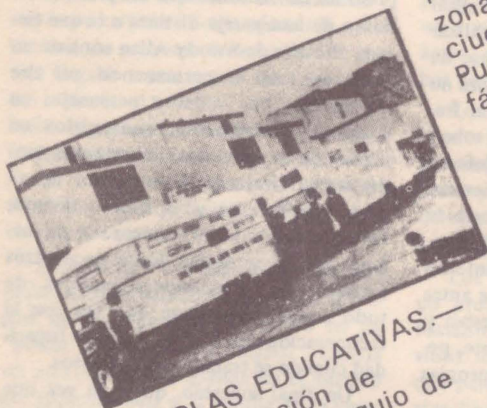
**UNIDADES MOVILES DE
DESPISTAJE DE CÁNCER
UTERINO.**— Consultorios
rodantes que recorren las
zonas apartadas de la
ciudad, como son los
Pueblos Jóvenes, empresas,
fábricas.

CENTRO DE CITOLOGIA.—
Que cubre las necesidades
de Los Centros
Detectores de Lima y
Provincias.

CHARLAS EDUCATIVAS.—
Con proyección de
películas y obsequio de
folletos ilustrativos;
se imparte en forma gratuita
a entidades públicas,
privadas, empresas
comerciales, colegios,
Pueblos Jóvenes, etc.



Necesitamos tu ayuda para
mantener y sostener
estos servicios; contribuye
en esta obra de bien
social haciendo llegar tu
donativo a nuestra Oficina
ubicada en el Jirón
Chancay 922 Of. 1 en Lima,
teléfono 231842.



FILIALES.— Cuenta con
18 Filiales ubicadas en el
Norte, Centro y Sur del país.

Canciones y otros poemas.

Carlos Germán Belli:
México, Premiá Editora,
1982, 55 pp.

Hace tres años, Carlos Germán Belli reunió dos colecciones inéditas de poemas bajo el título de una de ellas: *En alabanza del bolo alimenticio* (1). Los pocos ejemplares que llegaron a Lima con algún retraso, alcanzaron a preocupar a críticos y lectores. Las reseñas (como siempre ocurre en nuestro país) fueron apresuradas y, en el mejor de los casos, polémicas. Acusado de plagiarse a sí mismo y de repetir una visión pesimista de su propio mundo y del que lo rodea, lo cierto es que Belli —proponiéndoselo o no— ha creado esa distancia entre poema y lector que obliga a no pocos a caer en juicios preconcebidos. Pero este no es problema del poeta sino del lector, por supuesto.

Ahora nos llega un nuevo volumen, *Canciones y otros poemas*, compuesto de trece composiciones más una prosa a modo de preámbulo (aunque en la edición parezca otro poema), la misma que abría una breve antología de 1979: *Asir la forma que se va* (2). En ella, el poeta manifiesta que las opciones frente a la ineludible muerte se hallan en dos terrenos: el religioso y el artístico. Y opta por adueñarse de la Forma poética ("como nos aferramos a nuestra forma corporal") para contrarrestar, al menos por un tiempo insospechado, el embate del Tiempo. Lo curioso es que en este libro el Yo que Belli ha moldeado en toda su obra elige ambas compensaciones; ansía, a través de la Forma, procurar ese estado numinoso en que ya no sienta en carne propia el desgaste. Y esta Forma adquirirá, en el campo del significado, un medio para aludir el tránsito a la plenitud: el erotismo.

Si la poesía de Belli ha representado la contradictoria vida de un Yo sumido en la carencia (de bienes materiales, de salud, de un lugar sin aflicciones en el mundo), pero que expresa los desaires de que es víctima por intermedio de un completo dominio de las formas poéticas tradicionales, es a partir de su última producción (y más precisamente en *En alabanza del bolo alimenticio*) cuando subraya que la obtención de esos bienes materiales y fisiológicos correría el

peligro de desaparecer, pasto de la descomposición rutinaria y de la frágil existencia. Ahora, pues, el choque se establece entre el Sujeto y la Totalidad: la aspiración a tomar parte en la sabiduría—el conocimiento del universo— como en la inmortalidad —el triunfo sobre lo perecedero—.

Al igual que en libros anteriores, Belli encierra a sus palabras en un cauce que continuamente es lavado y pulido por las claves que circulan en la mayoría de los poemas. Las tríadas de nombres (árbol, montaña, torre; alas, ramas, tentáculos; olmo, pez, risco; etc.) van acompañadas por parejas que sustentan la oposición o la paradoja en que se encuentra el Yo (suelo, cielo; hiel, miel; cuna, tumba; carne, alma; vida, muerte; cielo, infierno; propio, ajeno; etc.) deambulando en un orbe que no olvida ningún aditivo (*temperatura*: "Aunque porfiadamente todo el tiempo / en estación caliente, suave o fría / escudriñe en los puntos cardinales. . ."; *tiempo*: "ayer, hoy y mañana padeciendo / el sobresalto de no alcanzar nada. . ."; *sentidos*: "y como tú así pueden en la tierra / ya ver, tocar, oír, gustar y oler. . ."; *reinos*: "en la posesión de las opulencias / de minerales, plantas y animales, / para el deleite inédito. . ."; *elementos*: "con sentimiento abrazan a la vez / el aire, fuego y agua. . ."). Y la idea es simple, pero resuelta nuevamente con una maestría que pocos autores ostentan. Para citar sólo una fuente poética (temática, más bien), consideremos la Primera de las Diez Elegías Duinesas. Asegura Rilke que ni los ángeles ni los hombres pueden responder ante el oscuro llamado del misterio, y que los animales se percatan de nuestros pasos inseguros en el mundo interpretado. He aquí la clave de Belli oculta en los verbos preguntar, escudriñar, inquirir, buscar, averiguar y proclamar. La tragedia del Yo se resume en esta esfrofa: "Y en fin de dónde vino nunca sabe / si del alma impalpable, si del sueño, / o si del mismo seso, / aunque mediante ella el inquisidor / a los cielos pregunta día a día / la prima causa de la vida esquiva; / que tampoco comprende / por qué acá en este blanco papel yace, / y no acaso en el éter o en el agua, / o entre amarillas flores olorosas; / y hasta similarmente / de bicho, risco o árbol sobre el suelo, / que nunca nada indaga, / ni el instante ni el punto

Carlos German Belli

CANCIONES Y OTROS POEMAS



41
libros
del
bicho

donde viven, / tal las inertes letras que acá yacen" (LA CANCION INCULTA).

A ese sentido apuntan cada una de las 'anécdotas' que componen estas canciones y poemas, siendo una característica saltante que el final de las canciones exponga las distintas variedades de fracaso, aunque no de derrota: en EL ANSIA DE SABER TODO, la desesperanza; en A UNA TORTOLA, la persistencia; en EL JARDIN DE LA CASA, la inutilidad; en LO INTEMPESTIVO, la súplica; en LA CANCION INCULTA, la compasiva aprobación; en LO INALCANZABLE, la insistencia; en LA CIMA DE LA EDAD, la permanencia obligada; en LA CANCION COJA, la comprensión de las limitaciones. Y una y otra son variantes de la necesidad de establecer un canto de lamento en las antípodas, cuando el resignado Yo no puede compartir, menos desde un punto neutro, ninguno de los extremos: "Y poco importa el riguroso hiel, / ni el fuego de infierno que desdora, / pues mirarte prefiguraré el

cielo. // Basta con verte cuando duermo o velo, / distante en las antípodas ahora, / que si no te vislumbro acá en el suelo, / seguro se me cerrarán los cielos" (EN QUE PUNTO DEL FIRMAMENTO. . .)

Sin embargo la fatalidad de este Yo parece ser congénita, es decir, importante de tomar en cuenta a la hora de los deseos más amplios de participación en un Ser superior, espiritualmente hablando. No se trata de una fatalidad transitoria, más bien de una consistencia o constitución que le impele al Yo a exigir una suerte de señal para convencerse, para quedarse tranquilo. Pero como esto no ocurre, resulta que ninguna empresa en pos del Ser será exitosa, salvo el amor. Así suceden los más nefastos desencuentros: la ansiedad de conocimiento acaba en negligencia; anhela expresar sus afectos, pero enmudece; por temor a la indiferencia ajena convierte en esperanza ilusoria una vida secreta de amante; el príncipe heredero está rodeado de gérmenes patógenos que lo gobiernan; por más que envejecemos, nada llegaremos a saber. Dos poemas excelentes condensan la estática situación. LA PLANTA Y LA DAMA muestra al cohombro enamorado de la luna fría: por más que intente tocarla sólo podrá vanagloriarse de seducirla verbalmente. Estamos ante un erotismo basado en la escatología y en una combustión única de seres y cosas invitados por el amor. Por otro lado, en LA CANCION COJA se transforma en placer la problemática de la articulación del habla; a la bastardilla modesta e injuriada que nombra a la naturaleza, se le prohíbe gozar de ella. Por lo tanto el lenguaje escrito semeja una prótesis que no encarna por no saciar un apetito a todas luces negado. De ahí el castigo: "Basta sólo mirar el leve trazo / reducido allí cuán borrosamente / a mancha vergonzante el final día, / que es suficiente tal vestigio mínimo / por ser del alma espejo inigualable / y de lo escudriñado en las afueras, / en honor de los bienes del destino / o en lamento de cada crudo mal, / por la lid misteriosa subllunar; / y así la bastardilla / bajo el olvido férreo de los siglos, / separada de las demás por siempre, / punto insignificante, mas testigo / ocular de las bruscas alternancias, / que indeleble se torna íntegramente / como clara señal de los defectos / del propio verso cojo

sin remedio, / y no por torpe física lettrica, / que resignada lleva las muletas, / sino por quien soñó hacer bien las cosas".

En estas circunstancias, al Yo le queda reconsiderar la contingencia de la carne y de la palabra. A la primera, en la posibilidad de un reconocimiento del alma (¿del Ser?) en el clímax sexual: "Mas el alma por una vía extraña / al fin se manifiesta enteramente, / entre los rayos del nocturno sol, / por el Monte de Venus escalando, / donde por vez primera ahora está / en la gloria del gozo sin medida; / pues en las mil delicias / de un mínimo momento que se esfuma / en un abrir los ojos y cerrarlos, / se vuelve a las alturas / de la gestación bajo el placer máximo / de los padres en su perpetua boda, / ya acá como hoy en los Elíseos Campos". A la segunda, en la reducción al cuerpo que ocupa lo infinito del espacio y del tiempo por un instante "cuando el alma, ¡oh Dios!, por la boca no, / mas por el falo hablando eternamente" (CUANDO EL ESPIRITU NO HABLA POR LA BOCA). Ese instante condiciona la percepción del Sujeto y suspende durante ese lapso su trágica existencia. Entonces reaparecerá, luego del éxtasis en que "lo de adentro aflora todo afuera, / como la aurora tras la noche oscura, / así manifestando / el prado en las entrañas encubierto, / donde la alondra canta bajo el agua, / y las de la alondra canta bajo el agua, / y las ovejas pastan entre el fuego", la inquietud que, si bien silencia su prédica, no ha cesado de latir.

Carlos Germán Belli no oculta tampoco este latido. El tránsito de su poesía se realiza de la adquisición de la Forma a la elevación religiosa que el Yo que habita esa Forma intenta infructuosamente. Volvemos al punto inicial. No es problema, por supuesto, de las formas retóricas sino de la vida que las nutre al pasar a poesía. Trasladar a las palabras la pugna extraliteraria no es más que darle cabida a una pregunta sin respuesta posible, salvo la fe o la acción histórica trasmutada en ella. Por cualquier camino llegaremos a la carencia que inspira a Belli. ¿No es suficiente la belleza verbal con que pretende disminuirla? Hacernos conscientes de los distintos grados de la impotencia humana es contribuir a evitar las deificaciones personales o sociales.

Al margen de cualquier credo religioso, Belli cumple con la poesía y con nosotros.

EDGAR O'HARA

- (1) México, Premiá Editora, 1979, 82 pp. Dividido en *Libro de los nones* y *En alabanza del bolo alimenticio*.
(2) Lima, Cuadernos del Hipocampo, 1979, s/n.

Los apachurantes años 50
Guillermo Thorndike
Thorndike Editor E.I.R.L.
Lima, 1982

El Perú, entre tantas otras cosas, es un país dual. Tiene dos historias. Una oficial y otra real. Ambas demasiado distintas. En los textos escolares y en los que sin serlo van por ahí, han sido buenos todos los gobernantes. Obras y obras los justifican y pareciera no existir diferencia entre un golpista y uno electo. Como esas mujeres sin pasado, el país da la impresión de haber carecido de pasiones, de instintos encontrados, de intereses no siempre provechosos y de toda esa gama de situaciones y actores que 158 años de República nos han obsequiado.

La historia real, que siempre se ha buscado esconder, nos muestra la otra cara de la moneda. Las generaciones recientes casi la tienen que rebuscar para enterarse de las grandes verdades. Más que los historiadores, ha sido un periodista y su género de no ficción quien ha venido mostrándonos en los últimos años esa historia escondida. En su último libro, Guillermo Thorndike, con espléndida prosa y con incontestables testimonios gráficos, vuelve a traernos ese pasado oculto que un país desmemoriado suele desconocer frecuentemente.

Los años 50 han significado mucho en el andar del Perú.

Mientras la aldea limeña decidió disfrazarse de urbe, convirtiendo la vida en un baile pomposo, el Perú empezó a mudarse a Lima. Una sociedad de lujo

GUILLERMO THORNDIKE

Los Apachurranes Años 50



y apariencias, sumergida en sus ritos, comenzó a rodearse de barriadas mientras el centro de la ciudad agonizaba para dar paso a los nuevos barrios residenciales. Fue una época curiosa en la que todos asombrados por los avances que el mundo desarrollado iba mostrando al mundo entero, se preocuparon por adoptarlos, aceptando algunos y tratando de rechazar hipócritamente otros. La televisión, los autos, la moda, ese mambo maldito (que erizó sotanas y buenas conciencias), los supermercados, las hamburguesas, Sears y el inicio de los grandes almacenes contrastando con el chino de la esquina que todo barrio debía tener, el rock and roll, los muchachos y las muchachas más permisivos que antes. Todo, entonces todo era nuevo y también lo viejo empezó a presionar para que lo nuevo no fuera tan nuevo. Aunque se acabaron las chaperonas usuales y surgieron las chaperonas mentales, con sutileza o alharaca el país dio rienda suelta a sus ganas de ser adulto, moderno.

Fue el tiempo en que "U.S.A." se apoderó definitivamente del país. Cautivó con sus alardes de modernización a un Perú que abría los ojos inevitablemente a un mundo que se iba al encuentro de lo que se ha dado

en llamar progreso.

En medio de ese frenesí en que el Perú se norteamericanizaba, los contrastes que hoy nos espantan, se forjaban sin disimulo. "En esos años se construyeron las casas más grandes, amurallados paraísos que sonaban a bosques, en cuyo interior podía creerse que sólo de apariencias estaba hecho el mundo. Los pobres siguieron amontonándose en tugurios orinados por los gatos y los ebrios, en antiguos conventillos de dos plantas, cuyos pisos se curvaban, podridos por la humedad, como a punto de romperse. . . De ahí salían los niños, con su delgado traje escolar militarizado, a aprender álgebra con apenas té y un pedazo de pan por todo desayuno". (p. 77)

Y la política —nuestra inverosímil política—, pariente cercanísima de una imposible imaginación, desplegó todos sus ornamentos folklóricos. El General de la alegría, sin mayor esfuerzo, elaboró una antología del disparate y el abuso, que culminaría en esa frase que tiempo después sería tan popular: "Ni en tiempos de Odría se robaba tanto".

La sensualidad y los placeres eran tan importantes como la importante labor de gobernar. Tan descoyuntada fue la época que uno de los pocos empeñados en proclamar orden y nacionalismo era un demente, el patético Cordero y Velarde.

Quizá el mérito que habría que reconocerle a Odría es que, caído él, desapareció parte de nuestro folklore.

Conversación en La Catedral, la novela de Vargas Llosa que relata ese tiempo célebre del ochenio, tiene un personaje (Zavalita) que recurrentemente se pregunta "¿En qué momento se jodió el Perú?" Por cercanía histórica, Zavalita, no pudo darse cuenta de que la respuesta a su pregunta estaba en esa época: en los años 50 aconteció ese momento. Cuantos años han pasado desde ese tiempo y cuan parecidos seguimos siendo.

Las barriadas han seguido aumentando y creciendo, siguen rebuscando basura los pobres, siguen inventándose oficios inverosímiles; aún continúan aquellos que "de las botellas vacías y del periódico viejo, de lo disperso e inútil" hacen un comercio ambulatorio (p. 47), la política siempre un funesto folklore. En las apariencias hemos progresado, en el fondo ¿qué

somos? Un país adolescente que se ha quedado en inmaduro. Sin alegría. ¿Con alguna esperanza? El memorioso relato que nos entrega Thorndike es una crónica gráfica y elocuente de ese tiempo tan similar al nuestro a pesar de los 30 años que median. Los de entonces hablaban del "luminoso porvenir de nuestros hijos. ¿De qué podrían hablar ahora, frente a la faz demacrada de un Perú que rara vez había sido feliz?" (p. 89)

Concluida la década del 50 "todo llegó a su fin y todo volvió a comenzar". Por eso es necesario leer este libro. Para los adultos importa recordar; para los jóvenes conocer aquello que acaso nadie nos contó, para entender que en el Perú siempre estamos comenzando una historia igual.

UMBERTO JARA

U-tópicos

Epena

Año 2; No. 2/3; 20 pp.

Lima, enero de 1983.

En el Perú, una publicación que trate exclusiva o prioritariamente el problema cultural corre un doble riesgo: el de la marginalidad y el del conflicto. Será por ello, quizás, que el grupo de intelectuales, que en el mes de Enero de 1983 lanzó el número 2-3 de U-TOPICOS, se decidió por ese nombre y aceptó el riesgo como reto.

Autocalificada como "publicación bimestral de signo publicitario", U-TOPICO hace gala de una franqueza en buena parte motivada por la paranoia preventiva, consustancial a quienes deciden hacer trabajo intelectual creativo en un país como el Perú. En otras palabras, la negación de lo existente es el punto de partida obligado de una verdadera transformación cultural. Y en eso no cabe duda que obtendrán consenso, y hasta adhesión, aún cuando tal posición también tiene sus propios peligros.

Su editorial (el del número 2-3) reclama una cultura peruana "real".

Partiendo de una crítica lapidaria a los organismos culturales del Estado, constatan que la cultura oficial y la erudita se han convertido en "práctica solitaria y esotérica, propuesta de lujo, deporte de sectas complacientemente marginales al Perú real". Pero "este acre panorama no afecta a la mayoría de la población" ya que "la cultura distinta del Perú de abajo existe y se va articulando como alternativa concreta frente a las sucesivas y finalmente banales reestructuraciones de los organismos del Estado". De ahí concluyen que es necesario "recuperar la iniciativa cultural de ese país postergado; promover sus estrategias de resistencia frente a la cultura de masas y establecer un circuito alternativo para la producción, difusión y consumo de hechos artísticos".

Por más inclinado que uno esté a aceptar tan optimista planteamiento, es difícil dejar de preguntarse si es posible derrotar, o siquiera desplazar, a Ferrando, a Belmont, a los Pasteles Verdes, a Giacomo Cánepa y a los creadores de cuadros de terciopelo de La Colmena, por sólo citar algunos ejemplos conspicuos de la "cultura de masas".

La situación ha llegado a un punto en el cual ya aparecen mutaciones irreversibles en esas manifestaciones “del Perú de abajo”. Los cambios son verificables en la música andina, en la artesanía y; en general, en las pautas estéticas tradicionales de los distintos universos culturales contenidos en el territorio peruano. Hasta ahora, el resultado de los intentos de crear una “cultura nacional”, no sólo en las zonas urbanas sino también en el campo, es un sincretismo desolador en el cual se pone de manifiesto que la capacidad de destrucción de nuestra “sociedad oficial” es infinitamente mayor a su potencial de promover la creatividad. No resulta sorprendente, por ello, que en la selva se produzca collares con cuentas de plástico traídas de Japón y los tejedores andinos trabajen diseños europeos para exportación o para el propio mercado interno.

¿Es esta situación reversible?, más aún ¿es reversible en un sistema político-económico-social como el existente? De ahí que U-TOPICOS haga honor a su nombre al concluir lúcidamente que muy poco o nada puede hacerse en semejante contexto para liberar la creatividad popular, sino que es necesario un



nie hacer ya venir otros hombres creando
trabajo al momento gracias de los organismos
alcalde del Estado, más personas y evidenci
a mayores fueron sus ingresos y las expre
siones. Finalmente el mismo populista
político fue, desmentido de fugas por
su un sueldo, el oportuno oficial de la
es lo que otros se propusieron actuar de
la y incongruencia de ciertos grupos, no
son ya frente a las grandes intenciones na
cionales inclusive frente a las de sus prop
sitos hoy estructurados a través de las
clases del mercado. La política oficial y la
no se convierten en la política militarista,
grupos, programas de leyes, después de ser
fueron los mismos mandados al Perú red

en tanto, política cultural, sin sus intenc
iones, en un colapso y acción del sector
del Perú. Así lo ha sido en los últimos
años en un verdadero testamento por la
Cultura y la salud económica en el debate

[illegible]

Estado acortó de tradiciones sin virtudes hasta la amputación por defecto comunista. Pero, atrozmente a su mismo equívoco, la cultura diversa *del* Estado existe y se va articulando como conciencia frente a las sucesivas y banales contrarrevoluciones de los reg Eitados.

Es probable que exista nuevos mundos con creatividad marginada que por supuesto gestiona de la cultura pero deberá necesariamente buscar prospecto histórico que leste de la popular, más allá del carácter ideológico que se le suele imponer a él.

Reconocer la iniciativa cultural popular, promover sus entornos propios, buscar la cultura de masas, es elemento alternativo que sea la producción y consumo de bienes culturales.

cambio cualitativo en el sistema. Sin embargo, tenemos todo el derecho a dudar que Ferrando desaparecería o perdería influencia en otro contexto y, más aún, que la percepción política de lo cultural cambiaría positivamente. En este sentido, ¿U-TOPICOS será tan consciente de su propia marginalidad como lo está de todas las demás? Ojalá, porque su supervivencia depende de cuán dispuestos estén a asumir sus integrantes que la práctica de "lo cultural", en el Perú, es un vicio o una virtud, esencialmente solitarios.

El contenido es bastante provocador. Incluye un análisis sobre los museos en el Perú, tanto a través de entrevistas (Lumbreras, Pimentel, Fung, Avalos) como mediante una encuestable encuesta ("pobres y tristes museos del Perú") de Alfonso Castrillón. Los testimonios recogidos en las entrevistas y los resultados de la encuesta grafican una vergonzosa realidad que no sólo compete al principal responsable, el Estado, sino que nos involucra a todos los que de alguna manera hemos tenido contacto con un museo. Es importante señalar que el informe no se limita a la crítica, sino que ausculta medidas y objetivos puntuales para rescatar lo que queda del patrimonio histórico de la nación y para transformar el museo en un vehículo de conocimiento y en un

centro de investigación.

La falta de mención a los museos privados es algo que aparece como una omisión conspicua en el informe. Es importante establecer la distinción entre éstos y los museos estatales y aun entre los privados mismos. En efecto un museo como el del oro, que no incorpora la museología sino la simple técnica de decoración de vitrina, es cualitativamente distinto a uno como el amano, donde sí se ha hecho un esfuerzo por elaborar conceptualmente el contenido y el continente.

U-TOPICOS también la emprende contra el catastrófico estado del cine en el Perú, el cual es enfocado desde el escandaloso episodio del último festival de cortometraje nacional organizado por CETUC. José Carlos Huayhuaca, Federico de Cárdenas y Christian Wiener tienen a su cargo la desagradable tarea de la vivisección, pero consoladoramente hacen expresión de fe en que el cine peruano avanza. No queda claro hacia dónde.

La nota corrosiva proviene de Luis Lama ("Sobre Artes y Ensartes"). Crítico de fuste, Lama es dueño de un estilo más iracundo que irónico, el cual enfila esta vez contra la ENBA y contra Artes Plásticas de la PUC, salpicando de refilón a Ramiro Llona.

Huatyacuri, vernacular obra de ballet estrenada en Octubre, es otro de los agujereados blancos. A. Pérsico es quien se encarga, en un excelente artículo, de deshacer el engendro promovido por el INC. También hay artículos sobre arte e ideología y una reseña extensa sobre el libro de Mirko Lauer "Crítica de la Artesanía. Plástica y Sociedad en los Andes Peruanos".

La solemnidad, algo excesiva por cierto, sólo es rota por una página de "proyectos" (5 fichas "cómic"), de humor desabrido. La solemnidad vale la pena sólo si es que están dispuestos a llevar la batalla con el Estado hasta sus últimas consecuencias. Ciertamente, no para que el Estado "haga" algo específico (no hay que pedirle peras al olmo), sino para que cree *las condiciones mínimas que permitan desarrollar la cultura en este país*. Si no están dispuestos a ello, como único camino no-marginal, es mejor que no se la tomen tan en serio, porque no vale la pena.

GUILLERMO THORNBERRY

Entrevista a Robert Sabatier

ENTRE LA POESÍA y LA NOVELA

Nació el año 1923 y el 43 ya estaba en la Resistencia francesa. Los personajes de sus novelas se confunden con los primeros años de vagabundeo por París (Montmartre), luego de quedarse huérfano (*Fósforos de madera*, publicado en castellano por Plaza y Janés, 1971). Fue criado por una familia con grandes recursos económicos, cuyos recuerdos le harán escribir *Tres caramelos de menta* (Emece, 1973), una novela llena de cariño y de corte romántico. En Francia todo el mundo le conoce como novelista (catorce novelas publicadas) y sin embargo este escritor fue descubierto como un excelente poeta el año 1953, cuando publicó *Les Fêtes Solaires* (Las fiestas solares, Albin Michel, Editions), que la crítica de ese entonces recibió con entusiasmo. Su último libro de poesía, *L'oiseau de Demain* (El pájaro de mañana, 1982, Albin Michel), es una muestra de fina orfebrería. *La santa farsa*, novela traducida y publicada por Plaza y Janés en 1962, fue objeto de un film de Jean Pignol, así como muchos otros de sus libros. Robert Sabatier trabaja desde 1950 en una *Historia de la poesía francesa desde sus orígenes hasta nuestros días*.

Fósforos de madera es la novela que más tiraje tuvo en Francia en estos últimos tiempos. Robert Sabatier lo admite con mucha pena, ya que hubiera querido que sus libros de poesía obtengan similar destino. Desde hace diez años es miembro, de entre diez personas que la integran, de la Academia Goncourt, que cada año hace célebre a un escritor francés. El, por su parte, sólo obtuvo premios en poesía: Gran premio de poesía de la Academia Francesa, los premios Artaud y Apollinaire: los mejores premios con que suelen coronar los franceses a sus poetas. Para conocerle mejor y saber qué piensa profundamente se realizó esta conversación; he aquí el resultado.

¿Si le pidiera que se definiera, cuál género preferiría: poesía o novela?

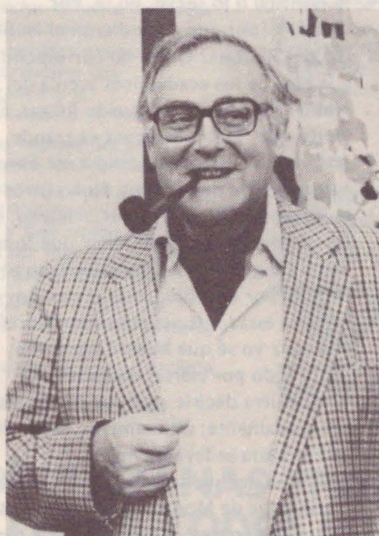
Voy a tratar de escapar a la definición en el sentido cartesiano y lógico del término. Por mis aproximaciones y mis

lecturas, me siento más ligado a la poesía. La novela no pertenece a una búsqueda, es más bien un cotidiano, en donde no interviene la inspiración. Simplemente que me pongo en mi mesa y me pongo a contar algo y lo cuento para revivirlo. Cuento mi infancia (por ejemplo), parece que interesa a mucha gente, supongo que les recuerda algo, quizá cuando París era humano, como un pueblito cualquiera, que ahora devino en esta gran metrópolis o megalópolis, garaje gigante que usted conoce. El París que yo cuento se ha vuelto ficción, como para los niños. Yo no estudié la novela. Yo fui un novelista muy tradicional. digo *fui* porque ahora estoy en un momento de cambio; estoy tratando de poner en la misma vía lo que es dominio de la poesía: a la novela.

Es un paso difícil...

Sí, muy difícil. Con mucha frecuencia mis amigos poetas (que son la mayor parte) me han hablado de este problema, hay incluso un dilema social: ser un novelista de gran tiraje y pertenecer a un grupo de poetas (no diría de vanguardia), cuyo mensaje es confidencial. Riendo siempre me digo: "Best seller y poeta maldito". He ahí lo que soy.

¿Cómo explicaría usted el hecho de ser



más conocido como novelista que como poeta?

Los franceses no conocen la poesía. En momentos de cólera he llegado a afirmar que el francés detesta la poesía y contrariamente conoce mucho más a novelistas mediocres. El gran público no conoce a poetas como Rene Char, Henri Michaux. Conocen un poco a Aragon porque hubo canciones

¿Cuál sería su arte poética?

Formo parte de los poetas que escribieron de muy jóvenes y que se han manifestado después de la segunda guerra mundial, más o menos en los años cincuenta, después de la bomba atómica. Hemos seguido todas las experiencias de cambio del lenguaje; los cambios hechos por los surrealistas e incluso lo que se llamaría la "poesía nacional", o sea una poesía "comprometida", y que tal vez tuvo su razón de ser. Tuve la impresión de pertenecer a una época de reconstrucción. He asistido junto a Alain Bosquet, entre otros amigos, a un deseo de renovar el lenguaje, uniendo las partes en que había estallado. Hubo pues este deseo de reconstruir esa realidad a través del lenguaje: lo maravilloso y lo cotidiano sacado de nuestras profundidades.

¿Cree que en tiempo de Breton se leía más poesía que hoy?

En tiempo de Breton no se leía más poesía que hoy, simplemente que en ese entonces había cafés y salas literarias heredadas del simbolismo. Había un público de la gran burguesía snob y culta, más artificiosa. Cuantitativamente, creo que se lee más que en tiempo de Breton, un poco más en secreto, más repartido en las diversas clases sociales, incluso si los tirajes no son extraordinarios. La poesía, con relación a la novela, se venga siempre por la duración. Si miro un poco atrás, cincuenta años por ejemplo, me doy cuenta que había novelas de un gran tiraje: doscientos mil ejemplares que ahora se han olvidado completamente. Muchísimo, comparando con lo que tiraba Saint John Perse (doscientos ejemplares) o Guéllivic, ahora; sin embargo, ellos quedarán en la historia de la literatura aquí, o en cualquier parte, en traducciones. No es producto de consumo, es un grano que se esparce y fructifica si encuentra buen terreno. Malraux decía: "El siglo XXI será espiritual o no será". Yo digo: "Será poético o no será". Estoy persuadido de

que la poesía puede aportar mucho. No es una cuestión vaga... "el poeta embellece la vida" o cosas por el estilo: la poesía es una energía propia como la energía solar que es la verdadera, la energía nuclear que es la sucia y puluante... la poesía se parece al sol. Justamente mi primer libro se llama *Fiesta solar*, porque para mí la poesía es todo: la energía, el sol, la creación, la vida en todos sus aspectos y formas.

En el último tomo de su *Historia de la poesía francesa*, al referirse al surrealismo hace usted mención a un poeta peruano disidente del grupo: César Moro. Sepa usted que es el poeta más olvidado que conozco.

Era para mostrar el internacionalismo del surrealismo. Las escuelas literarias son en general muy localizadas, pero los grandes movimientos como el romanticismo, el simbolismo, el surrealismo y el futurismo, han sido movimientos internacionales. Hay muchos poetas venidos de países diferentes, que son los que mejor han alimentado la tropa del surrealismo; los que le dieron sentido internacional. Es más, Vicente Huidobro, César Moro y otros, han escrito directamente en francés más que en sus lenguas maternas. César Moro ha sido uno de los poetas más apreciados del grupo surrealista. En Francia no es conocido por lo que le dije, aquí no se conoce la poesía. **Usted no enfrenta su poesía a otras poéticas, no pide opiniones...**

Yo no tengo mucho que decir, es el poema que habla por mí. Yo estoy aquí, recibo y trasmito; no sé quién es, quizá Dios, pero hay alguien que escucho. Lo único que hago es transmitir. Cuando he terminado de escribir un poema, no digo que soy el autor de ese poema: lo leo y lo voy transformando de acuerdo a lo que El me dicta. Hay sin cesar una ida y venida entre el poema que me escribe y que me hace otro. En el fondo lo que buscamos es esa secreta metamorfosis que va a condicionar nuestra vida. Yo creo que sería otro si no hubiera escrito poemas, lo que yo le pido a la poesía es transformarme. ¿Mantiene algún lazo con la América Latina?

Mi más grande lazo de amistad ha sido con Miguel Angel Asturias, a quien conocí por intermedio de Claude Couffon (que es un hispanista); fue él también quien me presentó a Pablo Neruda, Octavio Paz y Juan Lescano (quien recibía mucha gente en su casa)

Leí muchos poemas de esa gente y estoy seguro que tengo mucha influencia de ellos. Cuando yo llegaba a las ediciones Albin Michel como director literario, Asturias se aprestaba a partir; se quedó por mí. Nos veíamos todo el tiempo. Cuando le dieron el Nobel fuimos los dos a Estocolmo. *La literatura latinoamericana es un fenómeno del siglo XX*. Es ahí donde encontramos una fuerza telúrica que viene del pasado. A veces yo le decía a Asturias: "tú tienes suerte, eres guatemaltino y guatemalteco. Unes el pasado al hoy y puedes tomar las viejas leyendas de tu país; con tu gusto surrealista las metamorfoseas y haces de ellas verdaderas epopeyas y te aseguro que si yo quisiera hacer eso con Francia, no funcionaría. ¡Comprende! tú eres tan viejo como tu civilización y tan joven a la vez..." Fue quizás un poco inocente decirle esto, viniendo de alguien del otro lado del océano. Había momentos en los que me sentía pertenecer a una civilización un poco dormida, cansada. Sin el concurso de los poetas y los novelistas no hubiéramos conocido esta civilización. Ya ve, mis lazos son literarios, pero sobre todo afectivos.

¿Qué piensa de nuestro último Nobel: Gabriel García Márquez?

Creo que el Nobel no se da a cualquier hijo de vecino, pienso que esos señores del Nobel (que no conozco) son serios, responsables. Por otra parte, como ese premio se distribuye entre diferentes naciones, no sé si de repente hay otros criterios, aparte de los literarios, que intervienen para la mención. Quizá lo político o lo social, no sé. Por ejemplo ¿por qué no le dieron el Nobel a Blaise Cendrars? Quizá no correspondía a la idea de los académicos acerca del Nobel. Es algo que no puedo juzgar. Es cierto que García Márquez es grande por un libro y que en torno a ese libro hay una serie de satélites. Hubo otros escritores más importantes... bueno, en fin, de tiempo en tiempo hay que tomar algún riesgo: si se lo hubieran dado a Borges, por ejemplo, todo el mundo hubiera estado de acuerdo. Con García Márquez yo sé que hubo desacuerdo, sobre todo por ciertas declaraciones.

Quisiera decirle algo que siento muy profundamente; últimamente el Sol de la literatura se levanta más voluntariamente del lado de la América Latina que de Montmartre. Cierta vez, cuando le confesé a mi abuela que me

dedicaría a la literatura, ella me respondió: "la literatura no es el Perú", vieja expresión francesa que quiere decir que no es una mina de oro.

Cada año la Academia Goncourt premia a un novelista, lo consagra y hace vender bastante a la casa editora que lo publica. Por otro lado, siempre se habla de arreglos, ya sea que los premios que van a dar estén traficados para determinado autor o editor. El año 1982 se habló de Grasset y como por azar obtuvo casi todos los premios. ¿Qué puede decirme al respecto?

Le voy a explicar cómo suceden las cosas: leemos mucho y hacemos selecciones sucesivas. De reunión en reunión vamos haciendo nuestra selección, y cuando va a llegar la fecha de entrega de premios, ya sabemos más o menos, entre cuatro o cinco libros, los posibles ganadores. No es cierto que ya esté acordado el premio cuando llegamos a la última selección. Cuando discutimos —los diez miembros— el último día, sabiendo que toda la prensa está en los corredores a la espera de saber el nombre del laureado, hay una evidente tensión en el jurado.

Corresponde más bien a grupos literarios que a arreglos por debajo de la mesa, como dice la prensa. Lógicamente, hay un pequeño espíritu de clan. Si se suprimieran los premios en Francia, se suprimiría una gran parte de la lectura y de la publicación. Con frecuencia, los editores hacen el juego publicando a los jóvenes escritores con la esperanza de un premio; es todo. Nosotros, en el Goncourt, hacemos que se hable en torno a ciertos libros durante el tiempo que dure la selección. Es una manera de incentivar la lectura. Por otro lado, entre nosotros diez, hay diferentes criterios: Michel Tournier y yo pensamos que se debe premiar un libro que haga avanzar la literatura. Otros piensan que se debería premiar para que alcance un gran tiraje y sea conocido por el gran público (lo que sucedió el año 1982, con Dominique Fernández, que era conocido exclusivamente en el ambiente literario). Otros creen que debe ser un premio que consagre definitivamente a un autor, como fue el caso de Lucien Godard. Otros, por descubrir valores. Como verá, es difícil ponerse de acuerdo. Si cada quien votase por el libro que prefiere nunca llegaríamos a dar el premio

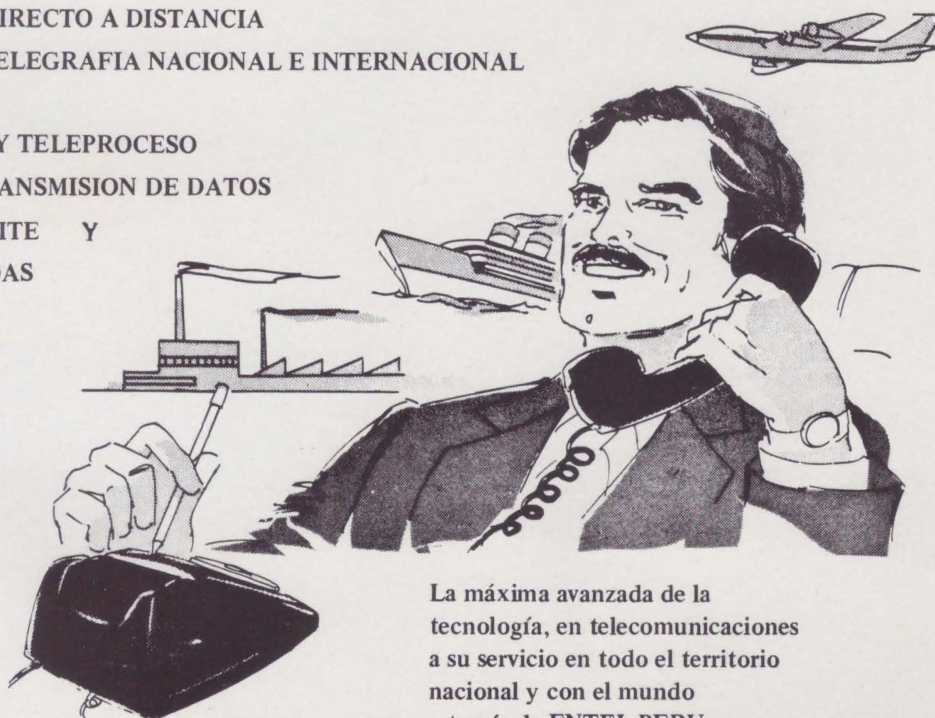
JOSE C. RODRIGUEZ NAJAR

PRESENTES

cuando Ud. nos necesita



EN TELEFONIA NACIONAL E INTERNACIONAL
DISCADO DIRECTO A DISTANCIA
TELEX Y TELEGRAFIA NACIONAL E INTERNACIONAL
FACSIMIL
COMPUTO Y TELEPROCESO
RED DE TRANSMISION DE DATOS
VIA SATELITE Y
MICROONDAS



La máxima avanzada de la
tecnología, en telecomunicaciones
a su servicio en todo el territorio
nacional y con el mundo
a través de ENTEL PERU

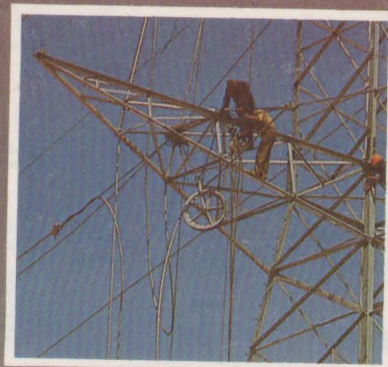
CODIGOS DDD

AREQUIPA	054	HUANCAYO	064	LIMA	014
AYACUCHO	064	HUANCAVELICA	064	PIURA	074
CUSCO	084	HUARAZ	044	TACNA	054
CHICLAYO	074	ICA	034	TRUJILLO	044
CHIMBOTE	044	IQUITOS	094	TUMBES	074
HUACHO	034				

COMUNICACION ES INTEGRACION

EMPRESA NACIONAL DE TELECOMUNICACIONES DEL PERU S.A.

UNMSM-CEDOC



EFICIENCIA Y CUMPLIMIENTO: BASE DEL DESARROLLO

El Hombre de COSAPI considera la construcción del desarrollo del país como el gran reto, al que responde trabajando. Desde la planificación del proyecto, hasta su ejecución y entrega total, Ejecutivos, Ingenieros y Técnicos, contribuyen con su capacidad, experiencia y madurez profesional, al desarrollo eficiente de nuestras obras, para entregarlas en el menor plazo posible.



UNMSM-CEDOC

ORDEN DE SUSCRIPCION

APOYO S.A.
Teléfono 46-7070
Gonzales Larrañaga 265
San Antonio, Lima 18

Si desea tomar un paquete de suscripciones para el personal de su institución, favor llamar, en APOYO S.A., al Sr. Carlos Herrera.

ORDEN DE SUSCRIPCION

Nombre.....

.....

Dirección.....

.....

Teléfono.....

Suscripción por seis (6) números
(1 año) a S/. 22,500.00.

- ☐ En el Perú 22,500 soles
☐ En el extranjero 20 dólares

☐ Adjunto cheque a nombre de APO-
YO S.A.

☐ Adjunto efectivo.

UNMSM-CEDOC

SUSCRIPCION

Adicionalmente deseo tomar suscripción para las siguientes personas:

Nombre	Dirección	Teléfono
1. _____	_____	_____
2. _____	_____	_____
3. _____	_____	_____
4. _____	_____	_____
5. _____	_____	_____

Adjunto cheque a nombre de APOYO S.A. por S/. (22,500 por cada suscripción).

UNMSM-CEDOC