

y revistas. Una decena de ediciones y casi cien mil ejemplares vendidos resultan, para el alicaído mercado editorial argentino, un hecho a todas luces notable.

Soy Roca es un libro de historia, pero muy alejado de lo que podría ser una obra tradicional del género. Luna, quizá la figura mayor de la divulgación histórica en el país, hábil escritor e investigador que ha contribuido en forma destacada al conocimiento masivo del pasado nacional (y muy especialmente a través de las páginas de su revista *Todo es Historia*), ya era autor de una extensa bibliografía que incluía sus biografías de los ex presidentes Yrigoyen, Alvear y Ortiz, y una excelente y razonada crónica de un año crucial de la reciente historia argentina, *El 45*.

El nuevo libro pertenece también al género biográfico, pero Luna le ha dado la atractiva forma de una autobiografía ficticia: es decir, el propio biografiado es quien cuenta su vida, en primera persona, como si se tratara de unas memorias dictadas a un invisible interlocutor, en las que expone sus propias opiniones (que realmente en muchos casos son diferentes a las del historiador que escribe el libro). Este subgénero tiene, como es obvio, más de un antecedente, y el título que brota inmediatamente es *Memorias de Adriano* de Marguerite Yourcenar. Sin embargo, Luna despliega con eficacia sus propios recursos y, aunque la obra se funda en una rigurosa y amplia investigación documental, su fluidez narrativa le asegura el favor de un público lector bastante más vasto que el de los estudios históricos.

El general Julio Argentino Roca fue, para muchos, la figura central de los tiempos de construcción de la Argentina moderna, a partir de 1880 (año en que se inicia también su primera presidencia, que duró hasta 1886; la segunda tuvo lugar de 1898 a 1904). Con Roca, estabilizador del papel del ejército, triunfador final en la campaña del desierto contra las tribus indígenas y la conquista territorial efectiva del país, promotor de una amplia coalición política que limitara el poder porteño, y por fin cabeza visible de una república conservadora que introdujo el progreso material y la modernización de las leyes, la Argentina parece adquirir, por fin, su estatuto nacional y dejar la anarquía. Por eso su vida, tratada casi como si fuera una novela, sin desdeñar sus aspectos domésticos y privados, es también un fresco y múltiple cuadro de historia argentina, carente de los contra-

pesos de la solemnidad académica. El libro es también, con este Roca de carne y hueso, con sus flaquezas y sus contradicciones, con sus amores y resentimientos, una interesante reflexión sobre la construcción del poder, un tema central en cualquier sociedad.

¿Por qué este libro se lee con tanto fervor? Sin duda, por la necesidad de un conocimiento del pasado mejor que el que brindan los manuales escolares, pero sobre todo debido a la pericia, a la gracia y a la convicción con que el autor se ha identificado con su personaje, acercándolo a sus lectores y convirtiendo las casi 500 páginas de la obra en una ruta agradablemente transitable.

¿Y qué es lo que no se lee o, en todo caso, se lee mucho menos? Hay que mencionar en primer lugar de esta escala descendente a la narrativa, sobre todo a la de lengua española. Aunque los grandes nombres de la narrativa argentina —Borges, Cortázar, Bioy Casares, Mujica Láinez— merezcan todavía interés (más bien profesional), y por más que se sigan vendiendo los libros de García Márquez y Vargas Llosa, no hay casi aparición de nombres nuevos y el desconocimiento de lo que se hace en el resto del mundo hispanohablante es, por lo menos, inquietante.

En este panorama, quizás uno de los ámbitos más castigados es el de la nueva narrativa española, que a pesar del éxito de que actualmente disfruta en su propio país, no ha conseguido una difusión aceptable en estas tierras rioplatenses. En realidad, el horizonte de la narrativa española —y no sólo para los lectores, sino también para los profesores de literatura, y aun para algunos críticos— acaba con Delibes, con los Goytisolo, con Marsé, con Benet, e incluso más atrás, con Cela o a lo sumo Carmen Laforet. Tal vez también para algunos españoles ocurra eso, pero de todos modos no es una situación ideal.

El Instituto de Cooperación Iberoamericana ha sido la única entidad pública que ha procurado remediar este déficit, organizando encuentros y mesas redondas con presencia de escritores españoles en ciudades latinoamericanas, incluyendo a Buenos Aires, pero los esfuerzos son todavía insuficientes y habrá que apuntalarlos en el futuro con un intercambio y una cooperación mayores.

¿Existirán razones más profundas para este abandono que progresivamente está efectuando el lector de la nueva narrativa? ¿Habrá lo que podríamos llamar una ruptura del contrato mimético, de la complicidad en los modos

de representación, entre autores y lectores? Habría que luchar para que esta corriente se interrumpa, porque mientras tanto florecen sin descanso las chapucerías de toda laya, tanto ultrarrealistas como ultraexperimentales.

Luis Gregorich

Carta de Perú

Escultura de mujer

I. Las profesoras

Si el paisaje o la conformación geográfica de un país pudieran definirse utilizando para ello los elementos de alguna de las artes, diríamos que el Perú es un país escultórico. Los contundentes volúmenes de las montañas andinas, las caídas vertiginosas de los valles, los precisos tajos de los ríos en las rocas, las extensiones cambiantes de los desiertos, la suave línea que dibuja un espacio vacío, la espesura abigarrada de la selva. Barro, piedra, metal, madera, totora, estuvieron siempre repartidos en este suelo y la mano y la mente del hombre entendieron que era honrar su presencia modelar sus

perfiles en su medio natural o representar con ellos sus divinidades. En tiempos prehispánicos, el hombre no sólo talló piedras descomunales sino que esculpió las propias laderas de las montañas, hizo incisiones en la llanura desértica y su obra permanece hasta hoy hablando a solas con la naturaleza que la rodea. Entonces, la escultura y la arquitectura no eran conceptos diferenciados.

Ese diálogo entre la vida del hombre y el entorno natural queda relegado después a lo clandestino y tal vez a lo artesanal; las concepciones artísticas europeas son transplantadas a este territorio, los géneros y los modelos del viejo continente servirán fundamentalmente a la propagación de una nueva fe religiosa y tardarán mucho en despegarse de este contenido. Cuando la escultura lo logra, algunos siglos después, alimentará las plazas públicas y los paseos con figuras prominentes de la naciente república. Todavía en las primeras décadas de este siglo ese es el destino primordial de la escultura, ocupar el centro de algún espacio abierto y público, ella sigue siendo sinónimo de monumento.

En la gestación y desarrollo de nuevos caminos para la escultura en el Perú ha ido adquiriendo cada vez mayor peso e importancia la presencia de la mano femenina. Esto puede no querer decir nada si pensamos que la mujer ha definido su intervención en muchas áreas en las que no aparecía. Pero es el caso que en la escultura, y particularmente en el Perú, su participación ha llegado a la actualidad a ser más contundente en cuanto a calidad, más variada y más numerosa que la masculina. No existe un fenómeno similar en América Latina y tratar de explicar sus motivaciones y revisar la diversidad de opciones personales es la razón de ser de estas líneas. No cabe hablar de agrupación ni mucho menos de movimiento; tal vez, a lo sumo, sea conveniente mencionar el factor del ejemplo que ha alentado la multiplicación de casos. Mujeres estudiando en la Escuela Nacional de Bellas Artes las hubo antes de mediados de siglo, pero las que lograron destacar fueron esencialmente pintoras. No obstante, pueden escharbarse algunos nombres aunque su vigencia haya disminuído con el tiempo: Carmen Saco, Esther Borda, Isabel Benavides, Amelia Weiss y Fausta Arana de Niego.

Nada en una sociedad tradicional parecía estar a favor de la dedicación de la mujer a la escultura, nada salvo sus defectos y sus prejuicios; prejuicios como el

de la fuerza física que este arte requeriría y que la mujer no poseería; defectos como el de los roles y cualidades asignados a hombres y mujeres. Buenas razones para ser negadas. Nada de esto tenía que ver con la vocación, pero sí la rebeldía. Ella servirá para reconocer que la vocación puede estar en la vía de lo vetado y para sostenerla en contra de pareceres y deficiencias. Como quiera que sea, lo que empezará a ocurrir en la década del 60 señala claramente hacia dos fuentes, llamada *Cristina Gálvez* y *Anna Maccagno*.

Cristina Gálvez había aparecido mucho antes en el panorama de la plástica peruana asombrando con expresivas esculturas en cuero a comienzos de la década del 50. Pero su ir y venir entre Perú y Francia —país donde había realizado buena parte de su formación— y su proceso de aprendizaje, aún en vías de asentarse, hacen que su figura no tenga en esos años el poder de marcar y de influir que llegó a tener después, a mediados de la década del 60, cuando decide reinstalarse en el Perú y empieza a enseñar. Sin embargo, algunos rasgos de su personalidad fuertemente independiente habían quedado expresados, por ejemplo, en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima a la que acudió durante cuatro años en la década del 30, después de haber frecuentado el atelier de Mauride, en París, y donde su espíritu chocaba con las cerradas concepciones del indigenismo reinante. Durante la década del 50 y primeros años de la del 60 disfruta de una beca en EEUU y, sucesivamente, asiste en París a los talleres de André Lothe (dibujo y pintura) y de Marguerite Lavrillier (escultura), dos experiencias definitivas en su carrera.

Entretanto, Anna Maccagno, italiana de origen, había llegado al Perú con su esposo a raíz de la segunda guerra mundial. Sólo en Lima pudo orientar su deseo de dedicarse a la escultura inscribiéndose en la naciente Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Católica, fundada por el maestro y pintor austriaco Adolfo Winternitz, quien en esos años iniciales instruía también a los pocos alumnos que querían hacer escultura, aunque la especialidad propiamente dicha no existía. En esa etapa, una alumna como Anna Maccagno era también un poco su propia profesora y una buscadora de experiencia y de enseñanzas prácticas lejos del recinto de la Escuela; fueron artesanos, obreros de fundición, maestros de oficios técnicos quienes le enseñaron a soldar o a conocer y tratar materiales necesarios para su trabajo escultórico.

co. Transcurrida esta fase de iniciación viaja a Europa y permanece aproximadamente dos años entre París e Italia viendo, conociendo y experimentando, y de regreso al Perú se dedica a desarrollar su propia obra, la cual ha estado fuertemente condicionada por el contacto visceral con la naturaleza en nuestro país. Aquí comprendió la diferencia entre la escala «hombre-naturaleza» en Roma y la misma escala en los Andes. Aquí cogió el vicio de la piedra. Trabajando en metal (peltre, plata) y en mármol, no gusta de las pequeñas dimensiones y prefiere la abstracción como lenguaje. «Me gusta la luz y por eso trabajo el metal, pero si pienso en el Perú elijo la piedra».

Sin que ninguna de ellas hubiera llegado a expresar con anterioridad propósito alguno de dedicarse a la enseñanza, ambas empiezan a hacerlo por la misma época, alrededor del año 1965. Cristina Gálvez fue llamada a dar clase de dibujo en el Art Center, una institución libre, y dos años después iniciará la enseñanza en su propio taller, no abandonándola hasta su muerte, ocurrida en 1982, y entregándose a un enfebrecido ritmo de trabajo que copaba también sus noches, cuando los alumnos habían abandonado el taller. Anna Maccagno, por otro lado, era asediada por Adolfo Winternitz para que lo ayudara a dar forma a la especialidad de escultura en la Escuela que dirigía; su resistencia había sido larga, pero éste llegó a obtener de ella una respuesta afirmativa un día en que la fiebre cubría hasta sus recuerdos. Aún así, reconoció el compromiso y empezó con un taller en el que lo más destacable eran las carencias materiales y su empeño en superarlas. La especialidad hubo que inventarla.

Las diferencias en la formación y en el temperamento motivaron modos distintos de enfrentar la enseñanza. No hay que olvidar que Cristina Gálvez tuvo una sólida preparación en dibujo y que llegó a concretar una obra importante como dibujante con cierta relación pero a la vez con independencia de su obra escultórica. Su método de enseñanza tenía, pues, como base el dominio del dibujo, pero con la particularidad de su insistencia en la línea sobre el juego de luces y sombras y en la preeminencia del estudio de la figura humana. Anna Maccagno ha centrado su labor como profesora en el trabajo propiamente escultórico, en parte porque dentro de la Escuela son otros quienes se encargan de la enseñanza del dibujo y en parte porque ella no se siente una