

# PUEBLO

Ingeniería. Sociedad. Cultura







Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

**Director**  
Héctor Gallegos

**Editor**  
Lorenzo Osores

**Consejo editorial**  
José Canziani Amico  
Adolfo Córdova Valdivia  
Juan Incháustegui Vargas  
Ana María Gazzolo  
Elba Luján  
Marco Martos Carrera

**Diseño y diagramación**  
Alicia Olaechea

**Revisión de textos**  
Elba Luján

**Fotografía**  
Soledad Cisneros

**Portada y contraportada**  
Pinturas de Venancio Shinki

**Impresión**  
Forma e Imagen

**Subscripciones**  
Colegio de Ingenieros del Perú  
Av. Arequipa 4947, Miraflores.  
Tel. 445-6540

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú:  
2006-3189



**2** INGENIERÍA Y MEDIO AMBIENTE  
Juan Incháustegui



**8** EL VIRREY TOLEDO Y LA PREDESTINACIÓN MINERA DE LOS ANDES  
Zein Zorrilla



**16** EL ACORAZADO POTEMKIM  
Max Castillo Rodríguez

**24** EDGARD GUILLÉN  
«EL TEATRO ES UNO ABRAZANDO A ESA ENTELEQUIA QUE ES EL TEATRO MISMO»  
José Miguel Cabrera



**32** HUARO Y EL INFIERNO SEGÚN TADEO ESCALANTE  
Pablo Macera

**40** COTA CARVALLO  
«SI TE DA MIEDO, CANTA...»  
Elba Luján



**46** BILLIE HOLIDAY  
FUEGO Y OSCURIDAD  
Guillermo Niño de Guzmán

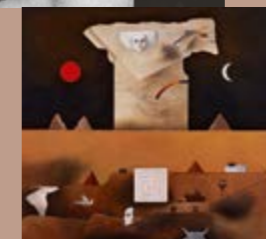
**52** EL PASO DE LA REALIDAD A LA POESÍA Y AL MISTERIO  
Jorge Bernuy



**62** VIRGEN DE LA CANDELARIA  
Jesús Ruíz Durand

**72** TECNOLOQUÍAS

**74** CARLÍN





# INGENIERÍA Y MEDIO AMBIENTE

Juan Incháustegui

DESDE QUE EL HOMBRE APARECE EN LA TIERRA EMPIEZA A AFECTAR LA NATURALEZA; PRIMERO COMO UN SIMPLE CONSUMIDOR Y USUARIO DE LO QUE REQUIERE DE ELLA PARA SUBSISTIR: AIRE PARA RESPIRAR, AGUA, ALIMENTOS, ABRIGO Y DEMÁS ELEMENTOS QUE VA CONOCIENDO Y, SEGÚN CORRESPONDA, PROBANDO –INVESTIGANDO, PODRÍA DECIRSE– CÓMO Y DE QUÉ MANERA LE PUEDEN SER ÚTILES, SATISFACIENDO ASÍ SUS NECESIDADES QUE, POR SU NATURALEZA HUMANA, SON INEXORABLEMENTE CRECIENTES.

**A** sí comienza a cambiar el medio ambiente que lo rodea. Fabrica herramientas y armas para cazar, para defenderse, y para ello emplea materias primas que modifica de acuerdo con esas necesidades, convirtiendo, por ejemplo, una rama de árbol en una lanza, a la que en la punta adhiere luego una piedra que aprende a afilar. De igual manera, transforma hojas, tallos y fibras vegetales en ropa para cubrirse, que más tarde sabrá cómo tejer. Para guarecerse de las inclemencias del tiempo y de los depredadores que pueden atacarlo, ocupa cavernas y posteriormente construye espacios con elementos o materias primas naturales que va combinando y mejorando. Son grandes pasos en la secuencia de la evolución: descubre el fuego, funde los metales, desarrolla la agricultura, la minería, e inventa la carreta, el automóvil, el ferrocarril, el avión, la electrónica, la Internet y se lanza al espacio a buscar otros mundos



*El corazón de los Andes, Frederic Church*



LA ALTERACIÓN PROGRESIVA DEL MEDIO AMBIENTE PODRÍA IGUALMENTE AFECTAR Y, SEGÚN LOS MÁS RADICALES O PESIMISTAS, LLEGAR HASTA EXTINGUIR A LA HUMANIDAD. EXPRESIÓN DE ESTOS ANÁLISIS SON EL CAMBIO CLIMÁTICO, LA DEFORESTACIÓN, EL AGUJERO DE OZONO EN LA ATMÓSFERA Y LA CONTAMINACIÓN DEL AGUA Y EL AIRE.

que conquistar. Transforma de esa manera a velocidad creciente el medio en que vive, y utiliza para eso las materias primas, afectando el ambiente y modificándolo permanentemente.

Esta meteórica carrera, sumada al crecimiento de la población humana, determinan impactos crecientes sobre el medio ambiente, que no son sin embargo percibidos en su real magnitud sino hasta finales del siglo XVI, cuando Thomas Malthus, durante la revolución industrial, postula que el crecimiento geométrico de la población produciría la escasez de los recursos naturales (que solo aumentan en progresión aritmética) hasta la extinción de la raza humana. Hipótesis que por cierto es después totalmente descartada, como veremos a continuación. Pero es recién a mediados del siglo XX que surgen las alarmas sobre los impactos ambientales. Estos alertan a la humanidad. La alteración progresiva del medio ambiente podría igualmente afectar y, según los más radicales o pesimistas, llegar hasta extinguir a la humanidad.

Expresión de estos análisis son el cambio climático, la deforestación, el agujero de ozono en la atmósfera y la contaminación del agua y el aire.

Empero, contra estas visiones catastrofistas, se han producido evoluciones reales que es preciso tener en cuenta. Por ejemplo, que el mayor bienestar o nivel de vida concurre con un crecimiento poblacional menor, como se ha dado en el Perú, donde ha bajado del 3 % anual a mitad del siglo XX al 1.1 % actual. Y que el supuesto agotamiento de los alimentos ha quedado atrás con los avances científicos y tecnológicos en la biología, la genética y la ingeniería aplicadas a la agricultura y la producción pecuaria, que han multiplicado la disponibilidad de alimentos en términos exponenciales. Estos cambios han generado análisis y teorías totalmente divergentes del malthusianismo como los descritos en el *best seller*. *Abundance de Diamondis y Kotler*. Ellos sostienen que el progreso de la humanidad por la ciencia, la ingeniería y la tecnología ha multiplicado los recursos disponibles y ha creado soluciones novísimas que harán posible obtener mayor progreso y bienestar.

Pero haciendo aún más complejo el análisis de esa realidad, la aplicación de la ciencia y la tecnología, que han sido los pilares del progreso descrito, genera una ambivalencia o paradoja ya que su creciente desarrollo emplea materias primas y crea procesos que pueden agotar, transformar y aun degradar el medio ambiente, por tanto es necesario prevenir, enfrentar, dominar, evitar, remediar o mitigar esos impactos. Es por eso que se hace indispensable aplicar criterios de balance entre beneficios y riesgos presentes en las dos caras de la paradoja citada.

Surge nítidamente, entonces, la relación entre ingeniería y medio ambiente, pues el análisis descrito, de riesgo y beneficio, es sin duda ejercicio de ingeniería.

Desde la perspectiva de la conservación ambiental, donde aún no se ha logrado difundir y aplicar en todo su poder lo que significa el avance de la ingeniería, entendida como la profesión que combina el arte y la ciencia para crear soluciones sostenibles para el de-

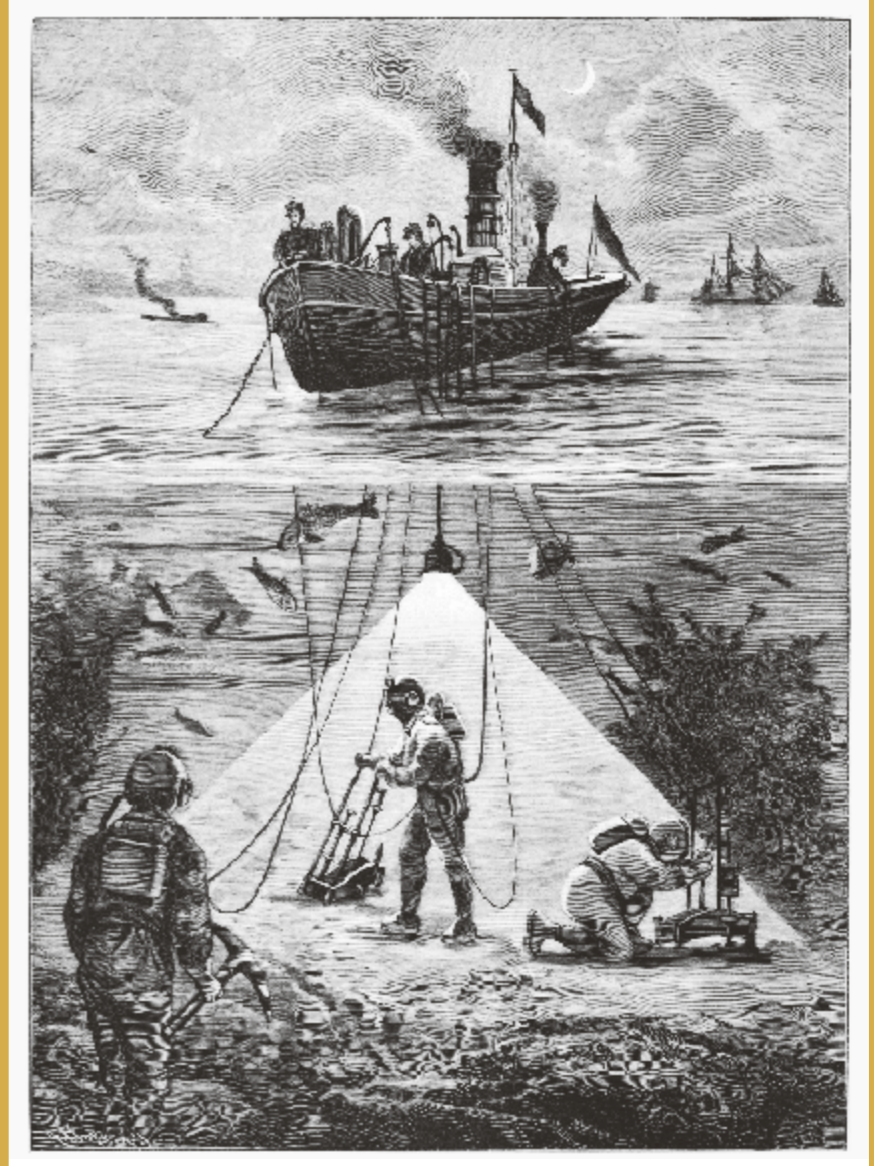
sarrollo de la humanidad, vamos a plantear algunos ejemplos de ese potente significado, enfocándonos en el área específica del uso de los recursos naturales, donde ese poder tiene creciente aplicación.

En la minería, que es una de las actividades extractivistas más riesgosas, la ingeniería moderna aplica procedimientos de exploración cada vez menos invasivos e impactantes, empleando por ejemplo la teledetección, que por el uso de información satelital puede ubicar las áreas con potencial minero a partir de imágenes de detalle sub-métrico, de la reflectividad del terreno, de sus alteraciones de temperatura o humedad y hasta de su composición, por espectrofotometría. La magnetometría, y la medición de la conductibilidad son, asimismo, fuentes de información y detección de depósitos minerales que se van perfeccionando aceleradamente en su eficacia y precisión, y hacen la exploración más focalizada y menos impactante. El uso subsecuente de sistemas informáticos y/o softwares, que procesan y conjugan los datos obtenidos física y teleméricamente, hacen más certera la búsqueda de las formaciones y yacimientos mineros, y permiten luego el diseño del minado y extracción de los mismos en el menor espacio posible y, por ende, con el menor impacto ambiental.

Luego, el proceso de extracción y tratamiento metalúrgico de los minerales se perfecciona permanentemente, reduciendo por ejemplo los relaves, en la minería subterránea, utilizándolos como relleno de los socavones, previo secado y tratamiento y, en el caso de la minería a tajo abierto, mitigando la emisión de partículas a la atmósfera, confinando los espacios utilizados para los des-

montes generados y en los procesos como la lixiviación en pilas, de manera que se evitan riesgos de generación de aguas ácidas, y se encapsula todo material riesgoso. Se logra así, al final de las operaciones, un cierre de mina –garantizado financieramente desde el inicio de las actividades– que restituye el paisaje natural, en muchos casos, inclusive, mejorado.

Paralelamente, el conocimiento de los riesgos que generan los efluentes de los procesos mineros y de los metalúrgicos, sólidos líquidos y gaseosos, ha generado –en actividades que son aplicaciones de ingeniería– la creación de normas cada vez más precisas y rigurosas en disposiciones legales y administrativas, de cumplimiento obligatorio, que van desde los códi-





DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA UTILIZACIÓN DE LOS COMBUSTIBLES DERIVADOS DE LOS HIDROCARBUROS, SE PUEDE OBSERVAR DE UN LADO, QUE SU IMPACTO AMBIENTAL ESTÁ SIENDO PROGRESIVAMENTE REDUCIDO— AUNQUE ES VERDAD EN ESCALA TODAVÍA MENOR— POR EL AUMENTO DE LA EFICIENCIA DE LOS MOTORES Y MÁQUINAS EMPLEADOS, ASÍ COMO POR EL USO OBLIGATORIO DE FILTROS DE SUSTANCIAS CONTAMINANTES.

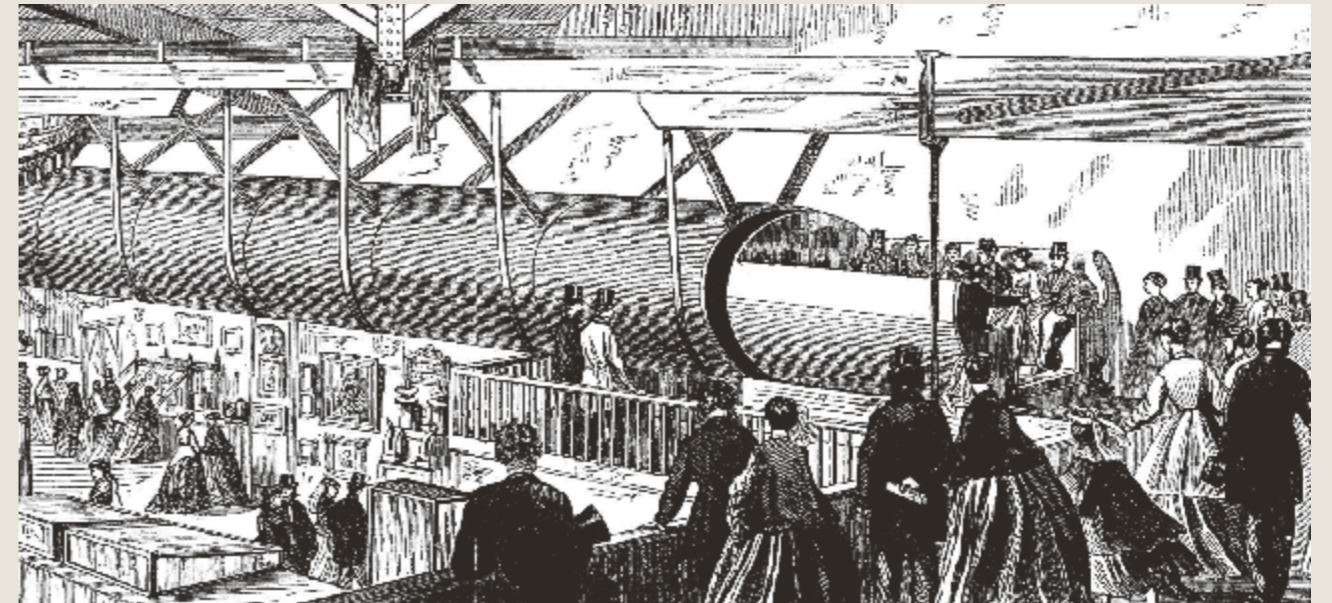
gos del medio ambiente hasta los estándares de calidad ambiental y límites máximos permisibles; las van tomando países con actividades extractivas y se constituyen en obligaciones legales y contractuales para quienes las ejercen; luego deben ser fiscalizadas en su cumplimiento —tarea que es también de la ingeniería— por las entidades gubernamentales, cautelando así la sostenibilidad de las mismas.

El caso de los hidrocarburos, su búsqueda y explotación, es sin duda otra actividad de extracción de recursos naturales no renovables, que ha generado en el pasado grandes impactos ambientales y que demanda

la aplicación de ingeniería en todos sus extremos. Comenzando con la focalización de las actividades que minimiza las áreas utilizadas en las diversas etapas de exploración y explotación; siguiendo con la definición de los accesos viales a los puntos de perforación y producción, que en casos como Camisea se ha preferido restringir al máximo usando la navegación marítima, fluvial y el transporte aéreo en vez de la construcción y uso de carreteras, para no alterar los ecosistemas; continuando con la disposición final del agua de formación de los yacimientos que se extrae del subsuelo junto con los hidrocarburos y que debe ser tratada antes de dicha disposición. Por último, aplicando en el



Las niñas de la ira, John Ford



Autobús eléctrico

transporte por ductos el uso de sistemas de control automatizados que detectan las eventuales fallas o derrames y disponen la inmediata acción de válvulas y sistemas de seguridad que minimizan los riesgos y permiten la rápida localización y solución del problema.

Desde el punto de vista de la utilización de los combustibles derivados de los hidrocarburos, se puede observar de un lado, que su impacto ambiental está siendo progresivamente reducido— aunque es verdad en escala todavía menor— por el aumento de la eficiencia de los motores y máquinas empleados, así como por el uso obligatorio de filtros de sustancias contaminantes; y del otro lado, por el empleo creciente de hidrocarburos gaseosos cuyo efecto contaminante es un tercio menor. Asimismo, por la eliminación, también obligatoria, de elementos contaminantes como el azufre en los combustibles.

Es, sin embargo, el uso de los hidrocarburos en el transporte el más importante y difícil de reemplazar, allí se requiere aún mucho trabajo de investigación y desarrollo de soluciones adecuadas, pero algunos avances de la ingeniería traen esperanza.

Uno primero es, sin duda, el uso de la electricidad como fuente de energía, que se utiliza hace muchos años en los sistemas ferroviarios, pero que al ser una

f fuente secundaria de energía, su «limpieza final» es función de la fuente primaria de generación eléctrica. En el mundo se está dando un crecimiento progresivo de las fuentes renovables como la eólica, la solar y la geotérmica, que en algunos países desarrollados ya han pasado el umbral del 10 % del consumo total. A la vez se está reduciendo el uso del carbón y el diesel, sustituyéndolos por gas natural, energía nuclear e hidroeléctrica en lugares aún con potencial. Un ejemplo notable es el caso de España, donde en el 2013 la energía eólica alcanzó una cobertura del 20.9 % de su demanda total de energía, con un total de 54,478 GWh o Gigavatios hora, mayor a la demanda total del Perú. Pero es en el campo del diseño de los motores para vehículos donde se están dando avances importantes aunque todavía de escala menor. Así tenemos los vehículos impulsados por motores eléctricos alimentados por baterías muy eficientes como las de iones de litio, que alcanzan autonomías de 370 km, velocidades de 190 km por hora y aceleraciones de 0 a 100 km por hora en 4.4 segundos. Este automóvil de marca Tesla (2) de la fábrica ubicada en Silicon Valley, California, cuesta 66 221 euros, y hoy día hay decenas de miles de ellos circulando especialmente en las carreteras de California. Esta es sin duda una expresión que entusiasma por el avance de la ingeniería en beneficio del ambiente.



# EL VIRREY TOLEDO Y LA PREDESTINACIÓN MINERA DE LOS ANDES

Zein Zorrilla

LA CONQUISTA DEL PERÚ COBRA SU GIRO MÁS VIOLENTO CON LA CAPTURA DEL INCA ATAHUALPA EN CAJAMARCA. EL EVENTO DESENCADENA LA ETAPA DEL PILLAJE DE METALES PRECIOSOS EN HUACAS Y TEMPLOS ALCANZANDO SU APOTEOSIS CON EL SAQUEO DEL CUSCO. ÍDOLOS Y BRAZALETES ACUMULADOS EN DÉCADAS SIN O EN CENTURIAS SON FUNDIDOS, REPARTIDOS, Y ENVIADOS AL PESO A LA METRÓPOLI. EN LOS AÑOS SIGUIENTES LOS AVENTUREROS DESCUBREN CON DESENGAÑO QUE EL ORO Y LA PLATA NO ESTÁN MÁS PARA ARRANCARLOS DE LOS TEMPLOS. EL ORO ESPERA EN LAS RIBERAS DE RÍOS INALCANZABLES; LA PLATA EN LAS ENTRAÑAS DE FRÍGIDAS CORDILLERAS. MAS NO TODOS «LOS DE CAJAMARCA» ESTÁN DISPUESTOS A EMPRENDER ESAS PENURIAS.

**U**nos optan por retornar a sus lares a disfrutar de lo adquirido; otros, como el mismo Francisco Pizarro, por establecerse en los territorios ganados, a perpetuidad -según creen por entonces. Se hacen de un techo, de una mujer, plantan una higuera y empiezan su lenta adaptación a un mundo que no ofrece trigo ni lácteos, aceites ni vino, menos velas para sus tinieblas. Y están todavía los otros, los conquistadores insatisfechos, sin encomiendas y sin fortuna, a quienes lo cobrado les resulta insuficiente frente a lo arriesgado. A ellos se suman los recién llegados que descienden de las carabelas armados de una

espada, de una ambición, a veces de solo un caballo. Ellos desarrollarán los capítulos aún más violentos de la conquista española.

Entrado 1555 son ya ocho mil los españoles en estas tierras, con diversa fortuna y una sola ambición. Quinientos poseen encomiendas, mil desarrollan algún oficio, los restantes merodean husmeando oportunidades en este mundo sin Dios, sin leyes y sin Rey. El Marqués de Cañete duda si devolverlos a España u ocuparlos en algo extraordinario. Requiere «desaguar» -suyo es el verbo- con urgencia el territorio. Finalmente los lanza al árido sur chileno, al frígido altiplano, a las





selvas amazónicas erizadas de flechas y serpientes. La Historia apenas los recuerda. Son los perdedores. El periplo de Almagro ilustra el de muchos. No estuvo en el reparto de Cajamarca, transitó por Charcas sin percatarse de la existencia de Porco, arribó a Chile, fuente de buena parte del oro prehispánico, pero volvió de prisa a defender el Cusco que consideraba su propiedad. Terminó sus días entregándose al verdugo.

Su decapitación acarrió la previsible secuela de venganzas. Sucumbió el Marqués, luego Almagro el Mozo y Pedro de Candia. Sucumbió el primer virrey, Núñez de Vela, y como colofón Gonzalo Pizarro y Francisco de Carbajal. El escabroso tránsito de la Conquista a la Colonia se empedró de cadáveres.

«En los ánimos de la gente no cabe paz ni quietud» -se lamentaba el Marqués de Cañete al Duque de Alba-, «serán los ahorcados, degollados y desterrados de ella, más de ochocientos desde que vine».

Las décadas turbulentas quedaron atrás con el arribo de hombres más serenos y sosegados munidos de plenos poderes reales. Y el nuevo territorio fue mostrando sus posibilidades económicas. Hernando y Gonzalo Pizarro habían ya iniciado la explotación de Porco en 1538. Potosí emergió del limbo con sus reservas miliunanochescas para sostener por dos centurias la economía colonial. Cientos de españoles, miles de indios, extrajeron el mineral, lo fundieron en ingeniosas huayrachinas, para enfrentar finalmente a la suprema soberana de las cordilleras andinas que había marcado el carácter y destino de los reinos que en ella florecieron: la distancia.

Las primeras cien toneladas de plata, fundidas en ocho mil barras, requirieron de mil arrieros indios y dos mil llamas. La caravana custodiada por cientos de españoles armados arribó a Arequipa tras seis tortuosos meses de viaje. Era un territorio negado al transporte de bienes, negado a los animales de tiro, negado a las carretas.

Nada se transportaba en ese mundo. El maíz tributado se troceaba *in situ*; las papas, los tomates y chirimoyas se consumían en sus lugares de cosecha. La sociedad andina prehispánica solo permitía el trasla-

do de bienes ligeros y de mucho valor: información, textiles, coca, de vez en cuando un pez a la mesa del monarca. Con sus peñascos y precipicios, con sus punas heladas y sus desiertos calcinantes, el territorio andino determinó un tipo de vida y un modo de realizar transacciones. Precipicios sin fondo, sendas labradas en estribaciones rocosas a las que solo se atrevían los pumas y los auquénidos. Ríos de pesadilla, puentes colgantes que arrancaban relinchos a los caballos y dejaban sin aliento a sus jinetes. Caminos inca hechos para trasladar tejidos finos, oro, y coca para los favoritos del reino.

Sí, a ese mundo ingresaban los españoles, con sus hábitos mitad castellanos y mitad moriscos, con sus necesidades que eran de la Iberia conquistadora y de tradición minera. La plata los aguardaba en vetas de potencias asombrosas, pero en las entrañas de heladas cordilleras; el oro, refulgiendo en arenales custodiados por serpientes y lagartos.



Don Francisco de Toledo



Enfrentamiento de Atahualpa con Pizarro en Cajamarca, Theodoro de Bry

Lope García de Castro, gobernador, aclara al Consejo de Indias. Carta del 12 de febrero de 1566:

«...sepa Vuestra señoría que el principal trato que sustenta este reino son las minas y que si estas se acabasen todos los españoles dejarían la tierra porque ni tendrían con que mantenerse ni vendrían mercancías acá ni esta tierra en que los españoles se pueden arraigar con eredades porque todas son sierras peladas sino son algunos balles el segundo trato de que en esta tierra ganan muchos de comer es la coca que llevan a vender a las minas y por comprarla huelgan los indios de andar a las minas de manera que este segundo trato cesaría también si las minas cesasen...»

¿Y qué eran pues estas «eredades» y estos «balles de segundo trato» que García de Castro retrataba para sus paisanos?

La Geografía Económica nos recuerda que las características de los territorios subyacen en las diversas culturas del globo. El territorio ya estuvo acá, millones de años antes que llegara el hombre. Ya estuvo el Mississippi con sus cuatro millones de kilómetros cuadrados de cuenca frondosa y sus bisontes y salmones y su conexión fluvial al Atlántico; ya estuvo el Volga con sus ocho millones de kilómetros de pastos, cabalgatas y ganado y el Volga mismo como principal arteria de circulación; estuvo el fértil Nilo con su estuario triguero y sus algodones favorecidos por su ubicación en el mar Mediterráneo; estuvo Holanda y el estuario del Rin con sus pastos generosos y su ubicación privilegiada para el comercio marítimo. Privilegio del que gozan Singapur, los puertos británicos, y la vecina Panamá. Y ya estuvo el continente americano, el nuestro, aislado del mundo por dos inmensos



# VENGO BIEN GOBIERNO D. FRAI DE TOLEDO



don fray de toledo govierno des 1530 año de mill y quinientos y uno - entiendo ser Rey fecho el segundo

océanos y desarrollando una vida y unas culturas particulares dentro de su melancólico aislamiento.

Cada pueblo se adapta a su territorio y satisface sus necesidades de alimentación y abrigo. Canjea lo que sobra por aquello que falta. Comercia. Y el comercio lo conduce de modo natural a un manejo de pesas, medidas, cronogramas, monedas, contratos, lenguajes -literario y contable-; a la postre, a políticas de entendimiento. El clima determina su vestimenta, los frutos de la tierra le imponen un menú. Los naturales de Cerro de Pasco se envuelven en bufandas, casacas y sombreros. Los naturales de Oxapampa, separados de los anteriores por apenas unas decenas de kilómetros trotan semidesnudos en su floresta. Mecanismos obvios, por lo mismo invisibles. Los procesos de adaptación determinan actividades físicas e intelectuales. A la postre, dichas actividades devienen en pensamiento, en cultura. La mentalidad del hombre

ganadero se edifica sobre el derroche de la fuerza física y la intuición del instinto de sus animales; la del agricultor sobre la propagación de la vida y el respeto a los ciclos de la naturaleza. Las danzas y canciones de los agresivos Qorilazos de Chumbivilcas difieren de las cadencias pacíficas de los agricultores del Uribamba. La diferencia subyace en sus genes culturales, no en los biológicos. Tan cercanos en la geografía y tan diferentes en la cultura. Somos producto de la región que ocupamos. Una cosa es nacer y crecer en Juliaca, o Huancayo, o Carhuamayo. Otra, hacerlo en Arequipa, Iquitos, o el puerto de El Callao, para no salir del territorio.

Los Andes emergieron de los fondos marinos, sufrieron procesos volcánicos que preñaron de metal sus entrañas. ¿Las tierras cultivables? Apenas retazos aluviales donde buscaron acomodo sus primeros habitantes. Un territorio regado por deshielos que lixivian todo tipo de minerales y cargan de metales sus ríos y sus lagos. Ríos jóvenes que profundizan los rumbos de las cordilleras sin llegar a ser ninguno navegable y solo agudizan las distancias, llanuras fertilizadas por las lluvias pero martirizadas por los vientos y el sol crudo de las alturas escasas en oxígeno. El arte rupestre de las cuevas testimonia sus presencias, las inmensidades que invitan al pastoreo exhiben aún hoy las catastróficas nevadas que limitan la masa pastorable. ¿La agricultura? Alguna terraza propicia para las raíces comestibles, para los tubérculos, estuarios y riberas que ocasionalmente permiten el cultivo del maíz y de alguna menestra. ¿Los núcleos humanos? Ahí donde haya tierra, agua, y combustible. Potosí no era habitada en tiempos prehispánicos, ni Huancavelica. Y tampoco Cerro de Pasco.

A ese territorio arribaron los conquistadores. Dos décadas luego de los eventos cajamarquinos tenían claros sus objetivos y tomaban conciencia de las limitaciones. Metales, sí, pero allá en las profundidades. Agotado el mineral de alta ley, había que separar el metal de la ganga, ¿pero por qué medio? ¿Mercurio? ¿Y dónde obtener ese mercurio? ¿Y la mano de obra? Los naturales no eran afectos a trabajos permanentes, menos en la frigidéz de las minas. ¿Y la propiedad?

¿Y las concesiones y las prioridades de la actividad minera sobre cualquiera otra?

Esa labor se echó al hombro Francisco de Toledo, quinto virrey del Perú. Recorrió el territorio en cinco años. Traía un esquema de las posibilidades, y el *tour* virreinal afinó su estrategia. En sus Ordenanzas, colectadas y comentadas por Robert Levillier, podemos rastrear cómo se organizaba la nueva sociedad de los Andes. Fundó Huancavelica y aseguró la producción del mercurio. Estableció la dolorosa mita minera y las operaciones pudieron contar por fin con mano de obra requerida de modo constante, evaluó llevar la capital de la Colonia al Cusco. Las autoridades debían residir en las proximidades de las operaciones que mantenían a la Colonia y eran razón de su existencia. ¿Qué hacían en Lima? El puerto... Ah, cierto, el puerto... Entonces que sigan por siempre en Lima. Toledo estableció las rutas del mercurio, y las rutas de la plata con soluciones económicas que permitieron el dominio del abrupto territorio. ¿Trasladar el mercurio hasta Potosí por esos caminos de penitencia? ¿Qué distancias, qué precipicios, que puentes colgantes imposibles para recuas de acémilas! El producto tenía que bajar a Chíncha por una senda hoy perdida, surcar el océano hasta Arica, montarse nuevamente en las mulas y encaminarse a su destino.

Aconteció lo que tenía que acontecer. Surgieron ciudades mineras y se activó el comercio y la producción de bienes en las regiones.

Huancavelica alcanzó pronto los diez mil habitantes y Potosí los legendarios ciento sesenta mil. Esas gentes se alimentaban y vestían y calzaban y bebían y chachaban. Interpretemos el proceso que se desencadenó con los ojos de J. H. Von Thünen (1783-1850). Si consideramos a una ciudad ubicada en un espacio idealmente llano apreciaremos que la producción de bienes organiza el territorio en bandas circulares y concéntricas en torno a la ciudad. Un primer círculo lo ocupa la agricultura intensiva, el panllevar: verduras, productos de granja; los bienes frágiles que no pueden absorber los fletes caros. No es gratuito que los pucarinos del Valle del Mantaro prefieran producir sus apios y rabanitos en la cercana Huachipa y no

# CIVDAD LA VILLARICA EN PERE





traerlos de su natal Pucará. En la siguiente banda, más distante de la ciudad, se ubican las fuentes de combustibles, los bosques de leña. Queda por averiguar al respecto la depredación forestal que ha debido ocasionar la instalación de ciudades en lugares carentes de leña y carbón. Un virrey lanzó ordenanzas especiales para preservar el ichu huancavelicano y evitar su desaparición. Ya Toledo había prohibido la poda radical de todo arbusto, consciente de que este mundo carecía de árboles. En un tercer círculo en torno a nuestra ciudad ideal se ubica la agricultura extensiva. Chile ilustra el principio: abasteció de trigo al Altiplano y a la misma Lima. Un cuarto círculo lo cubre la ganadería extensiva. Salta y Tucumán abastecieron de carnes y cueros a las ciudades mineras. Por supuesto que el ideal esquema de Von Thünen sufrió una particular adaptación a la topografía andina.

Huancavelica empezó a consumir maíz del valle del Mantaro; trigo, maíz y otros cereales de Acobamba; caña de azúcar verduras y frutas de Lircay, de Tayacaja y de los valles del Apurímac; vino, aguardiente y frutas de Nasca, Chíncha y Pisco; panes de Huamanga. El estudioso Carlos Contreras no registra un solo molino de trigo en la villa colonial, ni actividad panificadora considerable. La coca de Huanta y el azúcar de Andahuaylas pusieron su cuota en la producción del mercurio. Los sombreros de vicuña para la gente blanca venían del Cusco, la yerba mate del Paraguay, el sebo para iluminar las ciudades y las minas, que demandaban aún más sebo que las ciudades, venían de Chile. ¿No es acaso el XVII el Siglo del Sebo en la historia chilena? Un censo de 1700 revela mil quinientas mulas para el traslado de esos bienes. Pensemos en los arrieros, el abastecimiento de mulas, y las reatas, y los tambos, y la comida y el mantenimiento de los tambos...

Potosí albergaba ciento sesenta mil almas en 1610. Consumía anualmente sesenta mil fanegas de harina de Chile para las dieciocho panaderías que la abastecían. Y consumía setecientos mil carneros, ciento ochenta mil corderos, dieciocho mil arrobas de aceitunas, trescientas veinte mil arrobas de chuño, doscientas mil de papas y treinta mil fanegas de maíz

solo para chicha (fanegas de cincuenta y cinco litros). La coca merece párrafo especial. Polo de Ondegardo registra un incremento de la producción de cincuenta veces a consecuencia de la explotación minera. La coca fue el combustible secreto de la economía minera... Cien mil cestos anuales de dieciocho libras cesto, es decir novecientas toneladas anuales que recorrían los ochocientos kilómetros que separan Urubamba de Potosí. Cuántas llamas y mulas, cuánto arriero, y cuánto comerciante. ¿Y el vino? Moquegua y Arequipa: cincuenta mil botijas anuales de ocho litros por botija. ¿Y en qué rubro ubicamos los quinientos mil costales metaleros? ¿Y los kilómetros de sogas y de reatas? ¿Y los paños de Quito, y el pescado y el ají, y los camarones de Moquegua y el ganado vacuno y las suelas de Cochabamba y Tucumán? ¿Y los millares de mulas de Salta y Jujuy? Amén de la leña requerida por hogares y las fundiciones, los sebos para las velas, el aguardiente, los higos dulces y las chancacas, las ropas de los obrajes y los zapatos de donde fuere... Fue así que en cada barra de plata entregada en el puerto de Cádiz, se entregaba el trabajo del financista y del explotador; del productor de pólvora y del suministrador de aceros, y del productor de coca, y de los productores del aguardiente, del vino, del queso, del azúcar y del charqui... y de la humilde lavandera que lavaba las prendas del más humilde peón también. No lo decían, pero todos eran socios que habían participado de modo voluntario o urgido en la producción de esa barra de plata. Al final, con más justicia o menos justicia, cada quien tomaba lo suyo, en grado a su participación. Tan obvio el proceso, e invisible por obvio.

De esta Potosí y de esta Huancavelica escribiría el virrey Toledo:

«Digo que nos ha hecho dios merced porque al tiempo que ha ido creciendo lo de Potosí ha ido aumentándose lo de las minas de azogue de Huancavelica... por ser estos dos asientos los ejes donde andan las ruedas de todo este reino».

Toledo estableció las bases de la economía colonial con consecuencias que aún las experimentamos



Villa Imperial de Potosí y de sus riquezas, Martín Murúa

hoy. No somos potencias agrícolas en el mundo contemporáneo, ni ganaderas, menos comerciales ni industriales. El territorio nos predestinó a ser mineros.

No figuramos en los cuadros de producción de alimentos. Trigo, aceite, carnes y leche no son nuestra especialidad. Figuramos en los primeros lugares, mundiales y contemporáneos, de la producción de oro, plata y cobre. El 2012 éramos sextos en oro; segundos en plata, disputándole primacía a México; terceros en cobre. ¿Y en las

tablas de producción agrícola? China lidera la producción de trigo con ciento veinte millones de toneladas. Perú no llega al cuarto de millón. EE.UU lidera en maíz con trescientos millones. Perú se ruboriza con ciento veinticinco mil. China otra vez en papas con setenta y dos millones, Perú con cuatro. Y paremos de contar.

El estudio del pasado ilumina el camino recorrido y permite avizorar el tramo a recorrer. Escuchemos una vez más las palabras que proferidas hace quinientos años aún parecen señalarnos un destino: Toledo: Ordenanzas para las minas de Potosí y Porco del 17 de febrero de 1574, Exposición de Motivos, «...en estos reinos del Perú no hay otra granjería ni contratación que importe a la perpetuidad y conservación de ellos si no es la labor de las minas, mediante la cual se han conservado hasta ahora en la prosperidad que todos han visto porque, sin el oro y la

plata que de ellas procede, no pueden tener comercio con España ni con ningún otro reino porque todo cuanto en ellos se cría y puede criar por haber dos mares den medio que no se puede llevar a otras partes sin que fuesen más las costas sin comparación que el aprovechamiento...».

Al no haber metales no habría prédica de la doctrina, ni conversión de infieles, ni almojarifazgos, ni ingresos por aduanas. Nada. Cesaría todo movimiento y los españoles no tendrían ocupación en estas tierras... Y nosotros no estaríamos aquí.

Tan obvio, e invisible por obvio.\*



# EL ACORAZADO POTEMKIM

## EL CINE DE UNA NUEVA ERA

Max Castillo Rodríguez



SERGUÉI MIJÁILOVICH EISENSTEIN (1898-1946), EL GRAN GENIO DEL CINE SOVIÉTICO, DESDE SU MÁS TIERNA INFANCIA PUDO APRECIAR EL ASPECTO CREATIVO DE LA INGENIERÍA. SU PADRE ERA INGENIERO CIVIL DEDICADO A LA CONSTRUCCIÓN DE CARRETERAS EN LA LOCALIDAD DE RIGA. APARTE DE LA INGENIERÍA, A SERGUÉI LE ATRAÍA LA HISTORIA Y SUS LECTURAS FAVORITAS VERSABAN SOBRE LA REVOLUCIÓN FRANCESA. COMO SU FAMILIA ERA DE ORIGEN JUDÍO, DESDE NIÑO SUFRIÓ LA SECUELA ANTISEMITA DE ESOS AÑOS TURBULENTOS. EN 1905 LA REVOLUCIÓN LLEGÓ AL MAR NEGRO Y A LAS CALLES DE PETROGRADO. A PESAR DE QUE EL MOVIMIENTO FUE APLASTADO, LA ORGANIZACIÓN DE LOS PRIMEROS *SOVIETS* URBANOS Y LA REBELIÓN DE LOS MARINEROS DEL ACORAZADO POTEMKIN, SON HECHOS HISTÓRICOS QUE INSPIRARON A EISENSTEIN PARA REALIZAR EN 1925 EL MÁS IMPORTANTE FILME DE LA HISTORIA DEL CINE.

### U n artista ingeniero

En 1915, Serguéi se traslada a Petrogrado para estudiar ingeniería y se matricula a los diecisiete años en la Escuela de Obras Públicas, entidad dependiente de la Universidad de Petrogrado. Durante la Primera Guerra Mundial, cuando las tropas del Imperio Alemán amenazan tomar Petrogrado, Eisenstein se une al ejército zarista con sus compañeros de la especialidad de ingeniería.

En octubre de 1917, los bolcheviques toman el poder y se instaura el poder soviético. En marzo de 1918 se firma la paz con Alemania y Austria en Brest Litovsk. No obstante, el famoso Ejército Rojo formado en los duros años de la lucha revolucionaria tiene que enfrentar una sangrienta guerra civil (1918-1920) contra los diversos enemigos de la revolución. En estas circunstancias, Eisenstein decide apoyar plenamente al Ejército Rojo. Además de cumplir con las funciones propias de un ingeniero, construcción de fuertes y vías de transporte para la defensa de Petrogrado y de Moscú, despliega su talento artísti-





Eisenstein

co con puestas teatrales para levantar el fervor de los soldados y con el diseño de afiches vanguardistas de contenido social.

Hacia 1920 se traslada a Minsk, también para realizar obras logísticas y, poco después, ya desmovilizado, viaja a Moscú para trabajar en los proyectos vanguardistas de Vsévolod Meyerhold. Recibe la influencia del movimiento constructivista que estimula a la ingeniería, a la publicidad y al diseño.

Eisenstein, que está al tanto del uso del fotomontaje descubierto por Barbara Stepanova, se dedica a estudiar el proceso de la edición y elabora un nuevo montaje en el arte del cine que, según palabras de Vladimir Lenin, sería el gran arte de la nueva era.

Su primer texto importante fue *El montaje de atracciones*, aparecido en 1923 y que, sin duda, cambió para siempre la visión que se tenía del cine.

HACIA 1920 SE TRASLADA A MINSK, TAMBIÉN PARA REALIZAR OBRAS LOGÍSTICAS Y, POCO DESPUÉS, YA DESMOVILIZADO, VIAJA A MOSCÚ PARA TRABAJAR EN LOS PROYECTOS VANGUARDISTAS DE VSÉVOLOD MEYERHOLD. RECIBE LA INFLUENCIA DEL MOVIMIENTO CONSTRUCTIVISTA QUE ESTIMULA A LA INGENIERÍA, A LA PUBLICIDAD Y AL DISEÑO.

En la película que imaginaba Eisenstein, pequeños escorzos fotográficos se engarzaban con otros. Esa continuidad dramática despertó en los espectadores nuevas actitudes de furia, admiración, alegría; en esos momentos, fue un aspecto revolucionario de la historia del cine.

El montaje paralelo y su dramatismo ya se habían visto antes con el director americano David W.Griffith en su ambiciosa *Intolerancia* (1916), pero Eisenstein lo superó ampliamente. Había teorizado sobre este método y lo aplicó en todas sus películas en especial en las de su primera etapa: *La Huelga* (1924) *El Acorazado Potemkim* (1925) y *Octubre* (1928). Como lo dijimos *El Acorazado Potemkim* es sin duda su gran película, la mejor de todos los tiempos para muchos críticos.

#### Una filmación histórica

En 1925 Serguéi Eisenstein y su equipo técnico, en el que destacaban el fotógrafo Eduard Tissé y su asistente Grigory Alexándrov, se dirigieron a Odessa y a Sebastopol.

Eisenstein estaba decidido a lograr con esta película un drama en varios actos, semejante a la tragedia griega. Por este motivo dividió la historia en cinco partes: Hombres y gusanos. Drama en el golfo de Tendra (la rebelión marinera contra la oficialidad). La muerte pide venganza (el fin del líder Vakulinchuk). Las escaleras de Odessa, y culminó con las escenas del acorazado enfrentado a la escuadra imperial.

La filmación en las escenas de la rebelión marinera se contraponen con un montaje nunca visto. Los primeros planos de los enemigos de la revolución, de los oficiales y el pope ortodoxo embarcado, cargan a los espectadores de antipatía hacia ellos, mientras la fuerza, juventud y pureza de la marinería produce en el espectador todo lo contrario. Esta situación emocional fundamental para entender el cine de Eisenstein se ha mantenido durante décadas.

Este montaje nunca visto hasta la aparición de Eisenstein era, según él todo lo contrario a *El hombre de la cámara* de Dziga Vértov, llamado «el cine del ojo». Según sus palabras era un cine puñetazo a los espectadores.

Quienes han dicho que *El acorazado Potemkim* es un documental narrado no han captado la esencia del cine de montajes alternativos y dialécticos de Eisenstein. En la historia del cine nunca se ha visto la gran cantidad de planos secuencias como en esta película. La cifra conmovedora llega a 1029 planos. Este despliegue de tomas durante mucho tiempo fue prácticamente imposible de igualar. La fuerza de los detalles es notable, por ejemplo, en los primeros planos de los cañones el espectador observa la monstruosidad de su tamaño desde arriba y, más abajo, la pequeñez (minúscula) de los alineados marineros. En esta secuencia es inevitable captar las implicaciones simbólicas y políticas que diferencian al *Acorazado Potemkim* de casi todos los filmes que se realizaron en esos tiempos.

Los escorzos de los lentes caídos de los aristócratas oficiales o la visión gigante, monstruosa, de los gusanos que emanaban de la carne putrefacta, creaban las condiciones de repulsión de un mundo —el zarismo y su crueldad— que era superado por la nueva era de cambios sociales.



El joven Eduard Tissé, su director de cámara, que destacaba por su calidad fotográfica (uso de iluminación y tenebrismo), bajo la conducción de Eisenstein logró escenas realmente inolvidables por su gran impacto visual. Tissé, desde una plataforma móvil, pudo filmar las escenas que se realizaron a bordo del navío Doce apóstoles, un antiguo e inservible acorazado que estaba anclado y ladeado. Olvidada la nave en el cercano puerto de Sebastopol, fue fabricada como «gemela» del Potemkim. La cantidad considerable de minas que guardaba en su interior y la posi-



bilidad de una explosión llevó a la realización rápida de las tomas referidas a la rebelión.

Eduard Tissé logró tomas de ángulos en forma perpendicular que daban la sensación dramática de marineros jubilosos, encaramados a los lados de la gran nave, que llegaban al puerto de Odessa. También logró tomas de cañones gigantes en contrapicado, logrando impactar emocionalmente en los millones de espectadores que a través de los años han visto el filme.

El acorazado Doce apóstoles fue acondicionado gracias al Almirantazgo. La cubierta fue totalmente transformada para la filmación, que duró aproximadamente una semana. En Odessa se realizaron las históricas tomas de la escalera y la masacre que los cosacos perpetraron contra el pueblo.

### Las escaleras de Odessa

Estas escenas que Eisenstein editó en su cuarta parte del Acorazado Potemkim (no olvidemos que fue estructurada en cinco actos) son consideradas por intelectuales y público en general como las escenas más impactantes jamás filmadas, el infierno desatado ante el espectador, que

abandona cualquier pasividad y toma partido ante un dramatismo nunca visto en la pantalla.

Los habitantes de Odessa congregados en las escaleras son salvajemente asesinados por la guardia cosaca. Todos corren, bajan las escaleras convertidas también en protagonistas. Las botas y los fusiles en planos perpendiculares aparecen constantemente intercambiados con escenas del pueblo que en grupos se apiña, corre, cae. En una toma desde lo alto del edificio, desde la parte superior de la escalera, se ven los cadáveres y los heridos desparramados a través de las gradas. Una madre ve a su hijo caer ensangrentado, grita y de inmediato se intercala la otra toma, los fusiles siguen disparando a la multitud. Una mujer recibe un tiro en los lentes que lleva puestos, la sangre fluye. La música se torna frenética e imparable. Vemos el laberinto del horror en 154 planos filmados en una interminable escalera de mármol de 129 peldaños. Pero está claro que Eisenstein quiere señalar a los culpables verdaderos. Vemos a los ejecutores del crimen, los cosacos, a los que nunca se les puede ver el rostro. Son ellos la manifestación física de lo verdaderamente execrable: el zar con su autocracia, además de la nobleza parásita.

La acción cruel e inhumana es la defensa desesperada del antiguo orden. Una sociedad putrefacta y monstruosa.

Para las tomas, otra vez se recurrió al genio y profesionalismo del operador Eduard Tissé. Él conocía Odessa pues había filmado documentales allí durante la guerra civil. Conocía el escenario, el bulevar Primorsky edificado en el siglo XIX y sus escaleras.



La mayor y perfecta yuxtaposición de escenas en la escalera de Odessa es recordada universalmente por la sobrecogedora imagen de la caída del cochecito del bebé recién nacido. Los primeros planos del niño permiten contraponerlos a los pasos de la guardia asesina. Cuando el coche acelera su caída, los cosacos avanzan con más rapidez y se desata el final de quienes huyen. Otra vez observamos la maravilla de un montaje rítmico y que resulta extremadamente moderno en ese año de 1925. Brian de Palma, en su discutido *Intocables* (1987), intentó repetir las escenas del bebé cayendo por las largas escaleras. El efecto, vulgar y aparatoso, buscaba la complacencia del espectador. Eisenstein con su épica poderosa y su montaje de atracciones nunca cedió a sensaciones de este tipo.

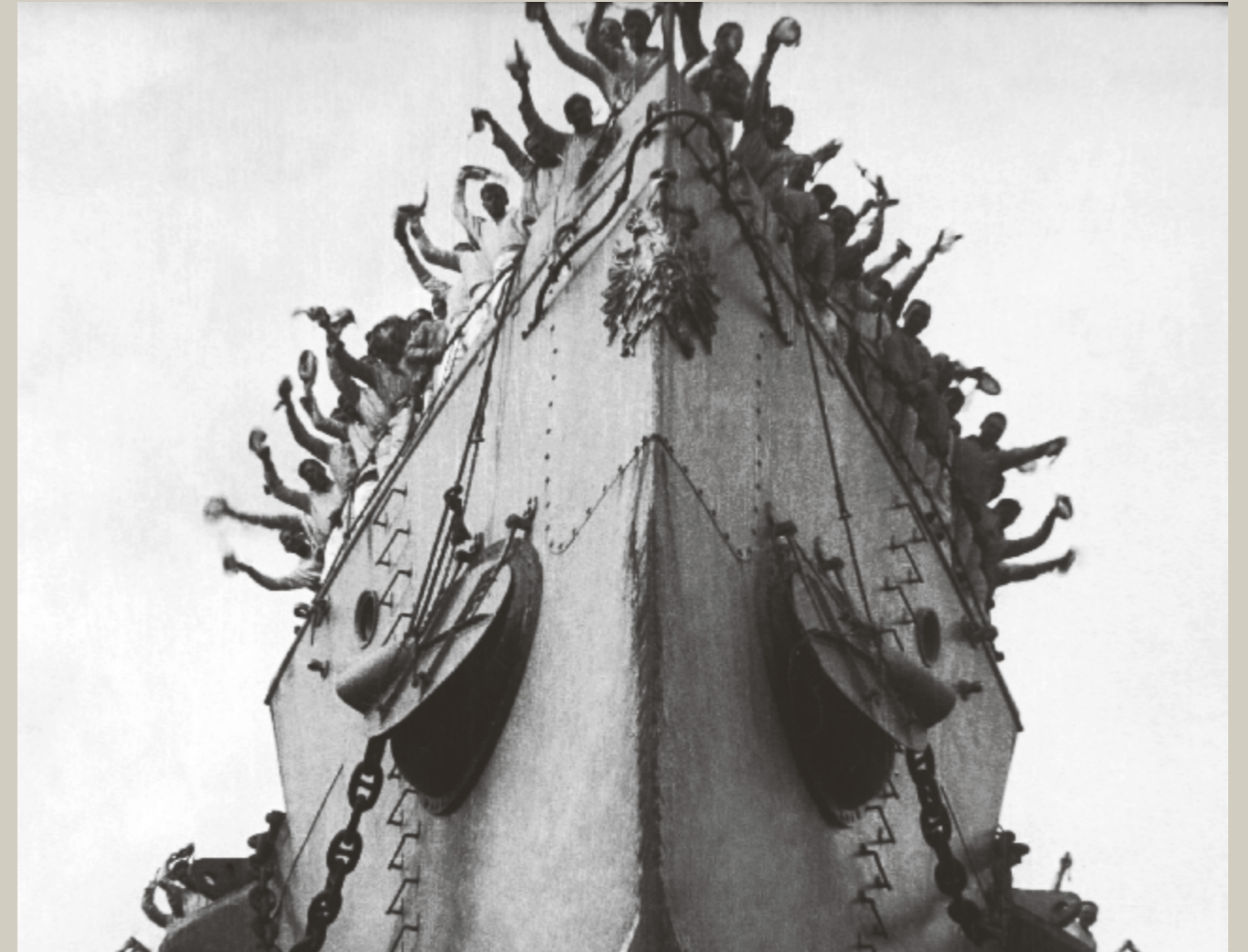
Tissé construyó la primera grúa móvil del cine, que en Hollywood se conocía como dolly. Fue ubicada a través de las escaleras e iba bajando según se desencadenaba la trágica masacre.

### La escuadra

Sin duda alguna en los momentos finales del Acorazado, Serguéi Eisenstein demuestra todos sus conocimientos prácticos sobre las operaciones navales. Se observan los



rostros de los marineros en la sala de máquinas, o cargando las pesadas bombas. También se alternan primeros planos de las bocas de los cañones. El contrapunto es la visión enemiga, rápidamente llegan naves que despiden humo por las turbinas. Los modelos de los acorazados habían sido construidos en los astilleros rusos con diez cañones de 35 milímetros. Seis piezas de esta artillería superpesada se ubicaban en la parte superior de proa y cuatro en la parte posterior del



navío. Los acorazados de entonces seguían las líneas de fabricación británica, los famosos y rápidos *dreadnoughts*. El camarógrafo Tissé logra un final impactante con sus tomas perpendiculares desde el muelle a los miembros de la flota agitando sus gorras. Es la hora de la confraternización. La tensión ha cedido al triunfo de una causa justa. Un fin impecable.

La película más emocionante de la historia fue estrenada en el Teatro Bolshoi, el 1 de enero de 1926. Eisenstein trabajó días, sin detenerse, para el montaje final. De treinta mil metros filmados quedaron para el estreno apenas algo más de mil metros.


No debemos olvidar el suceso que causó *El acorazado Potemkin* durante su exhibición en el siglo XX. Luis Buñuel la consideró la película más bella jamás vista, fue el primero en promocionarla para su estreno en la II República Española (1931). Sin embargo, su exhibición

fue prohibida ante miles de portuarios en Sevilla (1933) por temor a que desencadenara grandes disturbios.

Su estreno en Berlín, el 29 de abril de 1926, tampoco estuvo exento de dificultades. La censura de la República de Weimar ordenó algunos cortes para permitir su proyección. En noviembre de ese mismo año, gracias al Cine Club de Francia, se exhibió en París solamente para funciones privadas y fue prohibida en el circuito de salas para el público general. En otro país democrático, el Reino Unido, estuvo prohibida hasta 1954.

En diversas encuestas, *El acorazado Potemkin* ha sido considerada la mejor película de todos los tiempos. El más celebre de estos reconocimientos lo logró durante la Exposición General de Bruselas en 1958, cuando más de cien directores y críticos encuestados votaron por ella.\*



A close-up portrait of Edgard Guillén, an older man with a balding head and a warm smile. He is resting his chin on his right hand, which is adorned with a large, ornate ring. He is wearing a purple and blue checkered shirt under a dark leather jacket. The background is a dark, textured wall with vertical panels.

**EDGARD GUILLÉN**  
**«EL TEATRO ES UNO  
ABRAZANDO A ESA  
ENTELEQUIA QUE ES  
EL TEATRO MISMO»**

José Miguel Cabrera  
Fotografías de Soledad Cisneros



EL BRILLANTE ACTOR EDGARD GUILLÉN DA CUENTA DE SU EXTRAORDINARIA Y SINGULAR TRAYECTORIA SOBRE LAS TABLAS: SU INFANCIA EN PUNO, SUS VIAJES POR EL MUNDO DEL TEATRO, SU SALA CONVERTIDA EN UNA ACOGEDORA Y CÁLIDA PLATEA DURANTE VEINTE AÑOS, EN SOLITARIO, CON UNA PRESENCIA QUE RESPLANDECE Y UNA PASIÓN QUE ILUMINA TODO EL ESCENARIO.

**¿Por qué un actor de gran trayectoria decide recluirse y hacer teatro en su propia casa durante veinte años y pasar el sombrero?**

Es una larga historia que empieza cuando hice *Los viejos papeles* con Mario Delgado, uno de los trabajos más importantes de mi vida y a raíz del cual empecé a hacer unipersonales. Fue un cuestionamiento muy personal acerca de qué quería y por qué hacía teatro. Mario sigue mucho a Grotowski y siempre se ha dicho que yo sigo mucho a Stanislavski, pero esas son etiquetas ya que finalmente todas las técnicas se dan la mano para beneficio de las obras. Así empezó mi cuestionamiento al teatro y le pusimos ese título porque yo le decía a Mario que no quería hacer los viejos papeles, quería más bien retomar esos papeles tradicionales y afrontarlos de otra manera. Ahí nació este espectáculo que era una suerte de entrevista, en el que llegamos a extremos brutales como renunciar al aplauso.

**¿Cómo así renunciar al aplauso?**

Al terminar la función yo decía: «muchas gracias por haber venido, esta noche me he sentido menos solo que otras veces. Buenas noches». Y salía del teatro caminando entre las butacas, tomaba un taxi y me venía a mi casa. Minutos después Mario hacía lo mismo. Nunca supimos cómo reaccionó el público. Todo era muy corporal, muy físico, y tomamos textos de Chejov y Shakespeare. Recuerdo un texto que yo amaba de él, que dice: «yo me pregunto a menudo qué pasaría si uno comenzara a vivir de nuevo y, aún más, en plena conciencia. Si una vida que ya hemos vivido fuera algo así como el borrador, y la otra la versión definitiva. Entonces creo que cada uno de nosotros trataría, en la medida de lo posible, de no repetirse a sí mismo». Lo tengo en la cabeza desde 1980.



**Esa foto que tienes ahí en la sala es justamente de aquel espectáculo...**

La hizo el gran fotógrafo chileno Pepe Casals, que vio varios ensayos y me preguntó: «¿te atreverías a salir desnudo en la foto?», ¿por qué desnudo?, le dije. «Porque lo que he visto en el escenario es que te desnudas interiormente y para graficarlo necesito que salgas sin ropa», respondió. Esa obra dio un fruto grande, pues un amigo dramaturgo, Walter Ventosilla, vio unas cartas que yo me escribía a mí mismo, como una especie de diario, y me dijo: «este es un libro». Y se publicó como *Los viejos papeles*. Se trataba en realidad de enfrentar las técnicas de Stanislavski y de Grotowski en medio de este laberinto donde salía un pedazo de *Romeo y Julieta*, otro del *Canto del cisne*, pero siempre cuestionando el cómo hacerlo. No usábamos nada, yo estaba descalzo y con un vestuario muy sencillo. Se cuestionaba la técnica teatral y la vanidad del actor. Y fue a partir de ese momento que empecé a cuestionarme qué quería realmente del teatro, porque los móviles de los autores en general no son muy bonitos, si los vemos desde el punto de vista psicológico.

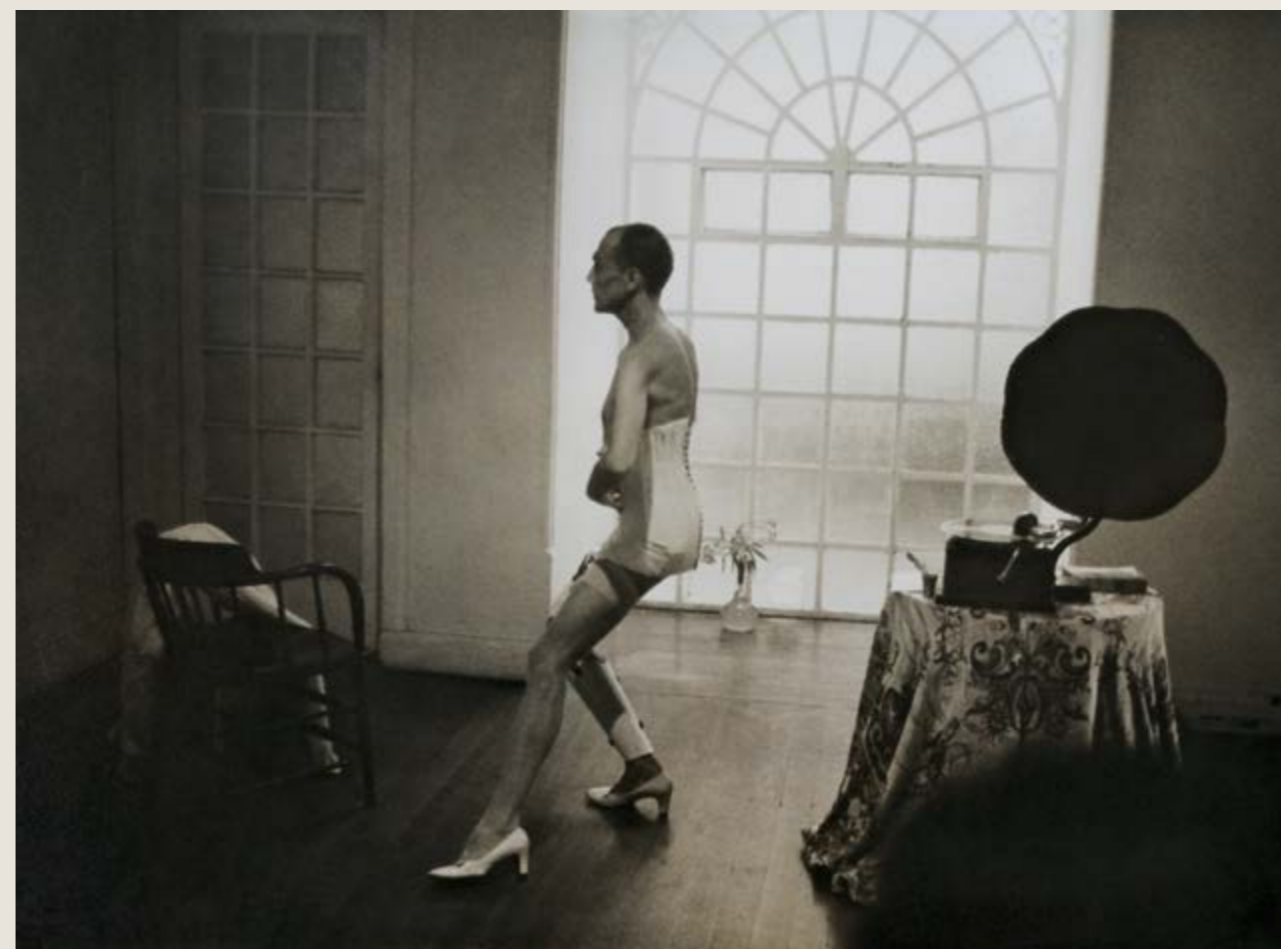
**El hombre de las mil caras que prefiere ser muchos personajes antes de ser uno mismo**

Si te pones a filosofar en torno a esto caes en cuenta que los móviles están en tu infancia. Si no te cuestionas eso, puedes seguir siendo actor, por supuesto, pero lo que ocurre actualmente es que hay moldes para hacer teatro, una repetición constante. Se han trastocado valores, entra a tallar lo que es comercial y puro divertimento, lo cual es válido, pero a mí se me ocurrió hacer esta locura.

**¿Y qué encontraste en esta especie de introspección que te dio la obra?**

En ese momento no lo sabes, pero luego surgió una reflexión por tratar de responder la pregunta por qué soy actor. Acaso por falta de aprobación, por el deseo de mostrarte y de que te aplaudan, y al pensar así empiezas a sentirte incluso hasta ridículo. «Me falta indagar más sobre lo que necesito saber de mí mismo para

TOMÉ EL TEMA DE SARAH, LA IMAGEN QUE INVENTÉ MENTALMENTE, CON PIERNA ORTOPÉDICA, UN CORSÉ, TOTALMENTE CALVA. ERA MI VIDA A TRAVÉS DE ESA IMAGEN. EN ESA OBRA SE HABLÓ DE COSAS MUY DURAS: LA OPRESIÓN, EL PREJUICIO, EL COMPLEJO, LO QUE OCURRÍA CON LA ORIENTACIÓN SEXUAL Y LOS REGÍMENES POLÍTICOS.







CUANDO SE CASÓ MI HERMANA MAYOR YO TENÍA CINCO AÑOS, ELLA ERA COMO MI MAMÁ Y ALGUNA VEZ EN TERAPIA ME DIJERON QUE FUI COMO UN NIÑO ABANDONADO. CUANDO ELLA SE FUE DE LA CASA YO LLORABA TODAS LAS NOCHES.

seguir haciendo teatro», me dije, y así nació el primer unipersonal: *Sarah Bernhardt y las memorias de mi vida*. Tomé el tema de Sarah, la imagen que inventé mentalmente, con pierna ortopédica, un corsé, totalmente calva. Era mi vida a través de esa imagen. En esa obra se habló de cosas muy duras: la opresión, el prejuicio, el complejo, lo que ocurría con la orientación sexual y los regímenes políticos. Fue un espectáculo que me llevó a varios festivales internacionales. Hacía participar al público, sacaba a un hombre y lo hacía leer un texto que correspondía al personaje de una madre superiora. La gente se moría de risa.

**¿Fuiste mucho al teatro cuando niño?**

No. Viví mucho tiempo en Puno, donde mi papá

era Tesorero de la Beneficencia Pública. Mi familia es arequipeña y ahí también nací yo. En Puno me sentía muy aislado y viví casi solo porque era mucho menor que mis hermanos. Cuando se casó mi hermana mayor yo tenía cinco años, ella era como mi mamá y alguna vez en terapia me dijeron que fui como un niño abandonado. Cuando ella se fue de la casa yo lloraba todas las noches. Todas esas cosas van formando tu personalidad, tu manera de ser. Pasaron los años, trabajé con medio mundo en teatro, me fui a Europa con una compañía española...

**Pero quisiste ser médico antes que actor...**

El día que fui a recoger mis resultados en la Escuela

de Medicina, volvía caminando por la calle Lampa, donde estaba el Teatro Universitario de San Marcos, y me quedé mirando un aviso de unos talleres de verano a cargo de Luis Alvarez, un gran actor. Recuerdo que estaba contento porque había ingresado a la universidad. De pronto aparece un señor bajito, muy simpático, que me pregunta: ¿usted quiere ser actor? ¿De dónde es usted? Soy arequipeño, le dije, y me hizo pasar de inmediato. Era don Guillermo Ugarte Chamorro, que era el director y también arequipeño. Terminé sentado frente a su escritorio. «Si es arequipeño, igual que Alfredo Bouroncle, Hudson Valdivia y Lucho Alvarez, usted tiene que ser actor», exclamó. Don Guillermo hizo mucho por el teatro nacional, era un hombre muy inteligente, tanto que a la escuela de arte dramático la han bautizado con su nombre.

**Una jugada del destino...**

Llegué a mi casa y le oculté la verdad a mi papá, le dije que no había ingresado. Él era un encanto de persona, y sabes lo que me contestó: «no importa hijo, el próximo año será». Yo acababa de terminar la secundaria, era un mocoso pero no quería vivir de propinas. Y como había estudiado cinco años de inglés en el Británico me puse a enseñar en un colegio de Chorrillos. El maestro Lucho Alvarez me enseñó mucho y fue el primero en recomendarme una profesora de voz. Me metí en el teatro con locura y en 1960 hice un papel protagónico en *Ratones y hombres*, con el grupo Alba.

**¿Tuviste la vocación de ser actor desde niño?**

Desde chiquito hacía ceremonias, tocaba el piano, me gustaba mucho el cine, quería ser bailarín. En Puno ha-





bía dos cines: el Colón y el teatro Municipal, dentro de una sociedad burguesa formada por las familias que tenían hacienda. Yo detestaba el colegio con toda mi alma porque quería estudiar piano en vez de matemáticas.

### ¿Cómo era tu mamá?

Una mujer absolutamente sociable, fiestera, amigüera, bordaba maravillosamente, pero conmigo tenía una relación un poco tensa. Mi papá me engrería más, todas esas cosas van haciendo una suma de lo que eres. Mi mamá murió joven, de 58 años, y fue un *shock*, me sentí muy culpable. Tenía 19 años. Todo esto coincidió con mi viaje a Colombia con una compañía de teatro española. Ahorré toda la plata que hice en esa gira y me fui a Europa en un barco que partió desde Cartagena de Indias. Dieciocho días en alta mar.

En Madrid conseguí una pensión en la calle Desengaño (risas). Hice casi tres años de carrera teatral, trabajé con un director cubano, hice radionovelas, fui traductor en la producción de películas de cine. Gané muy buen dinero porque en esa época era muy barato producir cine en España.

### ¿Cómo es tu relación actual con el teatro?

Es la de siempre, porque finalmente cuando haces teatro te relacionas con esa entequeia que es el teatro pero no con el mundillo del teatro, que está al margen de todo eso. Y así lo he sentido trabajando veinte años solo, puedes llevar el teatro adonde quieras y hacer lo que quieras. Mi meta fue esa, no usar escenografía, un mínimo de luz y de elementos. *Sarah Bernhardt* nació con un fonógrafo, una silla y una mesita. Desde que empecé a trabajar solo, el 13 de diciembre de 1993, veía muy poco teatro porque no tenía tiempo. Imagínate, vivir acá y hacer teatro en esta casa, terminaba agotado. Ahora voy menos. El otro día me invitaron a una obra y mientras me decidía, Hamlet era un chancay de a veinte al lado mío: me baño, no me baño; me afeito, no me afeito (risas). Nunca fui.

### Fuiste pionero en abordar el tema homosexual...

Hice la primera obra en el año 66, *Ejercicio para cinco dedos*, de Peter Shaffer, una obra muy interesante que pusimos en La Cabaña y la volvimos a hacer muchos años después con Roberto Moll, en el Corral de co-

medias. Siempre se presentó el tema gay rodeado de algo súper dramático o hasta sórdido, pero yo cerré el ciclo con una obra de temática gay con un final feliz: *El amor del otro lado*, en 1984. Era una obra inglesa, sensacional, que traduje; el conflicto estaba en el protagonista que era un actor desocupado pero que presumía de estar en todo lo alto. Se levanta a un tipo en la calle y así empieza la obra, muy divertida, la gente deliraba de la risa. La hice con Fernando Zevallos, el dueño de La Tarumba. Me acuerdo que al final de una función entró una pareja muy burguesa y elegante, y el esposo me dijo: «señor Guillén, si el amor entre homosexuales es así, pues ¡qué maravilla!».

### ¿Te enamoraste profundamente alguna vez?

No.

### ¿Te costaba trabajo?

Sí, y ese ha sido mi drama. A veces reniego del teatro pero de buena forma, porque tuve antojeras. Solo el teatro era mi vida. Dejé amores porque decía no tener tiempo para otra cosa. Hasta que un día me di cuenta... (silencio) un psicólogo me dijo: «eres un cobarde de mierda, porque te vives en el teatro y no en tu vida real». Ese día terminó la terapia. Cuestionarme el teatro era mortal porque esa era mi vida. Me dijo: «claro, te vas cuando estamos empezando a tocar el tema crucial». Lo detesté, lo odié, pero dos años después le di toda la razón.

### ¿Fuiste porque estabas deprimido?

No, la depresión vino mucho después. Es fruto de todas esas cosas que te han frustrado en la vida y que los médicos tratan de sacarte con pastillas. Así lo hice hasta que un día dejé todo. El médico piensa que es solo una cosa química y no es así. Ahora estoy con un problema en la tiroides y ando como desganado, sin ánimo, pero el teatro está ahí. Finalmente el teatro eres tú abrazando a esa entequeia que es el teatro mismo ¿Cuál es la corporeidad del teatro? Es lo que tú haces, por eso yo traje el teatro a mi casa.

### ¿Qué te pone contento en estos días?

Ese bichito (señala a su gata). Cuando murió Osito, mi perro, yo casi muero con él. Vivió 18 años y cinco meses, lo amé con locura. Cuando murió dejé de



hacer teatro en mi casa. El otro día lo dije en una entrevista con unos chicos de Huarmey, creo que amo más a los animales que al hombre. Y hablo en general, tampoco es que lo deteste. Los animalitos te dan unas lecciones increíbles. Mi gata, Misha, una vez que estaba muy deprimido y no me levantaba de la cama, de pronto empezó a empujarme, poco a poco, a todo lo largo de mi cuerpo, hasta que la entendí y me levanté de la cama. Tienen una inteligencia bárbara.

### ¿Qué es lo mejor que te dio el teatro?

La sensación que tengo ahorita de haber sido absolutamente libre, de elegir lo que quería hacer pese a la tremenda oposición de mi papá, y pese a darme cuenta, años después, de que el teatro no es una profesión que te dé para vivir. Pero si te dejas llevar eso también puede influir en el tipo de teatro que haces, te vuelves concesivo y eliges las obras de acuerdo a la posibilidad de éxito de taquilla que puedan tener. Yo nunca pensé así, quizá por eso no he sido actor de estar en todas las carteleras. Me recluí en

mi casa y dije «ya vendrá gente». No cobraba la entrada, pasaba el sombrero. Esa es la mejor experiencia teatral de mi vida y duró veinte años. Un público totalmente heterogéneo. Una vez un señor aplaudía a rabiar y me dijo: «qué bonito es el teatro». Era su primera vez. «Estoy con mi esposa y mis cuatro hijos, imagínese, si es que voy al teatro con qué le doy de comer a mi familia».

### ¿Qué tal te fue con el sombrero?

Mejor que si hubiese estado en un local, ahora puedo decirlo.

### ¿Qué crees que le diste al teatro?

Le di 54 años de mi vida, aunque por momentos pensé cómo pude haber dejado tantas cosas importantes de lado.

### El amor, por ejemplo

Por ejemplo. No quiero culpar al teatro pero sin duda tuvo mucho que ver. No tenía tiempo, eran escarceos, pero después chau. Y ahora lo resientes, cuando tienes 77 años y dices: qué hice con mi vida.

### Pero no es que te sientas tan solo...

Mucho, mucho (silencio). Pero ya está, es mi modo de vida.

### Fue el camino que elegiste

Eso es lo duro, preguntarme, ¿es lo que elegí o no? Tendría que contarte muchas anécdotas que no vienen al caso sobre cómo vas perdiendo ese lado, o lo vas dejando de lado. No eres compatible con la persona, o dices «qué cobarde he sido». Y la depresión sólo ahonda esa introspección que haces de ti mismo. Te preguntas, te cuestionas y terminas recriminándote.

### ¿Alguna vez has pensado hasta qué edad te gustaría vivir?

Pienso que me puedo morir a los 79, como mi papá, pero tengo un hermano de 86, una hermana de 85 y la mayor que murió de 94 años.

### Bueno, entonces tienes para rato, seguro te va a fallar el cálculo

Lo que me va a fallar es el corazón (risas).



# HUARO Y EL INFIERNO SEGÚN TADEO ESCALANTE

Pablo Macera  
Fotos de Billy Hare

LA IGLESIA DE HUARO, UBICADA A CUARENTA KILÓMETROS DE LA CIUDAD DE CUSCO, ES UNA DE LAS MAYORES EXPRESIONES DE LA PINTURA MURAL ANDINA. HUARO ES TADEO ESCALANTE (C. 1770-1840), SIN DESCONOCER QUE OTRAS MANOS, ANTES QUE ÉL, LA DECORARON CON TECHOS Y MURALES.







**E**l techo de Huaru, es uno de los más hermosos de toda la pintura andina. No tiene la severidad abstracta de la geometría mudéjar. Ni comparte los convencionalismos establecidos por el renacimiento y el barroco. Es un rococó andino, tardío y desenfrenado, donde el horror al vacío puebla decorativamente todos los rincones con colores que se destacan sobre un fondo blanco que ilumina y aclara toda la composición. Es una pintura juvenil, alegre, diurna, inmersa en el mundo de flores, frutos y follajes que Escalante escogió como sus elementos decorativos dominantes.

Pero nada en Huaru iguala a «El infierno» que Tadeo Escalante pintó encima de la puerta que lleva al coro. El tema de esa composición no era nuevo para los artistas andinos. Bitti (siglo XVI) lo había utilizado en su desaparecido mural de la capilla de los indios, como más tarde también lo hicieron, primero Diego

Quispe Tito (s. XVII) en su gran cuadro para los franciscanos; y luego (s. XVIII) el padre Salamanca en su cripta de La Merced. Tadeo Escalante pudo ver cualquiera de esas obras, como también probablemente conoció el lienzo de «Los condenados» que todavía exhibe la iglesia de San Gerónimo; y «La resurrección de la carne» (s. XVIII) que forma parte de la serie del *Credo en Canincunca*. No descartamos por último los inevitables grabados (pero ¿cuáles?) que siempre invocan los historiadores del arte americano. Todas esas fuentes habían codificado un registro pictórico convencional: los condenados desnudos, los demonios bestializados, el dragón infernal, y los instrumentos de tortura (ruedas, potros, calderos). Además de la inevitable combinación cromática negro-rojo, para significar la oscuridad donde arden los pecadores cristianos. Escalante no olvidó esta tradición. Todos esos elementos formaron parte de su mural; y

ninguna ortodoxia, religiosa o estética, podía reprocharle una sola omisión. Pero supo y quiso además incorporarlos dentro de una estructura compositiva totalmente nueva dentro de las escuelas locales donde él había aprendido y trabajado. Mantuvo, desde luego, sus amaneramientos o limitaciones personales. Escalante es un pintor pudoroso, un pintor de cuerpos vestidos. En aquellos tiempos es casi seguro que muy pocos artistas coloniales tuvieron la ocasión de ver a toda luz un cuerpo desnudo. Solo las manos y la cara estaban al descubierto. Y el amoroso cuidado con que los cusqueños dibujaron estas partes, «las más humanas del hombre», revela por oposición que la suya fue sobre todo una anatomía adivinada y peligrosa. Con qué temor debió Escalante pintar a sus condenados totalmente desnudos, despojándoles de toda defensa contra las llamas del infierno. Por eso los suyos fueron cuerpos «medievales», de abdomen pronunciado, todos sin sexo y de extremidades delgadas hasta el raquitismo. Por eso, me hizo ver Miguel Adrianzén, en su infierno no hay condenadas,

EN AQUELLOS TIEMPOS ES CASI SEGURO QUE MUY POCOS ARTISTAS COLONIALES TUVIERON LA OCASIÓN DE VER A TODA LUZ UN CUERPO DESNUDO. SOLO LAS MANOS Y LA CARA ESTABAN AL DESCUBIERTO. Y EL AMOROSO CUIDADO CON QUE LOS CUSQUEÑOS DIBUJARON ESTAS PARTES, «LAS MÁS HUMANAS DEL HOMBRE», REVELA POR OPOSICIÓN QUE LA SUYA FUE SOBRE TODO UNA ANATOMÍA ADIVINADA Y PELIGROSA.







sino solamente condenados, para evitar la turbación de los pechos. Las mujeres tienen un infierno reservado, nunca público y visible: el suyo solo. La condenación cristiana debe ser neutralmente asexual.

Todavía se vio obligado Escalante a realizar más concesiones. El gran rectángulo donde ejecutó su mural fue dividido en dos áreas principales delimitadas claramente, la primera por las cintas habladas y luego por el cromatismo binario de toda la composición que, en este caso, reserva una oscuridad negro-marrón en la zona de arriba, por donde caen los pecadores; mientras que la parte inferior, más estrecha, se ilumina amenazadoramente de rojo. Esta última, que flanquea la torre y el dragón, es la zona de los tormentos. Escalante no podía pretender aquí

**LAS TORTURAS QUE AGUARDABAN AL HOMBRE DESPUÉS DE SU MUERTE ERAN LAS MISMAS QUE LO AMENAZABAN EN VIDA CUANDO TRANSGREDÍA SUS DEBERES. AQUÍ MISMO, SIN EMBARGO, ESCALANTE ATENUÓ CON INTELIGENCIA LOS CONVENCIONALISMOS Y HASTA CONSIGUIÓ DESTRUIRLOS SUTILMENTE E INNOVAR.**



una originalidad excesiva. Las torturas que aguardaban al hombre después de su muerte eran las mismas que lo amenazaban en vida cuando transgredía sus deberes. Aquí mismo, sin embargo, Escalante atenuó con inteligencia los convencionalismos y hasta consiguió destruirlos sutilmente e innovar.

No pretendemos que el itinerario de nuestra exposición sea coincidente, necesariamente en todos los casos, con el itinerario de las decisiones creadas por Escalante. Por el contrario, resulta mucho más probable que el artista desarrollara una intuición que le permitió desde el inicio una visión global que integraba todos los problemas, soluciones y recursos plásticos de que disponía. Una vez más se hace patente la brecha entre la palabra y la imagen, entre la literatura conceptual y las artes. Esperamos, por lo menos, haber obtenido un margen de sugerencia que nos acerque y vuelva comprensibles las propias concepciones de Escalante.

Pero fue en el área superior donde Escalante puso en evidencia su maestría, haciendo olvidar hasta su propia dificultad para el dibujo anatómico. Ya hemos indicado cómo esa área, dibujada como un gran rectángulo super-





puesto al de la base, fue dividida por mitad en dos cuadrados. Nos hemos de referir también a la gran diagonal que parte del extremo izquierdo y llega hasta la torre, así como el papel jugado por los triángulos principales (Lucifer, torre). Podemos añadir, para entender mejor el mundo geográfico preferido por Escalante, que los condenados de esta parte superior se abren y unen en abanico formando dos polígonos irregulares que asemejan dos grandes alas a los costados del gran demonio. De este modo subrayó Escalante la particular movilidad de toda esta zona. Esas alas poligonales pueden ser también miradas como integrantes de las mitades cuadradas que hemos mencionado, lo mismo al interior de cada uno de esos campos (que a la vez son alas, cuadrados y mitades), nudo central debajo de Lucifer, que ata las dos grandes alas o mitades. Luego hacia la izquierda hallamos dos grupos mayores y un tercero que eslabona a estos con el grupo central. Uno de los dos primeros grupos se mueve de izquierda a derecha. El otro en cambio va en sentido contrario y bajando hacia la boca del dragón. Ambos se vinculan en sus extremos como un engranaje de ruedas paralelas e inversas. Hacia la mitad derecha es menos fácil distinguir las agrupaciones, debido a una mayor densidad y complicación de las figuras. Con toda intención Escalante nos propone diferentes apariencias superpuestas. Tan pronto creemos ver únicamente dos cuadrados como descubrimos un rectángulo o más bien sorprendemos una ordenación curvilínea.

El efecto predominante es la unidad de un conjunto caracterizado por la multiplicidad de movimientos circulatorios y la ingrátida flotación de las figuras, en suspenso, antes de caer al sitio de las torturas.

Desde luego que demoramos y fragmentamos, a través del análisis, lo que felizmente ocurre en nuestra experiencia como un acto global, rápido y directo. Para gozar de la belleza de este mural no hemos necesitado, ni nadie necesitará, una explicación minuciosa de las técnicas empleadas en su composición. En este sentido esta descripción nuestra, o cualquier otra, no reemplaza la observación personal. Puede con todo, sin embargo, mejorarla, en la medida que permita comprender las dificultades y decisiones asociadas al acto de la creación artística.\*



# COTA CARVALLO

«SI TE DA MIEDO, CANTA...»

Elba Luján  
Ilustraciones de Cota Carvallo

FANTASÍA, COLOR, RITMO, MISTERIO, SON ALGUNOS DE LOS ELEMENTOS DE LA ESCRITURA DE COTA CARVALLO. ESTA ARTISTA CAUDALOSA, PINTORA, DRAMATURGA, POETA, NARRADORA, NACIÓ EN 1909, EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX, CUANDO LAS MUJERES SE HALLABAN AÚN BAJO EL YUGO DE IDEAS COMO EL «ETERNO FEMENINO» (AQUELLO DE LO QUE HOY YA NADIE HABLA), Y SUS VIDAS ERAN ESTRICTAMENTE CONFIGURADAS POR LA NATURALEZA, LA SOCIEDAD Y LAS COSTUMBRES. COTA, SIN EMBARGO, FUE DESDE SIEMPRE UNA MUJER DE VANGUARDIA, NO SOLO COMO SER HUMANO SINO, FUNDAMENTALMENTE, COMO CREADORA.

**P**ara ello contó con la inmensa fuerza de su espíritu y con el mejor de los aliados: su padre, don Armando Carvallo, quien supo apreciar y alentar la singularidad de ese pequeño ser que era su primogénita. Así pues, las primeras manifestaciones de la pequeña Cota encontraron un oído sensible a sus demandas, al extremo de permitirle abandonar el colegio donde se aburría soberanamente. Con la confianza y libertad recibidas se abocó a leer con vehemencia; la biblioteca de la familia estaba a su disposición y le brindó una

sólida formación autodidacta, leyó incansablemente, como lo hacen algunos seres privilegiados guiados únicamente por un misterioso instinto.

Su infancia transcurrió en Huacho donde su padre ejercía como agente de aduana. Siempre que él volvía del puerto, Cota y sus dos hermanas lo esperaban con el alma iluminada pues llegaba no solo cargado de animales, venados, cacaúas, tigrillos, y plantas exóticas que encontraban un hogar







Cota a los veinte años.

YA EN LA ESCUELA, ELLA SINTIÓ UNA AFINIDAD INMEDIATA CON LOS MIEMBROS DE LA LLAMADA CORRIENTE INDIGENISTA, INNOVADOR GRUPO QUE DIRIGIÓ SU MIRADA HACIA LA PROVINCIA Y LOS ANDES EN PLENA DICTADURA DE AUGUSTO B. LEGUÍA, TIEMPOS DUROS Y ARRIESGADOS PARA UNA JUVENTUD SENSIBLE A TODA ESA HUMANIDAD ANDINA, AMAZÓNICA Y MESTIZA IGNORADA POR LA CAPITAL.

en el patio de la casa familiar, sino también cajas repletas de fabulosos objetos y libros que maravillaban los inmensos y expresivos ojos de Cota, su hija favorita. Para ella, el mar era pues una fuente inagotable de placer y sorpresa, no solo era ese inmenso espacio donde nadaba, jugaba, pescaba y despedía el día cada tarde, era también la más pura manifestación de la prodigalidad, que su sensibilidad captó y absorbió indeleblemente, hasta la última gota.

A los trece años ya escribía en su Diario, y así lo hizo durante toda su vida. Allí registraba sus pensamientos, experiencias, descubrimientos, paseos y aventuras. Alegre como un potrillo conoció profundamente el campo, aprendió a distinguir las aves, los árboles, las huertas y grutas del llamado norte chico que, más tarde, protagonizaron sus canciones, narraciones y piezas de teatro: «Desde muy chiquilla me gustaba pasear por la campiña en compañía de mi imaginación entretejiendo historias, algunas de las cuales escribía al volver a casa». El trato continuo con la gente del pueblo, con los amigos de sus padres, con los empleados de su casa, de quienes escuchó historias y leyendas, le hizo conocer de primera mano los abismos económicos y sociales del país con los que jamás concordó. Sin subterfugio alguno, y de manera suave y natural, conforme a su personalidad, lo expresó nítidamente a lo largo de su vida. Toda su obra es un magnífico testimonio de ello.

#### LIMA

Fue debido a Cota que la familia se trasladó a Lima, quería estudiar en Bellas Artes y, por supuesto, su padre no dudó en levantar su casa, hacer bártulos y petacas y mudarse de inmediato. Ya en la Escuela, ella sintió una afinidad inmediata con los miembros de la llamada corriente Indigenista, innovador grupo que dirigió su mirada hacia la provincia y los Andes en plena dictadura de Augusto B. Leguía, tiempos duros y arriesgados para una juventud sensible a toda esa humanidad andina, amazónica y mestiza ignorada por la capital. La pintura y la literatura de Cota fueron pues, desde el principio, una celebración y un canto a ese pueblo que ella aprendió a amar desde pequeña:



«Una niña linda / vendrá a nuestra casa, / antes que en los campos / se dore el maíz, / antes que perfume / las huertas el mango / y cante en las tapias / el tuctu-pillín. // Y olerá su carne / como la magnolia / y será morena / como el capulí / y tendrá los ojos / como la vicuña / y el cuerpo tan fino / como el colibrí... ».

En 1933 egresó de Bellas Artes con brillantes calificaciones y al año siguiente se casó con Estuardo Núñez Hague, con quien tuvo 7 hijos, cinco hombres y dos mujeres. Poco antes del nacimiento del primero de sus hijos, en 1935, ya había realizado exitosas exposiciones en las galerías Lima y Pancho Fierro, en la Academia Brandes y en el Instituto Iberoamericano de Berlín, en 1953 obtuvo el premio nacional de pintura Ignacio Merino y en 1960 hizo su última exposición. A partir de ese momento se volcó por entero a la literatura in-

fantil. Ser artista y madre es, aún hoy, una combinación sumamente ardua, pero ella supo sortear con talento las dificultades de la vida cotidiana. Robándole horas al sueño trabajó incansablemente, su voluptuosidad creadora buscaba expresarse de múltiples formas, no solo mediante cuentos y piezas de teatro, sino también a través del piano y la composición de canciones infantiles; de sus manos surgieron hermosos títeres de trapo y de papel marché, libros ilustrados por ella misma y algunos de tela que aún se conservan; sus hijos y los amigos de ellos no olvidan las representaciones de obras de teatro en el pequeño teatrín concebido y elaborado por esta incansable artista para alegrarles la vida.

Su novela *Rutsí. El espíritu de la selva*, ganó en 1943 el premio internacional Farrar & Rinehart de Nueva York. Fue el primero de más de una decena de poste-



riores reconocimientos nacionales e internacionales. Todas sus obras se distinguen por la persistencia de sus convicciones; cada uno de sus múltiples viajes por el Perú la enraizaron más a él, de ello dan cuenta sus numerosos artículos publicados en la revista *Urpí*, en la sección «Viajando por el Perú». Pero volvamos a Rutsí, ese pequeño geniecillo del bosque que

por amor busca su transmutación en hombre. Así, la novela se abre con esta exclamación: «¡Quiero ser hombre!», y quiere serlo para que Shambi, la hija del cacique, pueda oír su voz. La voz, la palabra, es lo que define nuestra humanidad y Cota le rinde tributo, y el río le concede su deseo a Rutsí, quien emprende un largo viaje lleno de aventuras. Este libro, publicado



hace 72 años, es la puesta en marcha de la propuesta de esta escritora, pionera en literatura infantil peruana. El protagonista, los personajes, paisajes, animales, pueblos, nada tienen que ver con los cuentos europeos o de otras regiones de la Tierra. Cota sostenía que: «Buena parte de la literatura infantil que se produce en el Perú está lamentablemente dirigida a las clases altas y tradicionales y se ha continuado utilizando los mismos personajes anacrónicos ya superados como reyes, hadas y princesas». Nuestra escritora, en cambio, procede como el río de Rutsí: otorga, con la mayor sencillez del mundo, voz y presencia a hombres y mujeres de todas las regiones del Perú.

La producción de Cota Carvallo es inmensa, publicó más de diez libros, pero muchas de sus obras permanecen aún sin publicarse. Algunos de sus cuentos, como *La nochebuena de Jacinto*, o *El Niño cojito* nos llevan a un territorio mezcla de sueño y realidad, en la que los acontecimientos transcurren en tiempos paralelos. La escritora, poco a poco, se fue mos-

trando más segura en su creación, más confiada en despertar o llegar a la imaginación de los niños, allí donde, sin reparo alguno, fantasía y realidad viven en el pasado y también en el porvenir. Pero hay mucho más en estos cuentos, los personajes escuchan a los pájaros, árboles, cerros, ríos, y los animales son a veces seres encantados. De ese modo, imperceptible y delicado, Cota nos sumerge y enseña a oír y leer el misterioso y callado lenguaje de la naturaleza, aunque hasta hoy todo parece indicar que nos resistimos a escucharla.

Con su hija Charo conformaron una dupla imbatible, Cota escribía y Charo ilustraba. Fue fabuloso para ambas artistas porque la compenetración que había entre ellas era perfecta; la libertad, la confianza y la comunión de ideas contribuyeron sin medida al impulso de la literatura para niños en el país. Ambas trabajaron en *Urpí*, tal vez la más importante revista infantil semanal, que entre 1974 y 1975 alcanzó las 49 entregas. La magnitud de la obra de Cota Carvallo es inmensa, no solo en cantidad sino, principalmente, en la fuerza de su propuesta. Como presidenta de la Sección Peruana de la Organización Internacional del Libro Juvenil (IBBY) apoyó el trabajo de los escritores peruanos en el campo de la literatura infantil. Ocupó ese cargo hasta su muerte en 1980. Sin embargo su voz, su dulce y poderosa voz nos sigue llegando entre el rumor de las páginas de sus libros. Recientemente ha sido publicada una hermosa selección de piezas de teatro, son solo cuatro, apenas cuatro: *La tacita de plata*, *Florisel*, *El monigote de papel* y *Oshta y el duende*. Es justamente en este *Oshta*, donde Cota, como una madre generosa, nos regala el más sereno de los secretos, para que nos acompañe hasta el fin del camino: «... el niño se resistía a permanecer solo. Tenía miedo. Miedo de escuchar el viento que soplaba sobre las pajas y de no ver en torno suyo otra cosa que las elevadas montañas», a lo que su madre le responde: «Si te da miedo, canta. Canta cualquier cosa y así, al escuchar tu voz, te sentirás acompañado».\*

Mi agradecimiento a Estuardo Núñez Carvallo por brindarme información sobre su madre, por prestarme su colección de la revista *Urpí*, y la tesis de David D. Heflin sobre la cuentística de Carlota Carvallo.



# BILLIE HOLIDAY

## FUEGO Y OSCURIDAD

Guillermo Niño de Guzmán

A LOS CIEN AÑOS DE SU NACIMIENTO, LA FIGURA DE BILLIE HOLIDAY VUELVE A EMERGER DE LAS SOMBRAS CON SU VOZ MELANCÓLICA Y SENSUAL, Y NOS ANIMA A PASAR REVISTA A SU SINGULAR TRAYECTORIA. DOTADA CON UNA ÁSPERA BELLEZA, QUE SOLÍA COMPLEMENTAR CON UNA GARDENIA ENGAZADA EN SU CABELLERA, TUVO UNA EXISTENCIA BREVE Y TRÁGICA, LO QUE NO LE IMPEDIRÍA ERIGIRSE COMO LA CANTANTE MÁS INFLUYENTE DE LA HISTORIA DEL JAZZ. SIN EMBARGO, LA LEYENDA QUE SE HA CREADO EN TORNO A ELLA, LEJOS DE FAVORECERLA, HA SIDO UN ESTORBO PARA SU DEBIDA VALORACIÓN.

Cuando se habla del canto en el jazz es inevitable mencionar a una vocalista que, curiosamente, no cultivaba esta música. Nos referimos a Bessie Smith (1894-1937), la mítica cantante de blues que estremeció los años veinte. Sin embargo, no está demás recordar que el jazz se origina a partir del blues, aquellos lamentos que entonaban los negros luego de la guerra de Secesión, empapados de tristeza, nostalgia y desesperanza. Bessie Smith

tenía una voz bronca y poderosa, con un timbre oscuro y profundo, cualidades que, sumadas a su apasionado temperamento, imprimían a sus interpretaciones una rara intensidad. Ella es el eslabón entre el canto rural y folclórico de la prehistoria del jazz y el arte más elaborado de personajes urbanos como Billie Holiday y Ella Fitzgerald, quienes surgieron en la década siguiente, durante la llamada era del Swing.







El *jazz* nació de la música cantada, ya fuera el *blues*, los *work songs* de los jornaleros del campo o los *spirituals* que acompañaban a los ritos del culto religioso. No obstante, el canto *jazzístico* proviene de la música instrumental, lo que resulta paradójico. Si el ejecutante buscaba que el sonido de su instrumento se aproximara al de la voz humana, el cantante sobresalía cuando su técnica vocal le permitía obtener tonos similares al de un saxo o un trombón. De ahí que sea inadecuado valorar a los cantantes de *jazz* según los cánones de la música occidental. La voz cascada y rugosa de Satchmo puede parecer fea e incluso grotesca para un oyente cualquiera, pero, para un amante del *jazz*, lo que importa es su fuerza expresiva, y, por lo tanto, es bella.

Billie Holiday reveló que Louis Armstrong (Satchmo) y Bessie Smith eran sus dos mayores influencias. Su aprendizaje fue muy rápido. A los veinte años, ya había acuñado un estilo único e inconfundible, lo que delata su talento precoz. Más aún, sorprende su voluntad y tesón, pues, de otro modo, no se entendería cómo pudo superar los infortunios que la zarandearon desde temprana edad. Cuando nació, en Filadelfia, en 1915, su madre apenas tenía trece años y su padre quince. Billie recibió el nombre de Eleanora Fagan, ya que su progenitor no la reconoció en su momento. Este abandonó el hogar para proseguir su carrera de guitarrista de *jazz* y llegaría a tocar en la orquesta de Fletcher Henderson. La madre tampoco

fue capaz de afrontar su responsabilidad y confió a la pequeña a unos parientes, mientras se desempeñaba como sirvienta en el ferrocarril. Criada en un ambiente poco propicio, Billie dejó de asistir a la escuela. Su desertión ocasionó que fuera detenida por la policía cuando tenía nueve años y enviada a un reformatorio. Este sería el primero de una larga serie de problemas con la justicia que la acosarían en el futuro.

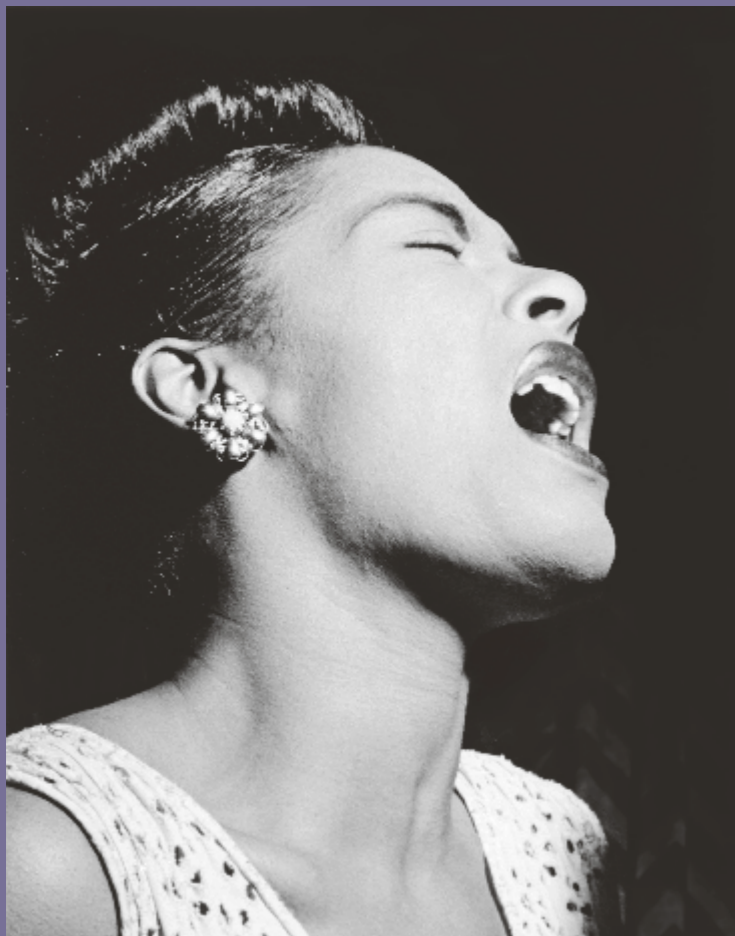
Al cabo de un tiempo, su madre recuperó su custodia, pero, no mucho después, volvió a perderla. Un vecino intentó violar a Billie, lo que motivó que fuera recluida de nuevo en el correccional. Había cumplido once años y ya no regresaría más a la escuela. Al quedar en libertad, comenzó a hacer mandados en un burdel. Luego, su madre decidió emigrar a Nueva York, donde se dedicó a la prostitución. A principios de 1929, Billie se fue a vivir con ella en Harlem y, pese a que aún no cumplía catorce, siguió sus pasos en el meretricio. A los pocos meses, ambas cayeron en una redada policial y fueron a prisión.

Cuando Billie salió libre, todavía era una adolescente. Por ello, nadie sabe cómo se las arregló para cambiar de rumbo y que su vida diera un vuelco radical. Lo cierto es que empezó a cantar en modestos bares de Harlem -primero bajo el nombre artístico de Billie Dove, en homenaje a la actriz del cine mudo- hasta que su voz deslumbró a John Hammond, un conocido productor, quien la llevó a los estudios para que grabara acompañada por el gran clarinetista Benny Goodman. Solo fueron dos canciones, pero una de ellas se convirtió en un éxito rotundo. Según Hammond, «era la primera cantante con la que tropezaba que realmente cantaba como un genio improvisador del jazz». Así, a sus dieciocho años, Billie Holiday entró en el mundo del espectáculo por la puerta grande.

CUANDO BILLIE SALIÓ LIBRE, TODAVÍA ERA UNA ADOLESCENTE. POR ELLO, NADIE SABE CÓMO SE LAS ARREGLÓ PARA CAMBIAR DE RUMBO Y QUE SU VIDA DIERA UN VUELCO RADICAL. LO CIERTO ES QUE EMPEZÓ A CANTAR EN MODESTOS BARES DE HARLEM -PRIMERO BAJO EL NOMBRE ARTÍSTICO DE BILLIE DOVE, EN HOMENAJE A LA ACTRIZ DEL CINE MUDO- HASTA QUE SU VOZ DESLUMBRÓ A JOHN HAMMOND, UN CONOCIDO PRODUCTOR, QUIEN LA LLEVÓ A LOS ESTUDIOS PARA QUE GRABARA ACOMPAÑADA POR EL GRAN CLARINETISTA BENNY GOODMAN.







Antes de aquilatar su legado, conviene aclarar que ella era una cantante de *jazz* y no de *blues* (en su repertorio casi no hay temas que correspondan a esta vertiente). Lo que ocurre es que poseía el sentimiento del blues de su admirada Bessie Smith y lograba transformar baladas insustanciales en interpretaciones de una fuerza arrebatadora. Su voz, ligeramente ronca y velada, era muy flexible, rica en matices, y exhalaba sensualidad. Gracias a su dominio del tempo, podía alterar la armonía e improvisar como un ejecutante. Su fraseo era único, pues le gustaba alargar las notas a la manera de Lester Young, el saxofonista tenor que la acompañó en numerosas sesiones y le dio el sobrenombre de Lady Day. En opinión del trompetista Miles Davis, la voz de Billie Holiday sonaba como un instrumento de viento.

Entre sus numerosas grabaciones, hay varias performances notables. En los años cuarenta registró temas como «*Lover man*» y «*God bless the child*» (coescrito por ella), en los que asoma una Billie Holiday en plenitud de facultades, con una entonación fluida y que rezuma una enorme sensibilidad. Por otra parte, «*Good morning heartache*» se impone

por su exquisita melodía, sin que su refinamiento merme un ápice su carga expresiva. «*Strange fruit*», de la que grabó dos versiones (en 1939 y 1944), es un documento impresionante, puesto que la letra alude a una extraña fruta que pende de un árbol y que no es sino el cuerpo de un negro que ha sido linchado. Se trata de una impresionante denuncia del racismo imperante en Estados Unidos, a tal punto que se consolidó como un emblema del movimiento por los derechos civiles.



Billie Holiday y Louis Armstrong.



Con Louis Armstrong y Barney Bigard en New Orleans, 1947.

Asimismo, «*Fine and mellow*» se distingue como una de las escasas composiciones de su autoría y uno de los rarísimos blues de su repertorio. En 1957, dos años antes de morir, cantó este tema por última vez en un programa de televisión, acompañada por grandes glorias del jazz, entre estas su viejo amigo Lester Young. Si bien la voz de Billie ya no despedía el fulgor de otrora, la emoción que puso le dio a su interpretación una profundidad conmovedora.

Billie Holiday falleció a los 44 años, en 1959, víctima de cirrosis. Su salud se había deteriorado como consecuencia de su dipsomanía y su adicción a los narcóticos y la heroína. Lejos estaban

los días en que causaba furor en los escenarios. Pero no seamos tan duros con ella. Billie arrastraba traumas que la música solo amenguaba y que la fama no podía curar. En todo caso, fue una mujer orgullosa que no se doblegó tan fácilmente ante la adversidad. De acuerdo con la leyenda, cuando inició su carrera en bares de ínfima categoría de Harlem, las chicas acostumbraban recoger las propinas levantándose las faldas para apresar los billetes de un dólar con el sexo. Billie siempre se negó a hacerlo, lo que originó que sus compañeras la llamaran, con ironía, Lady. Más tarde, Lester Young completó el apelativo y lo transformó en Lady Day, nombre con el que sería reverenciada por los músicos y los aficionados al *jazz*.\*



# EL PASO DE LA REALIDAD A LA POESÍA Y AL MISTERIO

Jorge Bernuy

VENANCIO SHINKI ES UN PINTOR CUYO RECONOCIMIENTO SURGE DE SU PROPIO ESFUERZO, DE SU TENACIDAD Y DE HABER ENCONTRADO UN MODO DE HACER QUE LO DEFINE Y LE PERMITE ENCONTRAR RESPUESTAS INDIVIDUALES Y COHERENTES EN SU ARTE.

En su pintura, Shinki configura subliminalmente importantes escenas en paisajes recreados con elementos de la realidad que nos remiten a la costa. La serena geometría y las tonalidades grises, rojas, violetas y amarillas de su mundo exterior se vuelven intensamente evocadoras del lugar, la estación, la hora del día, donde lo austero deja sitio a lo seductor.

La reputación de Shinki parece asegurada al igual que su posición en la historia del arte de nuestro país. Este pintor es visto como una voz de la modernidad y a la vez como un defensor de los valores tradicionales. Sus obras polivalentes y enigmáticas se pueden leer con la misma precisión con la que se leen sus imágenes específicas, sumamente refi-

nadas y pertenecientes a un mundo privado pero reconocible. Engañosamente modestas pueden provocar un entusiasmo exaltado o una casi indiferencia, pero esto no tiene nada de sorprendente ya que el arte de este Maestro no intenta agradar o situarse en el primer plano. Todo lo contrario, más bien severo y no abiertamente sensual, Shinki exige que los observadores se esfuercen si quieren descubrir su verdadero carácter. Aun así, para sus seguidores más entusiastas esos austeros paisajes oníricos y esas figuras silenciosas son enormemente gratificantes. Esto es especialmente cierto cuando las obras en cuestión están relacionadas entre sí, entonces la amplitud de su inventiva, como manipulador del color y el tono, se hace presente en

su habilidad para evocar la luz, la hora del día, los cambios de humor a través de matices exquisitamente ajustados, apagados, anónimos.

Han transcurrido más de 60 años desde que este artista, introvertido y modesto, decidió dedicarse exclusivamente a su trabajo con el lienzo y el pincel. Perteneció a la promoción Sérvulo Gutiérrez de 1962, una de las mejores de la historia de la Escuela de Bellas Artes. Oswaldo Sagástegui, José Cajahuaringa, Enrique Galdós Rivas, Arturo Kubotta, Gerardo Chávez,

Rómulo Vela, Alfredo González Basurco, compañeros suyos, fueron, como él, sensibles a los cambios que se vivían. Trabajaban dentro del informalismo y la abstracción con gran éxito. Recibieron la influencia de los pintores internacionales que exhibían en Lima en esa época y también de los profesores que entraron a la abstracción, entre ellos Ricardo Grau, Alberto Dávila, Sabino Springett, Aitor Castillo, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Ricardo Sánchez que a su vez llevaban la huella de la irrupción del abstraccionismo en el Perú en 1947.







SU OBRA NACE DEL PROFUNDO CONOCIMIENTO DE LOS MEDIOS MÁS ECONÓMICOS Y RIGUROSOS, CON ELLOS PLASMA UNA OBRA EXTRAYENDO POESÍA DEL MATIZ, VARIEDAD DE LOS AJUSTES DE ESCALA.



ABANDONA TODA REPRESENTACIÓN O ESTRUCTURA EN SU SENTIDO CONVENCIONAL, DEJA SOLO EL VACÍO Y LA LUZ CON EVENTUALES HUELLAS CALIGRÁFICAS, MANCHAS, LEJANÍAS VAPOROSAS. CON ESTE PROCESO PICTÓRICO, SHINKI ABRE SUS SIGNIFICADOS HACIA EL INFINITO EN UNA BÚSQUEDA DE VALORES ABSOLUTOS.





El ambiente cultural que se vivía en Lima y en la Escuela de Bellas Artes en la época de Shinkai era de gran agitación creativa. Pero su arte, nacido inconfundiblemente de la experiencia concreta de un individuo, está desprovisto de ideología y programación. Su obra nace del profundo conocimiento de los medios más económicos y rigurosos, con ellos plasma una obra extrayendo poesía del matiz, variedad de los ajustes de escala.

En la línea informalista encuentra en el expresionismo abstracto el trabajo de la subjetividad

a través de un lenguaje personal que se traduce en un cierto lirismo y la supremacía de una firme voluntad creativa con rasgos de evidente rai-gambre oriental. Abandona toda representación o estructura en su sentido convencional, deja solo el vacío y la luz con eventuales huellas caligráficas, manchas, lejanías vaporosas. Con este proceso pictórico, Shinkai abre sus significados hacia el infinito en una búsqueda de valores absolutos. La pincelada fina y el rico colorido se multiplican ante los ojos del espectador siguiendo un ritmo continuo.

Este es el planteamiento de un discurso complejo, estructurado a partir de un lenguaje que tiende a la unificación y a la coherencia, que no puede ser captado con mirada furtiva, sino con aquella otra que escudriña y analiza.

El tránsito hacia la figuración se dio por reflexiones personales propias de su espíritu y fue un hallazgo paulatino, sin saltos ni violencia. Los paisajes de su infancia, de dunas arenosas y cielos ardientes en una atmósfera irreal, están aquí, en este lenguaje de simbolismos quietos y a la vez

animados de una vida secreta. Los tonos tenues y el dibujo preciso están distribuidos de modo equilibrado sobre el lienzo a la vez que las figuras están dispuestas en amplias formas geométricas: círculos, cuadrados, triángulos en los que se han introducido sueños, deseos, recuerdos. Todo en un vasto territorio crepuscular. Los paisajes son íntegramente subjetivos derivados de una capacidad visionaria y una inquietud psíquica totalmente creativa. La factura laboriosa de transparencias e incandescencias cromáticas hace posible estas formas visuales.





VENANCIO SHINKI NACIÓ EN SUPE, EN LA HACIENDA SAN NICOLÁS EL 1 DE ABRIL DE 1932. A LOS 15 AÑOS VIAJA A LIMA A TRABAJAR COMO APRENDIZ DE FOTÓGRAFO, A LOS 21 ABRE SU PROPIO ESTUDIO FOTOGRAFICO. POSTERIORMENTE INGRESA A LA ESCUELA NACIONAL DE BELLAS ARTES. SE GRADÚA CON EL PRIMER PREMIO Y AL AÑO SIGUIENTE GANA EL PREMIO HEBRAICA CON EL LIENZO PARACAS Y VIAJA A SAO PAULO COMO INTEGRANTE DE LA DELEGACIÓN PERUANA A LA VII BIENAL.





La predominancia de la forma sobre el tema, fuera de toda anécdota, el ingrediente onírico de las escenas a través de una luz muy bien estudiada, el sentimiento poético de las mismas lo emparentan con el surrealismo. Venancio Shinki nació en Supe, en la hacienda San Nicolás el 1 de abril de 1932. A los 15 años viaja a Lima a trabajar como aprendiz de fotógrafo, a los 21 abre su propio estudio fotográfico. Posteriormente ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Se gradúa con el

primer premio y al año siguiente gana el Premio Hebraica con el lienzo Paracas y viaja a Sao Paulo como integrante de la delegación peruana a la VII Bienal.

En 1964 realiza su primera exposición individual en la galería Art Center con muy buena crítica de Juan Acha. En 1966 obtiene el Premio Tecnoquímica. Trabajó como profesor en la facultad de arquitectura de la UNI y como dibujante en el diario Expreso.

Sus obras han sido expuestas en Francia, Bélgica, Suiza, Alemania, Japón, Estados Unidos, Egipto y en varios países de América del Sur.

Tiene tres hijos de un primer matrimonio con Keiko Higa; y más tarde se casó con la pintora Elda di Maglio, llevan juntos 47 años. Venancio Shinki es de ademanes parcos y discretos. Ninguna brusquedad hay en él, su voz es pausada

pero enérgica. Tanto en su vida como en su obra transmite, sin esfuerzo, una firme y tranquila seguridad. La nobleza, la ponderación de su carácter y una bondad que resplandece le han granjeado la estimación de cuantos lo conocen.

La galería de arte Lucía de la Puente rindió un homenaje a este Maestro con una pequeña retrospectiva de su obra.\*





# VIRGEN DE LA CANDELARIA

PORTAFOLIO DE JESÚS RUIZ DURAND, FEBRERO 2015





Presentamos una breve selección del más reciente portafolio fotográfico que Jesús Ruiz Durand ha realizado en febrero de este año. Portafolio que forma parte a su vez de uno más vasto y que, desde 1970, Ruiz Durand ha venido registrando sobre la riqueza etnográfica, artística y social de la Virgen de la Candelaria. Dicha festividad es mucho más que un evento social, religioso, pagano, artístico, comercial y turístico. Por su trascendencia internacional, este año, la UNESCO la ha reconocido como patrimonio de la humanidad.

El innegable magnetismo de la fiesta que dura más de quince días, la ha convertido en una experiencia humana de enorme vitalidad. Es, sin duda, una inmersión profunda de peruanidad a través del baile, la danza, la música, la historia, el colorido, la coreografía, el vestuario, la comida, la pulsión de la gente y el latido de la ciudad. Los registros de Ruiz Durand sobre la Candelaria son testimonio de los múltiples cambios que la fiesta, la dinámica social y la propia ciudad han sufrido a lo largo de los últimos cuarenta y cinco años y que pronto veremos en una publicación.



EL INNEGABLE MAGNETISMO DE LA FIESTA QUE DURA MÁS DE QUINCE DÍAS, LA HA CONVERTIDO EN UNA EXPERIENCIA HUMANA DE ENORME VITALIDAD. ES, SIN DUDA, UNA INMERSIÓN PROFUNDA DE PERUANIDAD A TRAVÉS DEL BAILE, LA DANZA, LA MÚSICA, LA HISTORIA, EL COLORIDO, LA COREOGRAFÍA, EL VESTUARIO, LA COMIDA, LA PULSIÓN DE LA GENTE Y EL LATIDO DE LA CIUDAD.









# TECNOLOQUÍAS

Luis Freire Sarria  
Ilustración de Salvador Casós

## CARRETERAS INTELIGENTES O DE SERVICIO COMPLETO

Para un país como el nuestro, amenazado por rocas infantiles que juegan al tobogán cuando las lluvias se lo permiten, preñado además de ríos sentimentales que no pueden contenerse y se desbordan todos los años, nada tan necesario como una carretera inteligente. Según sus inventores, es más perspicaz que los populares teléfonos inteligentes, cuyo coeficiente adictivo supera largamente al intelectual y están a punto de ser considerados por la nada marxista Drug Enforcement Administration de los Estados Unidos (DEA) como el nuevo opio del pueblo. Yo, por mi parte, me niego a utilizar el término inteligentes para definir a estos últimos aparatos, inteligente soy yo, eres tú, es el perro que sabe ladrar en alemán, con qué derecho se apropian de una de las cualidades que pretende definirnos, no siempre con éxito, para atribuírsela a un vulgar teléfono. Yo prefiero llamarlos teléfonos con servicio completo. Que me perdonen las que ya sabemos. Lo mismo vale para denominar a estas fantásticas carreteras que esperamos se estrenen pronto en el Perú. A diferencia de sus embrutecedores parientes telefónicos, las carreteras inteligentes o de servicio completo, son un dechado de iniciativa e ingenio para solucionar los problemas del tránsito vehicular. Su construcción es un secreto bien guardado, pero por lo que he podido averiguar, constan de una red de barras extensibles por cuyo interior corren hilos de fibra óptica conectados a una computadora subterránea cada dos kilómetros, sobre la cual se vierte un compuesto revolucionario derivado del chicle globo, del cual, lamentablemente, no se

ha podido eliminar su color rosado tradicional, pero dadas sus extraordinarias cualidades de resistencia al tránsito pesado, duración y mágica flexibilidad, no dudamos de que terminará por justificar su uso para la sustitución del cemento y el asfalto en el trazado de las carreteras del mundo. Es posible que la circulación por vías rosadas como el color de ciertos labiales femeninos hiera el acendrado machismo de los duros camioneros y hasta los asuste con la inquietante posibilidad de que el tránsito constante por una carretera rosa termine por influir en sus inclinaciones de género y hasta contagie el SIDA. De todos modos, las ventajas de las vías inteligentes o servicio completo son tantas, que terminarán por desechar esos fantasmas sin sentido. ¿Por qué son inteligentes o de servicio completo estas carreteras? En primer término, porque sus programas les permiten reaccionar ante los fenómenos naturales. Por ejemplo, se viene un tremendo huayco dispuesto a borrar del mapa cien metros de Carretera Central. ¿Qué hace la carretera inteligente o de servicio completo? Con la cortesía de un caballero de aquellos que vieron mis abuelos, arquea el lomo como un gato a punto de ser bañado, le cede el paso al huayco por debajo para que corra a placer y una vez que el barro se ha secado y las rocas han sido retiradas, se aplana nuevamente sin perder un centímetro. Esa respuesta es parte de su programa interno y se debe a la plasticidad de su estructura derivada de sus genes gomosos. No soporta los baches, a la menor rajadura, genera un globo rosado en la mejor tradición del chicle bien mascado, lo

revienta sobre la superficie afectada y cubre el hueco de una capa pegajosa que se solidifica y densifica en una hora. Si un vehículo circula sobre ella antes de que se complete este proceso, quedará irremisiblemente pegado a la vía... pero solo hasta que la hora haya transcurrido. Mientras tanto, el chofer podrá deleitarse con el paisaje o leer el periódico. Los correlones la tienen perdida, no bien la carretera inteligente o de servicio completo detecta que a un vehículo se le trepa el velocímetro, le siembra una sucesión de gibas altas como jorobas de camello que le ponen a redoblar la suspensión hasta que se le desarme la carrocería si no aquietta el acelerador. Para terminar, una noticia tranquilizadora para los pasajeros de los buses nocturnos, confiados en que el chofer que les toque en suerte sepa, si se duerme, manejar sonámbulo. No

más accidentes al filo de la madrugada, las carreteras inteligentes o de servicio completo no lo permiten, entre las diez de la noche y las cinco de la mañana, un sacudón de bache profundo que despertaría a un muerto remece cada quinientos metros a los vehículos en circulación y con ellos, a todos aquellos que pretendan echar un sueñecito durante el viaje, sean choferes o pasajeros, la carretera está programada para hundirse por tramos y cumplir su cometido de impedir que nadie, absolutamente nadie, pueda siquiera cabecear mientras no llegue a su destino. Bien valen unas ojeras de malanoche la seguridad de no desbarrancarse o chocar en el trayecto. Servidos.







# EN ESTE NÚMERO

**Juan Incháustegui Vargas**, Ingeniero Mecánico por la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI). Fue senador de la República y ministro de Estado en las carteras de Energía y Minas (1984-1985); Industria, Turismo, Integración y Negociaciones Comerciales Internacionales (2001) y fue presidente del Consejo de Ministros (2000-2001). Recibió la Orden del Sol del Perú, y la Antorcha Eduardo de Habich en el año 2005, como egresado ilustre por la Universidad Nacional de Ingeniería. Actualmente es vicepresidente de la Asociación Promotora Universitaria de Ingeniería Aplicada y director del Consejo Directivo de Tecsup en Trujillo.

**Zein Zorrilla**, ingeniero egresado de la Universidad Nacional de Ingeniería. Trabajó en minas de Cerro de Pasco, La Libertad y Ayacucho. Enrolado en una transnacional, desarrolló y dirigió proyectos en Perú, Bolivia, México y Cuba. Frecuentó operaciones minero metalúrgicas en Colorado, Utah, Nevada y Arizona. A la fecha desarrolla un proyecto de óxidos de cobre en el sur del país.

**Max Castillo Rodríguez**, escritor y periodista. Ha publicado en las revistas literarias Harawi, Penélope, Campo de concentración. Ha colaborado en la sección cultural del diario El Peruano. Ha escrito en el semanario Somos del diario El Comercio. Tiene publicadas las siguientes novelas: Ángeles quebrados. Cartas africanas y Flores para Alejandro. Actualmente escribe en la revista cultural Vuelapluma.

**José Miguel Cabrera** estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y ejerce el periodismo desde 1993. Ha trabajado en los diarios El Mundo y Perú 21 y en diversas publicaciones de la Empresa Editora El Comercio como El libro de oro de Alianza Lima y La historia de la publicidad en el Perú, entre otras. Actualmente escribe en la revista Gourmet Latino. Ha publicado el relato Chepibola editado por el IEP ( Instituto de estudios Peruanos).

**Pablo Macera Dall'Orso**, doctor en Historia por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, docente de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, ha realizado investigaciones en las áreas de Historia Económica, Historia del Arte y en la actualidad sobre Amazonía Peruana. Ha ejercido la docencia y realizado investigaciones en diversos países (Francia, Alemania, Inglaterra, Canadá, Estados Unidos). En 1968 funda el Seminario de Historia Rural Andina, Centro de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos dedicado a las disciplinas de Historia, Arqueología, Arte y Antropología. Entre sus publicaciones se encuentran: Cuentos Pintados del Perú (1998-2002); Tres etapas en el desarrollo de la conciencia nacional (1995); La pintura Mural Andina: siglos XVI al XIX (1993); Los precios del Perú, siglo XVI-XIX. Fuentes (1992); Las furias y las penas (1983). Asimismo, ha incentivado exposiciones referidas a artistas provenientes de la selva y de la sierra como Félix Chumacero, Enrique Casanto, Lastenia Canayo, Rember Yahuarcani

**Elba Luján**, escritora. Realizó estudios de Ciencias Sociales y Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y de Filosofía en la Escuela Superior Antonio Ruiz de Montoya. En 1998 quedó finalista con La trampa en la X Bienal de Cuento «Premio COPÉ». En el 2003 editó Cuarteto en sol, fragmento de su diario personal. En poesía ha publicado Negro equino (1997), Mar adentro (2000) y Rastros (2007). En el año 2013 publicó el libro para niños Mamá ven.

**Jorge Bernuy**, egresado de Bellas Artes. Realizó estudios especializados en España y Francia: en el Institute Pédagogique de París; en el Musée de Louvre, en la École Pratique des Hautes Etudes, París; y Comunicación a Distancia en la Universidad Complutense de Madrid. Ejerce la crítica de arte en los más importantes diarios y revistas de Lima y el Perú. Ha sido profesor principal de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1995 y 1997. También es experto tasador de obras de arte y ha realizado importantes curadurías, entre ellas la retrospectiva del maestro Carlos Quizpez-Asín.

**Guillermo Niño de Guzmán**, escritor y periodista, obtuvo en 1988 el premio Jose María Arguedas, certamen literario organizado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Como periodista ha cumplido misiones de corresponsal en la guerra de Bosnia, en la ciudad de Sarajevo, en 1994, y en el frente del río Cenepa durante el conflicto armado entre Perú y Ecuador en 1995. Ha publicado Caballos de medianoche, Seix Barral, 1984) El tesoro de los sueños (Fondo de Cultura Económica, 1995) Una mujer no hace un verano (Campodónico, 1995) Algo que nunca serás (Planeta, 2007) y su libro de ensayos La búsqueda del placer (Campodónico, 1996). Actualmente colabora en varias publicaciones del Perú y del extranjero.

**Luis Freire Sarria**, periodista y escritor. Ha trabajado y colaborado en los diarios La Prensa, El Diario de Marka, El Observador y El Sol, El Comercio y Expreso. Ha sido miembro de los comités directivos de Monos y Monadas, El Idiota y El Salvaje Ilustrado. Ha publicado las novelas: El Cronista que volvió del Fuego (ganadora de la I Bienal Nacional de Novela Corta del Municipio de Barranco 2002), El sol salía en un Chevrolet amarillo (ganadora del premio Julio Ramón Ribeyro de novela corta 2005, convocado por el Banco Central de Reserva), César Vallejo se aburrió de seguir muerto en París y La tradición secreta de Ricardo Palma. Acaba de obtener simultáneamente el premio de novela 2009 del diario El Comercio con El perro sulfúrico y el de la Universidad Federico Villarreal 2008, con El Führer de Niebla. En 2012 publicó la novela Bragueta de bronce.



