

# MUSEO UNIVERSITARIO

Colección de Ciencias Naturales



## Tucanes

Vitrina perteneciente al fondo  
"Leocadio María Arango"

## Presentación

El Programa institucional *De país en país*, surge en 1991, con el propósito de fortalecer los lazos de cooperación internacional, en los campos académico y cultural. Este diálogo entre países y culturas ha permitido un afianzamiento con aquellas naciones que tienen relaciones diplomáticas y comerciales con Colombia, al tiempo que ha hecho posible el conocimiento y la valoración por parte de la comunidad universitaria y de la ciudadanía, de las potencialidades científicas, de los adelantos tecnológicos, y de la variedad y riqueza cultural de que dispone cada uno de los países. El programa ha contado con la participación de países como Canadá, Gran Bretaña, Brasil, México, Argentina, España, Francia, Cuba, Chile, Japón, Portugal, Venezuela y Alemania, entre otros, los cuales han reunido en la Universidad importantes muestras visuales, plásticas, fotográficas, musicales, cinematográficas, editoriales, escénicas, artesanales, tecnológicas y empresariales, así como múltiples eventos de carácter académico con los cuales se han fortalecido la integración y el intercambio de saberes, valores, tradiciones, e historias.

En esta ocasión, la invitación ha correspondido al Perú, país hermano al que nos unen historias y sentimientos comunes. La programación que han previsto la Universidad y la Embajada de dicho país comprende un ciclo de cine en video de directores peruanos como Francisco Lombardi, Alejandro Legaspi, Alberto Durant, Fernando Espinosa y el Grupo Chaski; la presentación de las exposiciones: “Pintores peruanos contemporáneos de origen japonés” y “Antiguas Culturas del Perú”, muestra de carácter pedagógico, que presenta un panorama de 3.000 años de cultura prehispánica peruana; un ciclo de conferencias acerca de la historia y las perspectivas del Perú actual; una muestra de libros del Perú, y la presentación de grupos artísticos que nos brindarán una muestra de la riqueza cultural de ese país.

Invitamos a toda la comunidad universitaria y a la ciudadanía, para que participen de esta importante programación.

# “Antiguas Culturas del Perú”

Desde Chavín hasta el Imperio Inca:  
Una puerta abierta a la riqueza cultural del Perú

Texto: Museo de Museos Colsubsidio

**A**lma Máter Agenda Cultural, presenta a sus lectores algunos aspectos de las “Antiguas Culturas del Perú”, exposición que se presenta en el marco del programa institucional “De país en país”, organizado por la Universidad de Antioquia y la Embajada de la República del Perú en Colombia, y que reúne reproducciones de cerámica, fotografías y material didáctico, en un montaje documental que permite, en la medida de lo posible, dar una idea acerca de la complejidad cultural del Perú antiguo, de su monumentalidad y de su riqueza artística.

Hay temas sólo posibles de explicar a través de la palabra poética; hay sentimientos que no se pueden describir sino a través de las imágenes y hay imágenes que no encuentran el soporte adecuado para dar testimonio de la realidad. En esta exposición se muestra un trozo de

historia a través de diversos materiales. Los objetos de cerámica que testimonian el paso del tiempo y las distintas maneras de interpretarlo, a través de reproducciones hechas con la misma tierra que usaron los antepasados, con las mismas técnicas ancestrales. En las fotografías percibimos la realidad de una escultura monumental o de una orgullosa construcción de piedra en marcada en un paisaje inconmensurable.

Esta muestra servirá de introducción para que cada quien indague más allá. Para los estudiantes, los maestros, para la gente mayor, los niños y niñas y para todos los visitantes, estamos seguros, será un material de valor estético y documental y una oportunidad de aprender y de ejercitar el asombro.

Para entender el desarrollo de las antiguas culturas del Perú, es muy importante tener en cuenta dos factores: la apropiación y manejo del

medio ambiente y las diferencias y transformaciones en las estructuras sociales, culturales y artísticas. De esta manera tendremos un panorama de la vida, las tradiciones y las culturas, es decir, de sus habilidades, fortalezas, su arte y tecnología; los conocimientos adquiridos y las amenazas superadas.

Son estos los territorios donde se desarrollaron las antiguas civilizaciones que alcanzaron un alto nivel tecnológico aprovechando al máximo los ecosistemas existentes, con una permanente interacción entre el mar y la cordillera y entre los valles y las alturas frías, a través de las cuales se desplazaron continuamente las poblaciones logrando una unidad político-cultural definida en ciertos períodos de su historia, de gran hegemonía a nivel cultural, y que los arqueólogos han denominado horizontes culturales. En la historia Prehispánica de esta región se han detectado tres horizontes culturales: El de **Chavín**, el de **Huari - Tiahuanaco** y el del **Imperio Inca**.

La vida sedentaria comenzó en la costa peruana cuando la subsistencia humana

todavía dependía de la recolección de productos silvestres y, sobre todo, de los recursos marinos. La extrema aridez de la costa ha permitido la conservación de testimonios artísticos y artesanales y de objetos de la vida cotidiana de culturas muy antiguas en el tiempo, de características únicas en el continente americano. Se conservan también restos de viviendas semisubterráneas construidas en piedra y otras, aparentemente de carácter religioso, construidas sobre túmulos con plataformas. Hacia las tierras altas, la sedentarización fue posible con la domesticación de animales y el desarrollo de la agricultura. Al mismo tiempo, se elaboraban objetos de cerámica con igual destreza que en los pueblos de la costa, en un proceso de igual desarrollo y simultáneo a las civilizaciones de mesoamérica.

Hacia el 1200 a. C., surge, en la sierra norte, el primero de los movimientos culturales del área andina conocido con el nombre de **Chavín**. Su arte, extrañamente simbólico, incluso abstracto y estilizado, se expandirá desde su centro de

origen, la parte alta y la costa del norte del actual Perú, hacia el sur, más allá de Ayacucho en la sierra, y por la costa hasta Paracas. La civilización Chavín exportó no sólo nuevas ideas sino también nuevos productos alimenticios. El desarrollo de la agricultura y los excedentes producidos permitieron el afianzamiento de una cultura urbana y agraria y reforzaron la necesidad de la actividad religiosa. También vino la consecuente evolución de la organización social y política creándose organismos correspondientes a estados o reinos tanto en el norte como en el sur del país. El más destacado de estos reinos fue el **Mochica**. Hábiles artistas, dejaron innumerables testimonios de su organización y su vida cotidiana a través de sus obras de arte y artesanía y la arquitectura. Es claro que su expansión se produjo a través de la conquista militar y gracias a una inteligente organización política.

Mientras tanto, hacia el año 600 de nuestra era, en el altiplano andino, en la cuenca del Lago Titicaca, se desarrollaba la civilización de

**Tiahuanaco**. Son testigos de su desarrollo hasta hoy, las construcciones de piedra realizadas con una precisión tal, que no fue superada siquiera por los más hábiles constructores incas. También fueron grandes ceramistas y orfebres. Entre el año 800 y el año 1.000, su influencia se dejó sentir por toda la costa peruana y por el norte de Chile y Argentina.

Hacia el año 1.000, surge una nueva cultura regional, esta vez en la costa norte del Perú. Se trata del imperio **Chimú**. Su principal ciudad fue Chanchán, ubicada cerca de la actual ciudad de Trujillo, impresionante muestra del desarrollo alcanzado. Desde esta época, se aprecia el surgimiento de focos culturales o civilizaciones regionales de importancia, con características locales pero en continua interrelación, hasta el surgimiento de lo que será la más notable organización política jamás conocida en América, el imperio **Inca**. Centralizado en su capital, Cuzco, en el corazón de los Andes centrales, irradió su poder hasta el sur de la actual Colombia, por el norte; hasta los confines de la zona central de Chile, por el sur, y hasta

los inicios de la selva amazónica por el este. Su sistema administrativo y la infraestructura de comunicaciones, además de su poder militar, fueron algunos de los elementos que permitirían a los incas construir y mantener este imperio, que sólo caería cuando se enfrentó a los representantes de un mundo desconocido, llegados de otro lugar y de otro tiempo.

### IMPERIO INCA El Tahuantinsuyo

La civilización de los incas es el resultado de un prolongado proceso evolutivo que, habiéndose iniciado hace unos veinte mil años en los Andes, viene a culminar poco antes de la llegada de los españoles a la región andina en la cuarta década del siglo XVI.

El Imperio Inca, en el momento de su máxima expansión comprendió desde la región sur de la actual república de Colombia hasta la zona media de Chile y desde la costa del Pacífico hasta el comienzo del área del bosque tropical amazónico. Esto representa prácticamente la totalidad del área andina en sentido geográfico y el 80% del área en sentido cultural.



La población andina, antes de la llegada de los españoles, se ha calculado en unos diez o doce millones de habitantes y la población total del Imperio Inca habría llegado a los veinte millones de indígenas.

El panorama lingüístico y cultural del área andina antes de la constitución del imperio incaico parece haber sido sumamente variado y complejo, llegando a unificarse con la superposición del quechua como lengua oficial del imperio.

La administración de los territorios bajo una autoridad centralizada implicó una compleja organización, apoyada por un sistema de comunicaciones efectivo y eficiente: una red de caminos que incluía puentes y túneles, terraplenes, escalinatas,

además de un equipo de mensajeros, corredores resistentes, fuertes y veloces, con una memoria privilegiada que les permitiera llevar un mensaje con la misma eficiencia con la cual podían cargar encomiendas.

La unidad administrativa básica era el *Ayllu*, formado por los miembros de una misma familia. La tierra, propiedad de un *ayllu* se dividía en tres partes: Una para el emperador, la segunda para el sol y la tercera para los miembros del *ayllu*. Los excedentes se almacenaban en depósitos disponibles para solventar las necesidades del ejército en época de guerra o para la comunidad en época de escasez.

Los procedimientos administrativos empleados por los gobernantes incas



permitieron garantizar la lealtad de los gobernados hacia la administración central, por encima de fidelidades regionales. Esto se conseguía a través de la incorporación de los jefes locales a la administración central y del traslado al Cuzco de los ídolos regionales junto con sus sacerdotes, incorporándolos a la jerarquía religiosa del Estado. A cambio, los conquistados debían adoptar el quechua como lengua oficial y la religión del inca.

La actualización del censo se realizaba periódicamente y estaba a cargo de personal especializado, de tal

manera que siempre se tenían datos confiables para la asignación de mano de obra en las minas o para el servicio militar según la disponibilidad de cada región. La contabilidad y sus registros se llevaban con la ayuda de un sistema de nudos conocidos como *quipus*.

En la jerarquía de los dioses del panteón inca, el más importante de los dioses era *Viracocha*. Por debajo de éste, se hallaban todos los dioses celestes, de los cuales Inti, el sol, era el más importante y al que se atribuían todos los beneficios que hacían prosperar la agricultura.

La imagen más popularizada de esta divinidad era el disco con rostro humano, con rayas y realizado generalmente en oro, como el que adornaba, al parecer, el *Coricancha*, o el Gran Templo del Sol, en Cuzco. A él se atribuía el origen de la realeza incaica, y por eso los Incas se consideraban descendientes de esa divinidad.

La divinidad más importante de la costa central es *Pachacámac* que junto con el Templo del Sol del lago Titicaca, es una de las dos Huacas más poderosas e influyentes del *Tahuantinsuyo*. Gran parte de su prestigio se debía a sus oráculos y vaticinios consultados desde lejanas tierras, a los que eran muy aficionados los *yuncas*.

*Mamaquilla* o la luna, era hermana y esposa del Sol. Su actividad estaba en relación con el cálculo del tiempo y con el calendario incaico. La diosa madre o diosa de la tierra, *Pachamama*, era venerada en las tierras del interior, mientras que la madre del mar o *Mamacocha* lo era de los habitantes de la costa y especialmente por los pescadores.

La alfarería de forma y

decoración geométrica y de producción estandarizada, debía seguir estrictamente las normas del Estado que imponía un arte oficial. Se consideran las piezas como elegantes y convencionales, sobrias en su estilo inca, y han sido caracterizadas como un conjunto de formas funcionales y decoración geométrica y formal. Por consiguiente, no se trata de una creación particular sino más bien de la conceptualización de un conjunto de signos, símbolos e iconos cuidadosamente pensados por el grupo de poder y materializados en los diseños alfareros.

La cerámica era quemada en hornos semicerrados, creando condiciones para la oxidación de los materiales. Utilizaron las dos principales técnicas decorativas: la plástica y la pintada. Se destaca por su sencillez, sobriedad y elegancia en el manejo de trazos y colores peculiares. No usaron colores brillantes ni matices disonantes en el conjunto sino suaves colores naturales.

La arquitectura jugó un rol importante en el crecimiento y funcionamiento del Tahuantinsuyo y ese rol se extendió mucho más allá de ofrecer

alojamiento o espacios para importantes eventos. Por un lado, tuvo el poder de moldear las actividades y aún las relaciones entre las personas; por el otro, creó una identidad fuerte para la estructura gubernamental y un escenario en el que las personas podían identificarse con el Estado y su gobernante.

Las formas de sus edificios son simples y elegantes. La mampostería de piedras que encajan unas con otras tan exactamente es legendaria. Se usó casi exclusivamente en los edificios públicos más importantes. El detalle arquitectónico es también simple, a la vez que impresionante y fácilmente reconocible. Los edificios están combinados con espacios abiertos funcionales y visualmente impactantes.

Los Incas usaron fuentes locales para sus materiales de construcción, no obstante que algunos proyectos implicaron el transporte de bloques de piedra muy grandes a considerables distancias y aún cruzando ríos. Las piedras más utilizadas fueron de granito, diorita, piedra caliza y andesita. Después de que los bloques de piedra habían

sido extraídos de la cantera, se utilizaron grandes piedras - martillo para romperlas y pulirlas.

El labrado y acabado se realizaba desastillando las piedras, acción que se hacía con martillos medianos y pequeños respectivamente. Uno de los rasgos más impresionantes de la fina mampostería inca es la manera en que los bordes de las piedras fueron biselados hacia atrás en el proceso de labrado y de colocación. Este biselado le da a las paredes su textura espectacular, creando un juego de luz y sombra a lo largo de ellas que cambiaba con el movimiento del sol.

A lo largo del Imperio, las puertas trapezoidales, las ventanas y los nichos colocados en espacios simples de piedra o adobe, proporcionaron una indicación clara y simple de que el edificio había sido construido por y para los Incas. No se conocen ejemplos pre-incáicos que muestren esta forma geométrica. Las formas trapezoidales se presentan en una amplia variedad de tamaños. En la sierra construyeron techos de vertiente empinada de cuatro aguas y la estructura del techo se formaba con varas de madera. El espacio

exterior fue frecuentemente organizado en plazas; de esta forma, se combinaron edificios techados y patios abiertos o plazas.

Son también muy representativos los andenes y canales. Los andenes son terrazas cortadas en las laderas de montaña, con el fin de abrir espacios de cultivo, con los cuales se prevenían el deslizamiento de tierras y la erosión. Por lo general están contenidos por muros de piedras y provistos de canales de riego. Fueron construidos en casi todos los pisos ecológicos agrícola-mente aptos. Ejemplos de estas obras arquitectónicas, los encontramos en la ciudad de Cuzco, ya descrita, y en los numerosos restos arqueológicos de los alrededores de esa ciudad, como Sacsayhuaman, Pisac, Ollantaytambo, y la ciudad de Machu Picchu.

El metal y las piedras preciosas eran de uso exclusivo de reyes y dioses. El pueblo tenía conciencia de ese hecho, por lo tanto, no constituían motivo de preocupación la tenencia ni la acumulación de ellos como símbolo de riqueza ni estatus social. El metal simbolizaba la relación

del hombre con la *Pachamama*, la Madre Tierra.

Los orfebres realizaban objetos para diferentes fines: ofrendas funerarias, uso personal, comercio o tributos. Procuraban darle a sus creaciones un valor estético en el que cobraban gran importancia la forma; el sonido, el movimiento y el color. Para crear sonido y dar movimiento, utilizaron la técnica del laminado en forma de piezas móviles.

Los metales más utilizados fueron el cobre y sus aleaciones, obteniendo el bronce arsenical y estañífero: con bajo contenido de arsénico, daban a la pieza un color rojizo, y con alto contenido un color plateado; por el contrario, añadiéndole estaño, le podían dar un color dorado.

Durante la administración Inca los tejidos se convirtieron en uno de los principales sistemas de tributación laboral al *Tahuantinsuyo*. Se observan dos tipos de tejidos: los finos y los toscos. Los segundos fueron de producción ordinaria de la comunidad, mientras que los finos fueron elaborados por individuos de especial

estatus. La producción textil para el Inca y las divinidades del panteón religioso estaba a cargo de las *acllacuna*, mujeres jóvenes escogidas y entrenadas para tal fin.

El arte textil andino se distingue por la belleza, sutileza y amplio espectro de colores obtenidos mediante colorantes naturales extraídos de plantas como el índigo (azul); el rojo, obtenido de una planta denominada *Relbunium*, o de la Cochinilla, insecto que vive en el cactus o tuna; el púrpura, extraído del marisco llamado Concholepa. Ciertas prendas del Inca tenían adornos de plumas, finamente insertados en el tejido. Estos atavíos eran usados durante ceremonias religiosas y campañas militares. Las prendas más comunes eran las mantas, ciertos tipos de ruanas y sandalias.

Gracias a la transcripción realizada por cronistas españoles de los dibujos y registros incas en los quipus y en la tradición oral, se conoce una lista de reyes incas que dan una cierta idea acerca de la historia de esta nación.

1. Manco Capac (Fundador de Cuzco)
2. Sinchi Roca
3. Lloque Yupanqui

4. Mayta Capac
5. Capac Yupanqui
6. Inca Roca
7. Yahuar Huacac
8. Viracocha Inca
9. Pachacuti Inca Yupanqui (coronado en 1438, autor de la gran expansión del Imperio)
10. Tupac Inca Yupanqui (Jefe del ejército en 1463 y coronado Inca en 1471)
11. Huayna Capac (sucede a Inca en 1492, muere en 1527)
12. Huáscar (sucede a Inca en 1527 y muere en 1532)
13. Atahualpa (mata a su hermano Huáscar en 1532, y se erige Inca, único gobernante. Estos sucesos coinciden con la llegada de Pizarro)
14. Túpac Amaru (último Inca, muere a manos de los conquistadores españoles en 1572)

La historia política de los Incas, como la de la mayoría de los pueblos antiguos, se haya profundamente mezclada en sus orígenes con el sistema cosmogónico y la historia legendaria. Esto se constituye, generalmente, en un obstáculo para encontrar la realidad de los hechos históricos. En el caso de los Incas, esto se ve agravado por la numerosa cantidad de relatos de diversos cronistas españoles, quienes dan diferentes versiones e interpretaciones de lo acaecido en su tiempo y en lo que recogen de la

tradición oral indígena. Sin embargo, se podría ubicar el lugar de origen del imperio a unos 25 kilómetros al sureste de Cuzco, en el lugar llamado *Paccari-tambo* (Posada de la Aurora o Casa Originaria). Allí se alzaba una colina llamada *Tampu-tocco* (posada con Nichos), en cuyos muros se abrían tres ventanas o cuevas de donde salieron las tres primeras generaciones de los Incas. A partir de esta reconstrucción en la cual se toca la historia política con la historia legendaria, se sucedieron varios jefes incas que, a través de sucesivas incursiones de conquista, fueron ampliando los territorios del imperio y construyendo la organización política y la infraestructura física. Sin embargo, no sería sino hasta la aparición en la historia de Pachacuti, coronado como rey de los incas hacia 1438, que el imperio alcanzaría las proporciones conocidas por los españoles.

*Pachacuti* (Cusi Yupanqui, hijo de Viracocha), fue el más importante jefe de la historia incaica debido a sus conquistas, a las reformas que instauró y a las construcciones monumentales realizadas durante su período de gobierno. Una de las obras más importantes

atribuidas a *Pachacuti* es el *Coricancha* o Templo del Sol, junto con la reconstrucción total de Cuzco, la que transformó en una gran urbe.

A la muerte de *Huayna Cápac*, la sociedad de Cuzco entró en profunda crisis política, religiosa, social y económica. Según la tradición oral y las crónicas, el mismo Inca dividió el imperio entre sus hijos *Huáscar* y *Atahualpa*. Al principio se aceptaría esta división sin mayores problemas, pero pronto estallaría una feroz lucha entre los hermanos, lo cual coincidió con la llegada de Pizarra al Perú, marcando el final de la brillante historia del Imperio Inca.

Para muchos de los pueblos subyugados por los incas, los españoles fueron los libertadores largamente esperados, pero muy pronto reaccionarían contra el invasor, organizando una feroz resistencia en muchas regiones del Tahuantinsuyo, lo que determinaría el final del imperio.



“La historia antigua (o prehispánica) del espacio andino no ha sido ni podrá ser olvidada, y ni siquiera soslayada, no sólo porque su memoria ha quedado registrada en numerosos monumentos, y objetos arqueológicos, y en centenares de fuentes escritas de los

siglos XVI, XVII y XVIII, sino porque una inmensa cantidad de elementos culturales suyos siguen en plena vigencia, al lado de millones de hombres y mujeres de ascendencia netamente andina, que representan y materializan en los modernos estados andinos las raíces de las identidades nacionales, constituyendo, al mismo tiempo, los pilares de la

integración de los hoy denominados países andinos.”  
(W. Espinoza, en Los Incas, 1997)



Tomado de: Catálogo de la exposición “Antiguas culturas del Perú”- Museo de Museos Colsubsidio, Santafé de Bogotá. 2000

# HACIENDO POR OLVIDARLA

Manongo Sterne había escuchado esa copla que, ahora, por razones encarnadas en piedra y camino, había reemplazado por completo la forma en que lo hacía sufrir la *Rapsodia* de Rachmaninov sobre un tema de Paganini. La escuchó muy de paso y por la radio, de la misma manera en que el tema de Paganini lo escuchó la primera vez únicamente como música de fondo de una historia de amor en el cine. Después ese tema fue una obsesión y después fue lo que requetefué: el miedo al dolor y el dolor del miedo, el sentimiento del amor cuando éste se muere en Europa y uno es el adolescente herido en la platea de un cine y es James Mason bajo el ala de un sombrero, tumbado de dolor en una perezosa desparramada en la cubierta de un trasatlántico, y el mar y el cielo son azules en el Mediterráneo y el infinito se ha quedado para siempre con estrellas y Moira Shearer.

Primero, pues, fue la película con una música de fondo, y después el disco fue el fondo de las historias que teje un muchacho de catorce o quince años y un poco

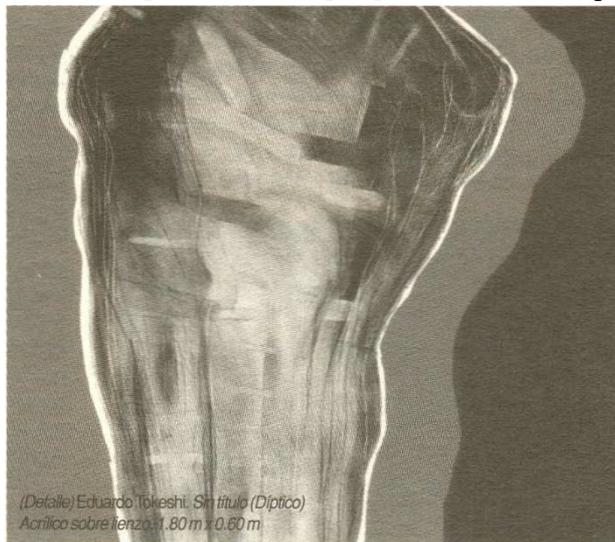
## Un cuento de Alfredo Bryce Echenique



menos también. Se precisó, se concretó brutalmente la música y la película se volvió su historia, casi su telón de fondo.

Y ésta sería para Manongo la única forma de explicar cómo pasó de escuchar, así de paso en una radio y al correr la aguja por el dial, a alguien que estaba haciendo por olvidarla. Pero sonó duro, sonó real, mas era breve la copla y ya se había ido hasta su eco de dolor aquí del todo adentro. Haciendo por olvidarla: ese vago recuerdo que mucho no duró.

No, no duró mucho y hay que saber por qué. Hay que saber que Manongo hacía por olvidarla porque Tere,



(Detalle) Eduardo Tóreshi. Sin título (Dipinto)  
Acrílica sobre lienzo. 1,80 m x 0,60 m.

yéndose para siempre, cata que es para siempre, Manongo, sobre todo tú que naciste chambón, torpe, negado para olvidar(la), la negación del olvido hecha *Grandes fatigas dobles* (que cantara en tu pleno dolor, en tu pleno haciendo por olvidarla, el maestro del cante José Menese, aquel cantaor fornido como el pueblo que era el suyo, con aquel cogote de toro y roble, sí, aquél que, porque era realmente popular en su ser y estar, sólo se atrevió a decir ante los dos mil años de cultura de la pintura genial de Pablo Picaso, cuando al pobre lo llevaron a verla por primera vez en su vida: «Yo sólo sé que eto e como lo jondo de la pintura»), cata un MG rojo y tan pero tan visible, hirientemente descapotable, descubierto para que tú descubrieras la crueldad de nadie que se la llevó para siempre, sin poder decir ni siquiera que fue la maldad y atenuar así la pena y dejarla, con muchísima suerte, sólo en tristeza.

Y los grandes amores, siempre que se van para siempre, dicen cosas

hediondamente prácticas, cosas de gran sentido común, dicen algo que nada tiene que ver con el que se queda catando un MG rojo, por

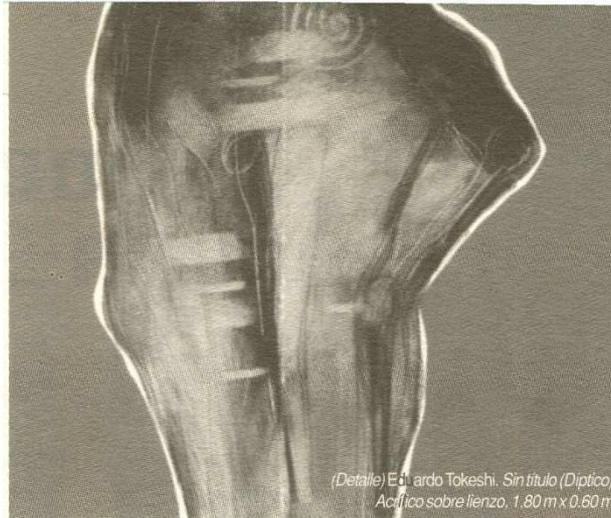
ejemplo.

Entonces dicen, o explican, para ser más precisos, con una lucidez que ni siquiera conviene al momento, por ejemplo que a un amigo tuyo, llamado Adán Quispe, le van a dar una paliza tras otra en los *Yu Es Ei* de sus sueños compartidos

contigo. No con ella, la brutalmente realista, para que cates otro poco más de la pena que ni siquiera sentirá. Dejan todo eso detrás, digamos.

Y digamos que tú entonces inventas siete millones de peleas de *catchascan*, haciendo por olvidarla como en aquella canción que oíste tan de paso, tan de fondo, tan de la superficie del dial de un radio. Y aún no sabes que la oíste mal y por eso has podido hacer que surja Kid Corralón, alias El Invicto. El que nunca será desnutrido, ni mucho menos enano, ni por supuesto enclenque, ni tampoco feo, ni muchísimo menos y jamás de los jamases cholo y peruanito.

Y estás en plena forma en



(Detalle) Eduardo Tokeshi. Sin título (Díptico)  
Acrílico sobre lienzo, 1.80 m x 0.60 m

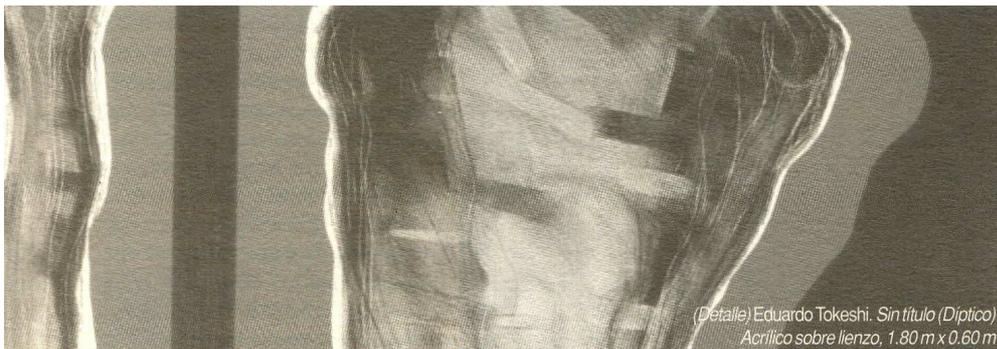
eso de andar haciendo por olvidarla. Serás mi ídolo, Adán. Al menos tú ganarás y tú campeónarás en lo tuyo: el karate. Mira que te fuiste ya casi sabiendo que yo habría de ser el gran catador de perdedor en lo que era todo mío: el amor. Corrijo, Adán: lo mío, todo lo mío, no era sólo el amor sino el amor corregido, es decir el amor por Tere. Pero bueno, voy haciendo por olvidarla y, tras haber convencido a mis amigos de que sé mucho de peleas en el ring, voy aprendiendo de la vida. Y primero voy cuesta arriba y estoy llegando a la meta cuando tú apareces en escena y te pasas de cinco en cinco las semanas sin perder.

Pero tengo miedo, Adán. Tengo pánico porque no me

están ayudando las pocas fotos que me mandas, cada una peor que la anterior, desde Nueva York. Pero realmente haciendo por olvidarla, aún voy ganando porque tú sigues invicto semana tras semana en aquello que Tere vaticinó paliza tras paliza, en vez de meses de

victorias y más victorias increíbles, estupendas, limpias, campeonas, sorprendentes y exactas a tus sueños.

Entonces, aunque mis amigos me miran a fondo y me estudian con tanto y tanto cariño, yo no dejo que me vean el fondo. Porque ahí se ve, Adán, cómo Tere se va, se va, cómo vivo catando que se me va. Tus razones y tus sueños se impondrán sobre sus frías opiniones. Quiero decir, amigo, que tu manera de ganar ahí donde ella vaticinó palizas de muerte en el ring, vencerá por la vía del sueño. Tú ganas y yo gano contando de ti. Hago, pues, por olvidarla, porque tu alegría y la felicidad de saberte en tus triunfos me invade hasta llenar esa zona en que mis amigos y la vida que me rodea estrellan su vista en nuestra alegría empozada en mi dolor, cubriéndolo, velándolo, recubriéndolo de una espesa capa de sonrisa, de palabrería y de narraciones y cuentos y más cuentos (ni siquiera se nota que estoy perdiendo mucho peso,



(Detalle) Eduardo Tokeshi. Sin título (Díptico)  
Acrílico sobre lienzo, 1.80 m x 0.60 m

Adán). Y así el dolor no se puede escapar, amigo, y sale alegría del fondo de todo mi dolor, de todo ese catar mío en el que nunca más amanecerá. Entonces mi dolor no se ve ahí donde normalmente están esos dolores y la gente los busca.

Y cada victoria tuya es un día más contra otro día más en que Tere ya no come una butifarra. Que si así fue la rosa para el poeta, por qué diablos no han de ser posibles, dime tú por qué diablos no puede haber casos en que así es la butifarra, amigo mío. Su aroma, al menos, el aroma que ella juró bañada en buganvillas de recuerdo y Country Club. Caminando yo sin que ella esté caminando porque sólo está bañada por la memoria de (según el instante, según el nuevo detalle del recuerdo total que te sorprende siempre con las más tristes novedades, con los más crueles matices, con las más brutales precisiones de día, de lugar, de tal hora de tal día, minuto de tal hora, segundos y más segundos, y el calor que hizo y los irrepitibles colores que hubo, hermano), digamos que de su sonreír un instante cuando se me acercaba y a mí me encantaba pero también me aterraba que fuera tan traviesa hasta en su forma de llegar.

Yo era feliz cuando Tere era feliz y, maldito sea, Adán, a veces, de golpe, no soportaba verla tan alegre. Quiero decir que, de puro miedo, de puro terror a que

estuviera alegre por otro, porque yo nunca estuve alegre sin ella y así me voy quedando para siempre, parece, Adán, hasta maté a un hermano que tan nunca existió que hasta me olvidé de ponerle nombre. Viejo, riámonos un poco, no hay crimen perfecto y por ahí me pudo haber pescado la policía. En cambio qué perfecto es el castigo, Adán, y, ya ves, así parece que me estoy quedando para siempre porque no logro ni un instante de broma por ella sin que su recuerdo me castigue en el acto, implacable y con nuevos y crueles y sorprendentes matices y precisiones de las que ya te he hablado y millones más con las que no te voy a aburrir ni me quiero torturar.

Y cuando el colegio terminó tú seguías invicto. Pero cada nueva foto que me mandabas, viejo. A mí, que me había defendido solo, casi desde niño, de no tener amigos como tú en la vida. A mí, que me había defendido hasta de Tere y contra Tere de no tener amigos como tú en la vida. Dime, Adán, y déjame que te reproche algo alguna vez por andarme mandando fotos como ésas, dime, ¿cómo se come eso de no haber tenido amigos como tú en la vida y, de repente, tenerlo, estarlo teniendo? Para ti, en todo caso, fue más fácil comer eso, de eso, o como por diablos y demonios se diga. Pero me seguiste mandando tales fotos de decepción, que no tuve más remedio que enviar al Yanqui a aprender

karate al Japón. Y ya ni me escribías No hubo belleza final. Ni gloria de amigos que se volverían a ver. No juzgo, Adán. Describo, nada más. Pero tú no me ayudaste ni con esa esperanza, viejo amigo. y por esas tardes de la vida en que ya no escuchaba casi nunca la *Rapsodia sobre un tema de Paganini* y mi único tema era lo bañado en buganvillas con aroma de butifarras y amigos a fondo del Country Club y amigos a prueba de balas y todo terreno del colegio San Pablo...

Qué lindos, qué divertidos recuerdos me asaltan en este momento de aquel colegio. Probablemente no me entiendas porque ya debes hablar masticando chicle como loco, pero un día Teddy Boy nos probó, con un solo ejemplo, cuál era, aparte del acento, la diferencia fundamental entre el inglés de los Estados Unidos y el de Inglaterra.

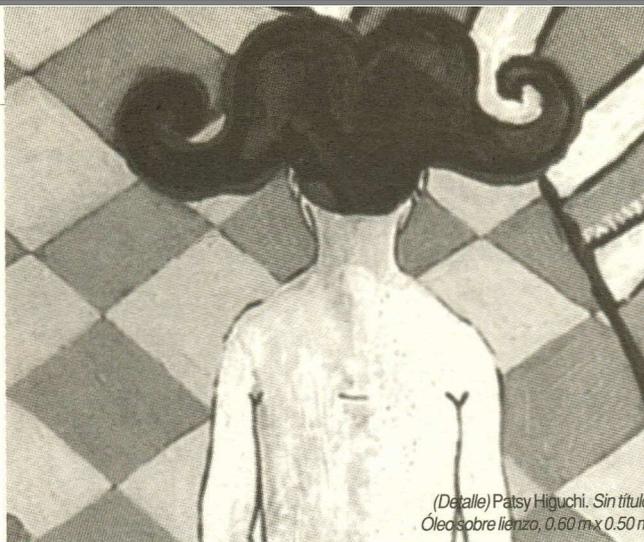
- Un camión de máximo rendimiento, peso, tamaño y capacidad de carga, en los Estados Unidos se llama *Big Mack* mientras que, en Inglaterra, se llama, casi púdicamente, *Heavy Duty*.

Y como casi nadie le entendió, soltó su eterno «mucho cholo», agregando aquella vez que mucho dinero, también, sin duda, y que mucha hacienda y hasta mucho antepasado, en alguno que otro caso, pero que le sobraban los dedos de una mano cuando contaba a los que realmente habíamos nacido en el momento apropiado, el lugar

apropiado, y con una cuchara de plata en la boca. Enfureció Lelo López Aldana y Amat y Carlosito Colas de la Noue hizo venir a su padre al colegio.

Y ¡diablos, Adán!, lo que es el recuerdo... Por los inmensos ventanales de nuestra clase, que daban al jardín y a la piscina de medida olímpica donde se bañaba la Viuda y las horribles lavanderas hacían funcionar dos maquinas azules, tapándonos muchas veces la visión de ese hembrón con su ropa de baño blanca y cojonuda, esa tarde las pobres viejas miraron hacia la clase alta del Perú, por el tremendo escándalo que armó Lelo. Y estoy viendo sus ojos y la vejez flaca y como de bronce arrugado e históricamente resignado de sus caras horribles. Para todo el colegio fueron siempre Pecado Mortal y Sacrilegio y nadie supo nunca sus nombres, pero en este instante los acabo de desenterrar yo: Pánfila y Agripina...

Pero no hubo belleza final ni gloria de amigos que se volverían a ver y de pronto, Adán, ya no tuve cómo hacer por olvidar la. Fue una tarde y una voz y dos guitarras que se fueron conmigo por el mundo. Al cante, Porrina de Badajoz, guitarras: Melchor de Mairena y Pepe de Badajoz. Una malagueña que fue



(Detalle) Patsy Higuchi. Sin título. Óleo sobre lienzo, 0,60 m x 0,50 m

música de fondo me corregía aquello de *Haciendo por olvidarla*, porque resultó que la versión correcta era *Haciendo por olvidarte*.

Siento ganas de irme del Perú y de conocer Badajoz y de oír cantar y tocar a esa gente que me corrigió hasta el recuerdo, tomándolo más cruel. Y anda, dale Manongo, fuerza canejito y canta y no llores, te corrigieron hasta eso, anda, vete ya a catar una vez más que nunca más amanecerá. Tu triunfo en *Yu Es Ei*, amigo, me ayudaba a haber perdido a Tere. Pero un día, Tere, Adán ya no me ayudó ni con esa esperanza. Yo había querido reír por delante de nuestros recuerdos, de nuestros tres años, ocho meses y trece días juntos, de nuestro como nadie es así, Tere, para que no los viera la gente. Yo había querido reír para que la gente no viera jamás que nada de eso se había cruelmente acabado (en [m, una forma más de decirlo, mi amor, probando palabras blancas sobre recuerdos atroces, sobre que bastó un MG para que nunca más

pudiera ser uno más entre mis amigos, como mis amigos). Adiós, cholo Adán, lo intenté todo pero dejaste del todo de escribirme y nunca mandaste fruta...

¿Fui orgulloso en hacer por olvidarla, Tere, como si fueras algo impersonal, algo en tercera persona y no la primera persona siempre para mí, algo no bañado para siempre en nuestra historia de tres amores y Tyrone y Pájaro y el Gordito Cisneros y mi Cholo José Antonio? Un amigo falló como tú pronosticaste y aunque lo suyo fuera sólo faltar a la cita con sus triunfos y nuestro reencuentro y Adán Quispe hoy sólo haya sido ya para siempre nada más que un encerador karatequita de mierda que se fue, lo que canta precioso Porrina de Badajoz, mi amor, haz por catar una sola vez en la vida, siquiera, es *Haciendo por olvidarte*.

Y digamos que dice así entre aquellos nuestros aromas y tu nariz respingada y tus pecas y tu pelo corto y tu sonrisa y cada cruel precisión de día, hora, lugar, compañía, minuto, temperatura, tu traje, tus pantalones toreador de aquel ataque de celos mío, de quién iba a ser, pero mira, yo te sigo durando, Tere, yo era traumático y posesivo y celoso y trascendentalote pero ahora

soy el que seguiría soñando para siempre y tú la encantada de la vida sin que yo pueda precisar más que el tamaño irreparable de mi espera y de mi infantil (¡Me río de esa palabra! ¡Qué me importa esa palabra, mundo entero!) y perfecta devoción, bien chambón para olvidarte, Tere... O sea que dice así:

*Haciendo por olvidarte  
Yo creí que te adelantaría*

*Y haciendo por olvidarte  
Cuando pasaron tres días*

*Como un loco fui a buscarte  
Porque sin ti vivir no podía.*

Y tú encantada de la vida. O sea que yo no pude ir a buscarte. Ni te busqué en otra mujer ni nada. Ni siquiera te molesté. Lo que hice fue meterme en mi mundo para poderte esperar siempre ahí y fingir que la vida cotidiana también me era posible. Encontré toda

una vida de sedantes en mis amigos y me reía y los hice reír y canté y me emborraché y trabajé y empecé a eso que se dice triunfar y bailé (pésimo siempre) y narices respingadas hubo, por decirlo de alguna manera, y algunas cruelmente mejor respingadas que las tuyas pero bastaba siempre con acercarme bien para que nadie fuera como tú eres así. Y mi esperanza fue por dentro. Sigue yendo por dentro. Ya veces se ríe y se burla de mí cuando en la vida cotidiana hasta parece que fuera un canalla, unas veces; un cretino, otras, o aquel muchacho que empezó desde cero por eso de que, cuando iluminé un MG rojo, faltaban pocos meses para terminar el colegio y el baile de promoción era sagrado y cada uno debía asistir con la chica más maravillosa de su vida...

**Tomado de:**

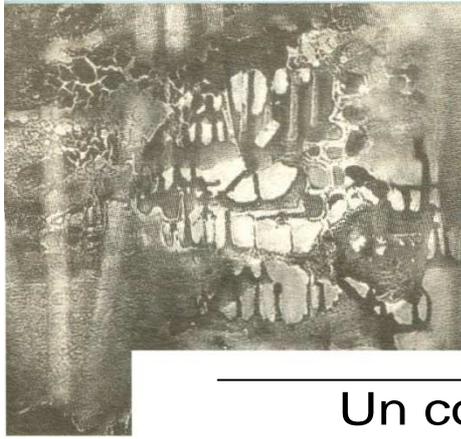
Bryce Echenique, Alfredo: No me esperen en abril, Editorial Norma S.A., Bogotá D.C., 1995, p. 457 a 463.

Alfredo Bryce Echenique (Lima, 1939), obtuvo en 1963, el título de Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y en 1964, la Licenciatura en Letras de la misma Universidad. Desde ese año reside en Europa, donde colabora en la actualidad con publicaciones periódicas como *El País* y *ABC*. Desde la publicación de su novela *Un mundo para Julius* (1970), su obra se considera como una de las voces más originales de la literatura posterior al boom latinoamericano.

Ha publicado, entre otras, las siguientes obras: *Huerto cerrado* (1968); *Un mundo para Julius* (1970); *La felicidad, ja, ja* (1974); *Tantas veces Pedro* (1977); *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981); *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985); *Magdalena peruana y otros cuentos* (1986); *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988); *Dos señoras conversan*



(Detalle) Patsy Higuchi. Sin título  
Óleo sobre lienzo, 0.80 m x 0.50 m



# JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI

Un coloso del pensamiento revolucionario,  
de las letras y del periodismo.

Por: Harold Londoño Arredondo,  
profesor Facultad de Educación, Universidad de Antioquia.

Algunos autores no tienen muy clara la fecha de nacimiento de este personaje <sup>(1)</sup>, que nace en Lima el 14 de junio de 1895, según testimonio del mismo Mariátegui <sup>(2)</sup>, y muere el 16 de abril de 1930. El año de su nacimiento es de mucha significación histórica para el Perú, pues el caudillismo militar se entroniza en el poder en cabeza del general Cáceres, héroe de la guerra con Chile, convertido en dictador. En la oposición, Nicolás de Piérola y Manuel González Prada, camina cada uno por su lado ya su manera; el último de ellos abre un camino con permanente indignación y encendidos apóstrofes <sup>(3)</sup> por el que marcha la cruenta guerra civil que derriba a Cáceres.

También el año de su nacimiento des- aparecen dos hombres singulares: “de cara al sol”, en Cuba, como lo había predicho, cae José Martí, el Americano Universal; y del otro lado de los mares, entre las brumas

de Londres, muere Federico Engels, fundador del socialismo científico y fraterno camarada de Marx.

Su niñez transcurre entre la miseria y la pobreza, factores que no menguan su imaginación e ingenio, cualidades que le vienen de Amalia la Chira, su madre, fiel representante de la raza que pobló la costa peruana; su magnífica voluntad y perseverancia se deben a la sangre vasca del padre, Francisco Mariátegui, escritor, periodista y orador, que muere a los noventa años, con espíritu liberal a tal nivel, que la Iglesia se opone a sepultarlo en cementerio católico. Ambas características se funden en este mestizo que a los siete años, como consecuencia de una caída, sufre tremendísimo golpe en una rodilla que le anquilosa la pierna izquierda para siempre, y le impide desde niño jugar o correr; desde esa época, trasega entre médicos, hospitales, cloroformo y dolorosas palpaciones de los

facultativos. Son sus compañeras la soledad, la inmovilidad y el silencio, mientras cada día espera el regreso de su madre trabajadora; por no soportar los hedores de la anestesia, a los nueve años, en una de las intervenciones quirúrgicas, pide que no lo duerman: extiende su pierna sobre la mesa de operaciones y, con enorme valor, resiste el dolor del bisturí en su frágil rodilla. En ese tiempo, su padre es trasladado al norte del país, y deja a los cuatro hijos con la madre, costurera que ve morir prematuramente a Amanda, una de las hijas. A los catorce años José Carlos comienza a trabajar, para ayudar a los suyos, en el periódico *La Prensa*, y lo hace manejando la imprenta, la tinta y el papel; allí comienza a formarse como hombre autodidacto, y antes de los dieciséis años, observa sorprendido que uno de sus artículos es publicado. Lee con ardor los poemas de su tiempo, a Rubén Darío, Julio Herrera Reissig, José Santos

Chocano y Leopoldo Lugones. A los veinte años es conocido con el seudónimo de Juan Croniqueur. La agilidad de su estilo periodístico y la forma lúcida de ver los acontecimientos, le abren el camino en el diarismo limeño y es atacado por su talento. En *La Prensa*, se agrupa con el poeta y cronista Abraham Valdelomar, con el ingenioso y sensible Félix del Valle, y con César Falcón, seriamente preocupado por las cuestiones sociales; los cuatro se reúnen frecuentemente en el Palais Concert a discutir sobre asuntos literarios. Escribe sobre deportes y literatura, hasta que ingresa al convento de los Descalzos, dominado por la emoción religiosa y la estela de la educación materna.

Acomete la aventura de *la Revista Colónida*, de efímera vida <sup>(4)</sup>. Se retira de *La Prensa* con César Falcón a quien le dice: "Somos, casi desde las primeras jornadas de nuestra experiencia periodística, combatientes de la misma batalla histórica". Se incorpora a *El Tiempo*, diario izquierdista, en 1916, época de la primera guerra mundial, y por segunda vez asciende al poder el "civilista" José Prado; se articula el movimiento obrero y la inquietud estudiantil conmueve las universidades. En *El Tiempo* inaugura su popular columna *Voces*, en la que enfrenta temas artísticos, literarios y políticos del

momento, hasta enero de 1919, aunque continúa escribiendo en las páginas de otras publicaciones, con los seudónimos que lo han acompañado <sup>(5)</sup>. Va desbrozando su camino con la edición de *Nuestra Época*, y con el contenido de *La Razón*, que subsiste durante tres meses, en 1919. Es ya un escritor del pueblo, que inaugura un periodismo nuevo en forma y contenido. Como político, habla cálidamente; observa el movimiento estudiantil y ve que la reforma penetra en la fosilizada Universidad de San Marcos en lucha contra el anacronismo educacional. Mariátegui pone las páginas de *La Razón* al servicio de los reformistas, los obreros y los estudiantes. Estos últimos encuentran en el nuevo diario su mejor arma combativa y unidos pelearán desde entonces.

El 8 de octubre de 1919 viaja a Europa, y en París se radica en el Barrio Latino. En el pasaporte de José Carlos Mariátegui se lee: Profesión, Periodista. Allí visita museos y exposiciones en el Louvre y el Rodín; asiste a conciertos de Bach, Beethoven, Falla, Debussy y Stravinsky; o va a comedias para ver a Voltaire, Racine y Moliere. Asiste igualmente al Teatro Moderno; concurre a los debates parlamentarios o a los mítines de Belleville, donde asoman las nevadas cabezas de los sobrevivientes de la Comuna. Henri Barbusse atrae su interés y despierta como ninguno su admiración; hacia él endereza sus pasos,

recordando de ese autor *El Infierno*, una de las obras que más lo impresionaron en la época de intelectual puro de Mariátegui, pues las voces y las imágenes que se agitan en ese libro son difíciles de olvidar; fue Barbusse uno de sus ídolos a la salida del Perú, y abrigaba la esperanza de conocerlo personalmente; pudo hacerlo unos meses más tarde en las oficinas de Clarté cuando le hizo un reportaje en mal francés, que se quedó sin publicar. Pero desde entonces, entre ambos personajes se anuda una gran amistad, que perdura por encima de las distancias y del tiempo. Como epitafio sobre el mausoleo del gran ensayista peruano, en el cementerio de Lima, están grabadas las siguientes palabras de Barbusse: "¿Ustedes no saben quién es Mariátegui? Es una nueva Luz de América; un espécimen nuevo del hombre americano" <sup>(6)</sup>.

En París reside pocos meses, pues la humedad y los contaminantes aéreos afectan su salud y se ve obligado a viajar a Italia en busca de sol. Allí, en el Mediterráneo, se recupera físicamente. Se interesa por los templos y museos de Roma en una época en la que se está proyectando seriamente hacia el socialismo y ve nacer el Partido Comunista Italiano, de gran influencia en la formación marxista de Mariátegui.

En Florencia, nueva aurora de José Carlos, conoce a Ana

Chiappe, de diecisiete años, natural de Siena, que sería la compañera cabal de su existencia. Sandro, su primogénito, nace en Roma, y lo bautizan con ese nombre, en homenaje a Botticelli. La historia del amor a su esposa está sintetizada en un poema en prosa, escrito por José Carlos a su regreso al Perú, titulado *La Vida que me diste* (1923). En 1922 viaja a Alemania, acompañado de su esposa, su hijo, y César Falcón, recién llegado a Roma.

En Berlín, en esta época dorada del "Socialismo" mediocre y traidor, se duele de los asesinatos de Rosa Luxemburgo, Carlos Liebknecht, Leviné y Jorgiches. Aunque quiere visitar la URSS, las circunstancias no se lo permiten. Sale de Alemania en Febrero de 1923, y treinta y cuatro días después está en el Perú.

De 1923 a 1930 se inicia la gran faena de José Carlos Mariátegui, que después de 1924 queda reducido a una silla de ruedas; es ya el político que suscribe con Barbusse: "Hacer política es pasar del sueño a las cosas, de lo abstracto a lo concreto. La política es el trabajo efectivo del pensamiento social; la política es la vida. Admitir una solución de continuidad entre la teoría y la práctica, abandonar sus propios esfuerzos a los realizadores, aunque sea concediéndoles una amable neutralidad, es desertar de la causa humana". "La política es mi Filosofía y

Religión". La Universidad Popular González Prada es su primera tribuna política, con un ciclo de conferencias por un año, sobre la Historia de la Crisis Mundial, en la cual expresa a los asistentes: "Yo no les enseñé, compañeros, la Historia de la crisis mundial; yo la estudio con ustedes..."; y a través de estas conferencias el Perú va conociendo a este "Gigante del Periodismo, de las Letras y del Pensamiento Revolucionario". Es encarcelado, junto con un grupo de profesores de la Universidad Popular González Prada; después de varios días de prisión el grupo es liberado y al reiniciar los trabajos les explica por qué ha de "meter toda su sangre en sus ideas". En 1924, Mariátegui culmina sus disertaciones con el *Elogio de Lenin*, cargado de emoción y de enseñanzas. El intenso esfuerzo que ha realizado hace mella en su enfermo organismo; cae al suelo una tarde, rendida su voluntad de trabajo; sabe que la vieja dolencia ha hecho crisis, cuando los médicos detectan un tumor maligno a la altura del muslo izquierdo; para evitar que muera, le amputan la pierna y esto lo salva. "Mi vida es una flecha que ha de llegar a su destino", afirmaría, aunque sabe que quedará inválido para toda la vida. Luego de salir del hospital cristaliza su idea de editar una revista propia, portadora del mensaje socialista para el Perú; el pintor José Sabogalle sugiere el nombre: *Amauta*, de entraña peruánísima, en

recuerdo del poeta, del sabio, del maestro del Tahuantisuyo; en septiembre de 1926, sale *Doctrina, Arte, Literatura, Polémica*. En su portada, la cabeza de un indio, el sumo sacerdote-profeta del incario "Esta revista vinculará a los hombres nuevos del Perú, primero con los otros pueblos de América; en seguida, con los otros pueblos del mundo"; *Amauta* es "El Acta de nacimiento de la profecía del socialismo en el Perú"

La nación está en crisis y la dictadura de Leguía se encuentra en bancarrota. Los corifeos del régimen, enriquecidos a la sombra del poder, inventan un "complot" comunista; es el pretexto para acallar la protesta popular. Los redactores de *Amauta* y su director son encarcelados o deportados. La isla penal de San Lorenzo se nutre de intelectuales y obreros; la policía allana el hogar de José Carlos y, al igual que *Claridad*, *Amauta* es clausurada. Al salir de la prisión va al hospital de San Bartolomé, donde nuevamente prepara la revista, acompañado de la solidaridad de los escritores de todos los pueblos. En agosto de 1927 cuenta con treinta y dos años y sólo le quedan tres de vida; se propone editar un periódico quincenal de orientación sindical: *Labor*, que comienza a circular el 10 de noviembre de 1928, como clamor de batalla y grito de defensa. La represalia no demora y la dictadura prohíbe su publicación, que

sólo ha logrado 10 números. Los sicarios del régimen invaden el domicilio de Mariátegui, saquean su biblioteca, destruyen sus libros y documentos valiosos; el peligro de la clausura rodea en adelante a *Amauta*.

En 1928 es entregada a las prensas de Minerva la obra fundamental de José Carlos Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, estudio con la aplicación del método marxista. Es, además, el año en el cual fue factor esencial para la fundación de la Confederación General de los Trabajadores del Perú y de la Federación de Campesinos y Yanacunas; se convierte en el creador ideológico del Partido Socialista que, a su muerte, adopta el nombre de Partido Comunista; ha logrado vincular a la mujer peruana con el proceso político y la lucha revolucionaria; es la época en la cual escribe *Defensa del Marxismo*, obra póstuma publicada en 1959. En ella expresa: "El Socialismo no puede ser consecuencia automática de una bancarrota; tiene que ser el resultado de un tenaz y esforzado trabajo en ascensión"; "La Revolución no se hace, desgraciadamente, con ayunos. Los revolucionarios de todas las latitudes tienen que elegir entre sufrir la violencia o usarla. Si no se quiere que el espíritu y la inteligencia estén a órdenes de la fuerza, hay que resolverse a poner la fuerza a órdenes de la inteligencia

y el espíritu".

Planea viajar a Santiago de Chile, donde lo esperan estudiantes y obreros, para pasar luego a Argentina, donde se dispone a desarrollar su potencia de creación con entera libertad. Pero la vieja dolencia reaparece y es intervenido quirúrgicamente. El "pequeño gran Amauta del Perú" agoniza mientras repite el nombre de su adorada esposa -"Anita, adiós"- . Un grupo de artistas, discípulos fervorosos, dibujan su rostro en el umbral de la muerte y el escultor Artemio Ocaña prepara el yeso para la mascarilla. El 16 de abril de 1930, a las 8 de la mañana, deja de latir su corazón.

El pueblo peruano siente profundo dolor y todas las banderas se inclinan. Estudiantes, obreros, intelectuales, hasta sus adversarios rinden tributo al apóstol caído: "A su espíritu y sus obras, por encima de todas las diferencias y suspicacias, malévolas y sectarias", expone el conservador *Mercurio*, diario peruano.

Su sepelio, sufragado por un grupo de amigos, es multitudinario y estremecedor. En hombros de los trabajadores va el féretro hasta el cementerio. "Camarada, Camarada" se percibe como un sollozo. Por primera vez se escuchan en las calles de Lima los sonos de la Internacional. El catedrático que en 1925 fue propuesto a la Universidad por la Federación de

Estudiantes había desaparecido.



La obra de José Carlos Mariátegui es un esfuerzo de estudio de todas las grandes dificultades del marxismo desde Marx hasta hoy, hasta tornarse en un método capaz de comprender la compleja realidad del mundo actual latinoamericano <sup>(7)</sup>. José Carlos estudia ricamente la Conquista, la Colonia, la Independencia y la Post-independencia del Perú, para preparar sus conferencias universitarias, amén de tener elementos sólidos para, por medio del método marxista, analizar la realidad mundial y latinoamericana de su época. Fue una tribuna revolucionaria permanente <sup>(8)</sup>



#### BIBLIOGRAFÍA

- Cataño Molina, Gonzalo. "Política y Cultura en Mariátegui". El Tiempo, Lecturas Dominicales, noviembre 17 de 1968, p. 6
- Crespo Girón, Xiomara: "José Carlos Mariátegui". Revista Bohemia, No 45, 1973 pp. 16-23.
- Lara, Patricia. "Mariátegui". Estravagario, Revista Cultural de El Pueblo, Cali, febrero 29, 1976, p. 45.
- Mariátegui, Ana de. "Mariátegui: Pensador de América Latina". Desarrollo Indoamericano, Barranquilla, 5(16): 28-29 agosto, 1971.
- Orillo, Winston, "Primeras Huellas de Mariátegui en Cuba". Casa de las Américas, La Habana, 16(100): 178-181

enero-febrero 1977.

Pagés Larraya, Antonio. "Mariátegui y el Realismo Mágico". La Palabra y el Hombre. México 15:58-61 julio-septiembre, 1975.

**Citas.**

(1). Es el caso de Xiomara Crespo Girón, 1973.

(2). Apuntes autobiográficos de José Carlos Mariátegui, de la carta enviada el 10 de enero de 1927, por José Carlos Mariátegui, al escritor Enrique Espinosa (Samuel Glusberg) director de la Revista "La Vida Literaria", que aparecía en Buenos Aires, publicada en su número del mes de mayo de 1930, en homenaje a Mariátegui.

(3). "Nuestros militares son unos vándalos, nuestros hombres públicos son unos ventrales, nuestros periodistas son unos venales rastacueros y los partidos políticos son

bandas de ineptos arribistas..."

(4). Salen sólo cuatro números, pero de enorme resonancia en el clima reaccionario de Lima en el año de 1915.

(5). Seudónimos de Mariátegui: Juan Croniqueur, Jack, Kendalif, Monsieur Camomille; son los más conocidos.

(6). Crespo Girón, Xiomara, 1973, p.19.

(7). Cataño M, Gonzalo, 1968, p. 6. Ver además, Francisco Posada "Los Orígenes del Pensamiento Marxista en Latinoamérica: Política y Cultura en José Carlos Mariátegui". Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1968.

(8). Al cumplir 17 años, ya comenzaba a escribir ensayos para la prensa peruana. A los 20 años acomete la aventura de la revista *Colónida* de efímera vida, cuatro números, pero de resonancia en Lima. En

1915 deja la redacción de *La Prensa*. A mediados de 1916 se incorpora a *El Tiempo*, diario izquierdista, con la columna Voces, hasta 1919. En este año edita *Nuestra Época*, dos números, y luego el cotidiano *La Razón*, que subsiste durante tres meses, hasta agosto de 1919. En septiembre de 1926 crea la Revista *Amauta*, con diez y siete números de circulación. En 1928, 10 de noviembre, comienza el periódico sindical *Labor* del cual salen diez números. En 1928, Minerva prensa *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. En 1959 se publican póstumamente: *Defensa del marxismo*, *La escena contemporánea*, 1925; *Elogio de Lenin*, 1924; *Revista Claridad*, 1926; *La Vida que me Diste*, 1923.

# POEMAS

César Vallejo

## UN HOMBRE ESTÁ MIRANDO A UNA MUJER...

Un hombre está mirando a una mujer, está mirándola inmediatamente, con su mal de tierra suntuosa y la mira a dos manos y la tumba a dos pechos y la mueve a dos hombres.

Pregúntame, entonces, oprimiéndome la enorme, blanca, acérrima costilla: Y este hombre ¿no tuvo a un niño por creciente padre? ¿Y esta mujer, a un niño por constructor de su evidente sexo?

Puesto que un niño veo ahora, niño ciempiés, apasionado, enérgico; veo que no le ven sonarse entre los dos, colear, vestirse; puesto que los acepto, a ella en condición aumentativa, a él en la flexión del heno rubio.

Y exclamo entonces, sin cesar ni uno de vivir, sin volver ni uno a temblar en la justa que venero: ¡Felicidad seguida tardíamente del Padre, del Hijo y de la Madre! ¡Instante redondo, familiar, que ya nadie siente ni ama! ¡De qué deslumbramiento áfono, tinto, se ejecuta el cantar de los cantares! ¡De qué tronco, el florido carpintero! ¡De qué perfecta axila, el frágil remo! ¡De qué asco, ambos cascos delanteros!

## NÓMINA DE HUESOS

Se pedía a grandes voces:

- Que muestre las dos manos a la vez. Y esto no fue posible.
- Que, mientras llora, le tomen la medida de sus pasos. Y esto no fue posible.
- Que piense un pensamiento idéntico, en el tiempo en que un cero permanece inútil. Y esto no fue posible.
- Que haga una locura. Y esto no fue posible.
- Que entre él y otro hombre semejante a él, se interponga una muchedumbre de hombres como él. Y esto no fue posible.
- Que le comparen consigo mismo. Y esto no fue posible.
- Que le llamen, en fin, por su nombre. Y esto no fue posible.

## DIOS

Siento a Dios que camina tan en mí, con la tarde y con el mar.  
Con él nos vamos juntos. Anochece.  
Con él anohecemos. Orfandad...

Pero yo siento a Dios. Y hasta parece que él me dicta

no sé qué buen color. Como un hospitalario, es bueno y triste; mustia un dulce desdén de enamorado: debe dolerle mucho el corazón. Oh, Dios mío, recién a ti me llego, hoy que amo tanto en esta tarde; hoy que en la falsa balanza de unos senos, mido y lloro una frágil Creación.

Y tú, cuál llorarás... tú, enamorado de tanto enorme seno girador... Yo te consagro Dios, porque amas tanto; porque jamás sonríes; porque siempre debe dolerte mucho el corazón.

## A MI HERMANO MIGUEL

In memoriam

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa, donde nos haces una falta sin fondo! Me acuerdo que jugábamos esta hora, y que mamá nos acariciaba: «Pero, hijos...»

Ahora yo me escondo; como antes, todas estas oraciones vespertinas, y espero que tú no des conmigo. Por la sala, el zaguán, los corredores. Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo. Me acuerdo que nos hacíamos llorar, hermano, en aquel juego.

Miguel, tú te escondiste una noche de agosto, al alborear; pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.

Y tu gemelo corazón de esas tardes extintas se ha

aburrido de no encontrarte.  
Y ya cae sombra en el alma.

Oye, hermano, no tardes en  
salir. Bueno?  
Puede inquietarse mamá.

Tomados de: Vallejo, César. *Poemas Escogidos*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas 1991, p. 12-46

**César Vallejo** (Santiago de Chuco - Perú, 1892; París - Francia, 1938), es uno de los poetas modernos que mayor impronta ha dejado en la obra de los poetas de España y América Latina, quienes han hecho de la lección vallejiana, del poema como espacio abierto a múltiples interrogantes, una posibilidad de replanteamiento permanente del lenguaje de carencia y orfandad que se convierte en poderosa reafirmación cultural e histórica que rompe los cánones establecidos. Su primera selección poética, *Los heraldos negros*, (1918), tiene influencias del modernismo, con el que rompe en *Trilce* (1922), donde ofrece un tono personal de intimismo que no abandonará en sus colecciones de cuentos *Escalas melografiadas* (1923), su novela *Tungsteno* (1931), o sus crónicas. Póstumamente se editaron algunos libros de poemas abiertos a planteamientos más directos: *Poemas humanos* (1939) y *España, aparta de mí este cáliz* (1940).

# PROSAS APÁTRIDAS

Julio Ramón Ribeyro

**23** Los años nos alejan de la infancia sin llevarnos forzosamente a la madurez. Uno de los pocos méritos que admiro en un autor como Gombrowicz es haber insistido, hasta lo grotesco, en el destino inmaduro del hombre. La madurez es una impostura inventada por los adultos para justificar sus torpezas y procurarles una base legal a su autoridad. El espectáculo que ofrece la historia antigua y actual es siempre el espectáculo de un juego cruel, irracional, imprevisible, ininterrumpido. Es falso, pues, decir que los niños imitan los juegos de los grandes: son los grandes los que plagian, repiten y amplifican, en escala planetaria, los juegos de los niños.

**39** Cada amigo es dueño de una gaveta escondida de nuestro ser, de la cual sólo él tiene la llave e, ido el amigo, la gaveta queda para siempre cerrada. Alejarse de los amigos es así clausurar parte de nuestro ser. Yo habría sido diferente si hubiera continuado frecuentando a ciertos amigos de mi juventud. Pero las circunstancias nos separaron y continuamos viajando cada cual por su lado y por ello mismo mutilados. De ahí que a cierta edad sea difícil hacer nuevos amigos. Todas las facetas que ofrecía nuestra personalidad han sido ya copadas, ocupadas, selladas por las viejas alianzas. No hay superficie libre donde la nueva amistad pueda asirse. Salvo que el nuevo amigo se parezca extremadamente al anterior y se valga de esta semejanza

para penetrar por efracción al recinto secreto de la primera amistad. Pero por más afecto que nazca siempre será el imitador, el falsario, el que no accederá jamás a la cámara más preciada. Cámara irrisoria, seguramente, que no guarda a lo mejor más que un montículo de pedregullo, pero que los ojos del amigo, del primero, convertían en lo que él quería ver: lo irremplazable.

**83** Arte del relato: sensibilidad para percibir las significaciones de las cosas. Si yo digo: «El hombre del bar era un tipo calvo», hago una observación pueril. Pero puedo también decir: «Todas las calvicies son desgraciadas, pero hay calvicies que inspiran una profunda lástima. Son las calvicies obtenidas sin gloria, fruto de la rutina y no del placer, como la del hombre que bebía ayer cerveza en el «Violín Gitano». Al verlo, yo me decía: «¡En qué dependencia pública habrá perdido este cristiano sus cabellos!», Sin embargo, quizás en la primera fórmula reside el arte de relatar.

**84** Hay veces en las cuales la taberna tiene un aire siniestro y entonces las noches se cubren de una irremediable tristeza. En el mostrador los borrachines y putillas de costumbre. La sala del fondo casi desierta: una pareja abrazada, una vieja tomando un agua mineral, un tecnócrata discutiendo con un burócrata. Yo y mi gigondas en un rincón, mirando, esperando. ¿Esperando qué? Eso, el milagro, un azar, un encuentro, un soplo de misterio o de poesía. Pero nada. A la tercera

copa apago mi cigarrillo y me voy, no vencido, sino avergonzado por haber creído que aún cabe aguardar en este mundo trivial la irrupción de lo maravilloso.

**85** La única manera de comunicarme con el escritor que hay en mí es a través de la libación solitaria. Al cabo de unas copas, él emerge. Y escucho su voz, una voz un poco monocorde, pero continua, por momentos imperiosa. Yo la registro y trato de retenerla hasta que se va volviendo cada vez más borrosa, desordenada, y termina por desaparecer cuando yo mismo me ahogo en un mar de náuseas, de tabaco y de bruma. ¡Pobre doble mío, a qué pozo terrible lo he relegado, que sólo puedo tan esporádicamente, y a costa de tanto mal, entreverlo! Hundido en mí como una semilla muerta, quizá recuerde las épocas felices en que cohabitábamos, más aún, en que éramos el mismo y no había distancias que salvar ni vino que beber para tenerlo constantemente presente.

**90** Nos paseamos como autómatas por ciudades insensatas. Vamos de un sexo a otro para llegar siempre a la misma morada. Decimos más o menos las mismas cosas, con algunas ligeras variantes. Comemos vegetales o animales, pero nunca más de los disponibles, en ningún lugar nos sirven el Ave del Paraíso ni la Rosa de los Vientos. Nos jactamos de aventuras que una computadora reduciría a diez o doce situaciones ordinarias. ¿La vida sería entonces, contra todo lo dicho, a causa de su monotonía, demasiado larga? ¿Qué importancia tiene vivir uno o cien años? Como el recién nacido, nada vamos a dejar. Como el centenario,

nada nos llevaremos, ni la ropa sucia, ni el tesoro. Algunos dejarán una obra, es verdad. Será lindamente editada. Luego curiosidad de algún coleccionista. Más tarde la cita de un erudito. Al final algo menos que un nombre: una ignorancia.

**121** Lo extraño, en nuestro cuerpo, es la sumisión a las reglas de la simetría. Tenemos dos ojos, dos orejas, dos orificios nasales, dos series de dientes numéricamente exactos, dos amígdalas, dos clavículas, dos bronquios, dos pulmones, dos omóplatos, dos tetillas, dos brazos, dos riñones, dos caderas, dos nalgas, dos piernas, dos testículos, dos manos, dos pies, dos juegos de costillas. ¿Quién habrá implantado este orden binario que parece calcado sobre un pensamiento previsor? ¿Qué relación hay además entre estos órganos o miembros repetidos y los únicos como la lengua, el esófago, el estómago, el corazón, el hígado, el falo, el ano? Somos una combinación de lo solitario y de lo doble, lo que parece indicar que quien nos inventó dudó y, al final, sin saber que partido tomar, optó un poco al azar por el escepticismo.

**122** La sabiduría de ese viejo líder campesino cuzqueño que, al ser interrogado por ávidos aventureros sobre dónde puede estar el Paititi o, en otras palabras, El Dorado, responde: «Sólo encontrarás el Paititi cuando logres arrancar de tus ojos el resplandor de la codicia».

**123** El asombro, el sobresalto, incluso el malestar que me produjo comprobar hoy que el inquilino calvo, con anteojos y perrito

con el que me he cruzado durante ocho años en las escaleras, diciendo siempre la misma e invariable frase, «*Pardon, monsieur*», no era uno, sino eran dos. Dos hombres exactamente iguales, con anteojos, calvos y perrito, pero con los que me he cruzado siempre a horas diferentes, de modo que los había fundido en un solo ser. Ya me había intrigado un poco la facultad que tenía este hombre de multiplicarse, pues a veces tenía la impresión de cruzarme con él demasiado seguido y a veces en lugares incongruentes. Pero hoy sucedió lo que debía haber sucedido hace años y encontré a ambos en la puerta del edificio, con sus perritos y sus anteojos, departiendo amigablemente, al igual que sus perros. Tan confundido quedé que no supe a cuál decirle mi «*Pardon, monsieur*», y los miré alternativamente, con la boca abierta, hasta que al fin ambos se anticiparon y pronunciaron al unísono el saludo habitual, acompañándolo de una sonrisa y una venia. Salí a la calle sin responderles, francamente indignado, como si hubiera sido víctima de una farsa.

**195** Paradoja: mi supervivencia reside en haberme mantenido como hasta ahora en «los umbrales de la salud». Me bastaría sobrepasar este umbral y recobrar el pleno goce de mi organismo para que el mal se haga nuevamente presente, pues éste prefiere cebarse en un cuerpo vigoroso. Es la salud lo que me conduciría a la muerte y la enfermedad lo que me mantiene vivo.

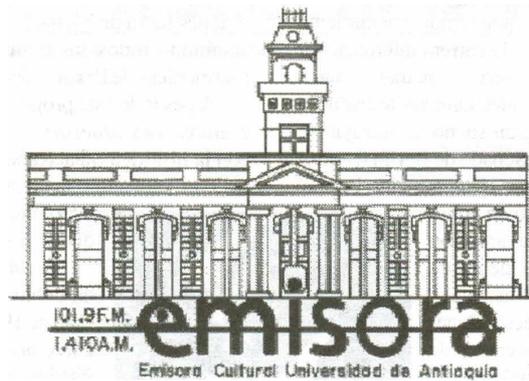
**196** No dejarse impresionar, gobernar, por lo pasajero. Tratar de que toda

determinación esté inspirada por lo esencial. Tratar en consecuencia de saber qué es lo esencial. Tratar en consecuencia de ejercitar la razón. Tratar en consecuencia de no tomar en cuenta los sentimientos, porque no son duraderos ni razonables. Tratar en consecuencia de ser inhumano.

*Tomado de Prosas apátridas, Julio Ramón Ribeyro, Tusquets Editores, Barcelona, 1975. Julio Ramón Ribeyro: Lima (1929-1994). Inició sus estudios en el Colegio Champagnat de Lima, y luego ingresó a la Universidad Católica (1946), en la que cursó las carreras de Letras y Derecho. En 1952, y gracias a una beca, viajó a España trasladándose más tarde a París donde estudió en la Universidad de La Sorbona. De vuelta a Lima, en 1958, la Universidad de Huamanga le encargó la creación de un Instituto de Cultura Popular. Pero pronto regresó a París (1961) y durante diez años ejerció el periodismo como redactor y traductor de la agencia France Press.*

Nombrado agregado cultural en la Embajada del Perú en París, ejerció también como representante de su país ante la UNESCO. Al principio de su carrera literaria cultivó la narración bajo la influencia de Kafka; después, con una clara tendencia realista, ajustó el argumento a los matices psicológicos de los personajes. Obtuvo el Premio Juan Rulfo de Literatura en 1994.

Algunas de sus obras son *Los Gallinazos sin pluma* (1955); *Los cuentos de circunstancias* (1958); *Crónica de San Gabriel* (1960), Premio Nacional de Literatura; *Las botellas y los hombres* (1964); *Los geniecillos dominicales* (1965, 1969 y 1973); *Santiago el pajarero* (1965), drama premiado en el Congreso Nacional de Teatro (1975); *Prosas apátridas aumentadas* (1978), y *Atusparia* (1981)



## Renée Fleming: arte y sensibilidad

Por

**Jorge Orlando Arango Álvarez**

Programador, Departamento Emisora Cultural

*"Renée Fleming es la voz más esplendorosa que ha surgido en el canto en mucho tiempo"*

*Le Monde*

La voz de Renée Fleming, definida como lírica, viene adjetivándose actualmente como ágil y cristalina, flexible y sensual, aterciopelada y opulenta. A la diva se le atribuyen calificativos de emotiva, noble, matizada, egregia y apasionada. Si a esta imagen se le agrega un físico de mujer hermosa y elegante, se puede afirmar, con toda seguridad, que una nueva estrella se ha instalado en el universo operístico.

Fleming es una espléndida profesional surgida en Estados Unidos en los últimos años, una conjunción de inteligencia, preparación y atrayente sustento vocal. Mozartiana de formación, no ha vacilado en alternar estrenos de óperas contemporáneas, con oportunas incursiones en la época que mejor define su actividad: la del bel canto. Comenzó su vida artística cantando jazz porque se trataba de un género que le interesaba enormemente. Actuó los fines de semana en un club de Nueva York donde trabajó con el gran Illinois Jakkett. Sin embargo, eligió ser cantante porque la música clásica era una magnífica oportunidad para ella. Tuvo que renunciar al jazz, ya que era

imposible hacer bien dos cosas tan diferentes al mismo tiempo. A Renée le gusta la música popular y los espirituales negros. Y cree que podría cantar bastante bien música *country* coloreando un poco su timbre. En realidad, puede hacer lo que quiera con su voz. Cuando era más joven cantaba la música de Tina Turner y Aretha Franklin.

Fleming se decidió por la ópera, por influencia de su madre, maestra de canto, con quien estudió durante treinta años. Aprendió a tocar el piano y el violín, luego estudió baile e ingresó en la Juilliard School. Después se marchó a Francfort para perfeccionar su formación con Elisabeth Schwarzkopf, Arleen Auger y Harmut Höll. Al regresar a los Estados Unidos volvió a ingresar a la Juilliard School donde permaneció hasta 1987. Elisabeth Schwarzkopf ejerció sobre Renée una influencia muy profunda, le aportó algo más que una lección de canto. Le transmitió la exigencia en el trabajo, y la voluntad de profundizar en la interpretación y de buscar el sentido de la palabra. Schwarzkopf le abrió su espíritu. Sin esta formación musical tan extensa, Fleming no sería la soprano que es. Cuando interpreta un papel, cree en lo que hace: se conmueve con la historia, la música, y trabaja todos los aspectos de la interpretación. Para Renée la clave del canto, de la salud vocal, está en el lied. Cantar lieder permite controlar la voz mejor que si trabajara una ópera completa. Le encanta el recital porque está más en contacto con el público -no hay nada más que el cantante y el piano-. En ese instante da todo de sí misma.

Le gusta la voz de la soprano Mirella Freni. Alguna vez le escribió una nota para decirle cuánto la admiraba y que le gustaría hacer

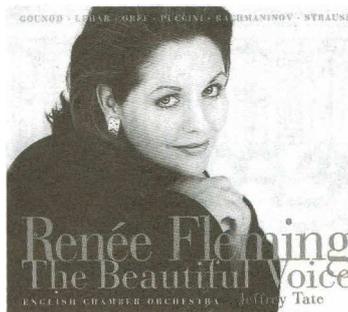
una carrera tan hermosa como la suya. Mirella le telefoneó y cuando le dijo quién era, estuvo a punto de desmayarse. Mirella Freni es un paradigma extraordinario para Renée. Admira también a la mezzo-soprano Marilyn Horne, por su voz hermosa, amplia, flexible y coloreada. Para ella, Horne es una auténtica diva. También le encantan las voces del Este, especialmente las rusas, porque son más interesantes, más carnosas. Si su voz es diferente de la de sus compatriotas, se debe, según cree ella, a que sus abuelos maternos eran checos, aunque el apellido Fleming es de origen galés.

La soprano ha cantado todos los grandes papeles de Mozart: La Condesa y Susana de *Las Bodas de Fígaro*; Donna Anna, Donna Elvira y Zerlina de *Don Giovanni*; Fiordiligi y Despina de *Così fan Tutte*, y muchos de otras, incluida *La Finta Giardiniera*, que cantó en concierto con la Orquesta de París. En realidad su repertorio es vasto: Le encanta *Rusalka* de Dvorák, no sólo porque tenga tres bonitas arias sino porque se identifica con él: pertenece a su cultura. Cantó *Armida* de Rossini en Pésaro; Margarita de *Fausto* de Gounod en París; Eva de *Los Maestros Cantores* de Wagner en Bayreuth; *Alcina* de Handel en París; y *Desdémona* de *Otello* de Verdi, después del nacimiento de su segundo hijo. Canta mucho Richard Strauss: *El Caballero de la Rosa* -hizo su primer Mariscala en 1995-, abordará *Arabella* este año, después hará *Dafne*, luego la Condesa de *Capriccio*, inclusive *Ariadna de Naxos*, más tarde.

Pero, le gustan muchos papeles y le es difícil escoger... Mozart es diferente de Bellini, Rossini de Dvorák, Donizetti de Massenet, Verdi de Strauss... No quiere limitarse. Intenta evitar los papeles demasiado graves, porque desea cantar en el registro agudo y virtuosístico mientras sea joven. Le gustan las obras del repertorio belcantista como aquellas en las que la orquesta desempeña un papel importante como Strauss y Beethoven. Según Fleming, la extensión vocal de las obras que canta es bastante parecida. Sólo diverge el

estilo. La variedad le es tan natural como respirar. Su voz es lo que es, pero con ella quiere hacer todo lo que pueda. Piensa que el sonido es muy distinto entre Alcina, Desdémona, Rusalka o Margarita, pero quiere intentar cantar con el sonido más cálido que sea posible. Quiere entregarse a fondo en todo lo que hace en el plano de la interpretación.

Renée Fleming ha participado en los estrenos *The Ghost of Versailles* de John Corigliano en el Metropolitan de Nueva York, y *Les Liaisons*



*Dangereuses* de Conrad Susa en San Francisco, así como *Susannah* de Carlisle Floyd en Chicago, y *A Streetcar Named Desire* de André Previn en San Francisco. Para ella, codearse con un compositor es algo irremplazable en la carrera de un intérprete. La diva ha tenido una suerte

enorme de trabajar con los mejores directores de orquesta: James Levine, Bernard Haitink, Daniel Barenboim, Christoph Eschenbach - con el que se presenta regularmente en recitales- y Sir Georg Solti..., viviendo un verdadero sueño al grabar *Rusalka* con Sir Charles Mackerras.

El pasado 27 de enero, Fleming cantó en Munich el *Requiem* de Verdi -en la conmemoración del centenario de la muerte del compositor -. Este año, Fleming realizará varios recitales en Norteamérica y Europa; cantará nuevamente el *Requiem* de Verdi en Nueva York y Tokio; e interpretará Richard Strauss *Los Cuatro Últimos Lieder* en Filadelfia, y *El Caballero de la Rosa* en la gira del Metropolitan por Japón. Cantará *Otello* en Chicago y *Manan* de Massenet en París, y desea cantar *Louise* de Charpentier. Hará, en el 2002, *Il Pirata* de Bellini en el Metropolitan y *Thais* de Massenet en Chicago. En el 2003, abrirá la temporada del Metropolitan con *La Traviata* de Verdi, y *Rusalka*. Por el momento, en los próximos años, las nuevas generaciones de amantes de la ópera tendremos la oportunidad de contemplar el espectáculo único del ascenso de una verdadera estrella.