

# PUEBLO

Ingeniería. Sociedad. Cultura





Publicación del  
Colegio de Ingenieros del Perú

**Director**  
Carlos Amat y León

**Editor**  
Lorenzo Osores

**Consejo editorial**  
Carlos Amat y León  
José Canziani Amico  
Adolfo Córdova Valdivia  
Marco Martos Carrera  
Fernando Villarán

**Diseño y diagramación**  
Alicia Olacoea

**Revisión de textos**  
Elba Luján

**Fotografía**  
Soledad Cisneros  
Billy Hare

**Portada y contraportada:**  
Óleos de Armando Villegas

**Retira:**  
Detalle de edificio  
Diébédo Francis Kéré

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** DEFINICIÓN  
DE INGENIERO  
José Balta Paz

**6** EL METRO DE  
BUENOS AIRES  
Max Castillo Rodríguez

**14** DIÉBÉDO  
FRANCIS KÉRÉ  
EL CAMBIO DEL  
PARADIGMA AFRICANO  
Laura Alzubide

**24** MATEO ALAYZA  
EL VIDEOJUEGO  
COMO ARTE  
Tatiana Berger

**34** LA CARAVANA  
DE LA MUERTE  
Adolfo Córdova Valdivia

**38** LA REVISTA  
*HUAMANGA* Y  
LA ESCALA SOCIAL  
DE ROSA ESCARCENA  
Zein Zorrilla

**48** MEDITACIÓN  
SOBRE XAVIER ABRIL  
Marco Martos

**54** EL SORTILEGIO  
MÁGICO CROMÁTICO  
DE VILLEGAS  
Jorge Bernuy

**62** CAMILA RODRIGO  
Guillermo Niño de Guzmán

**70** TECNOLOQUÍAS

**72** CARLÍN

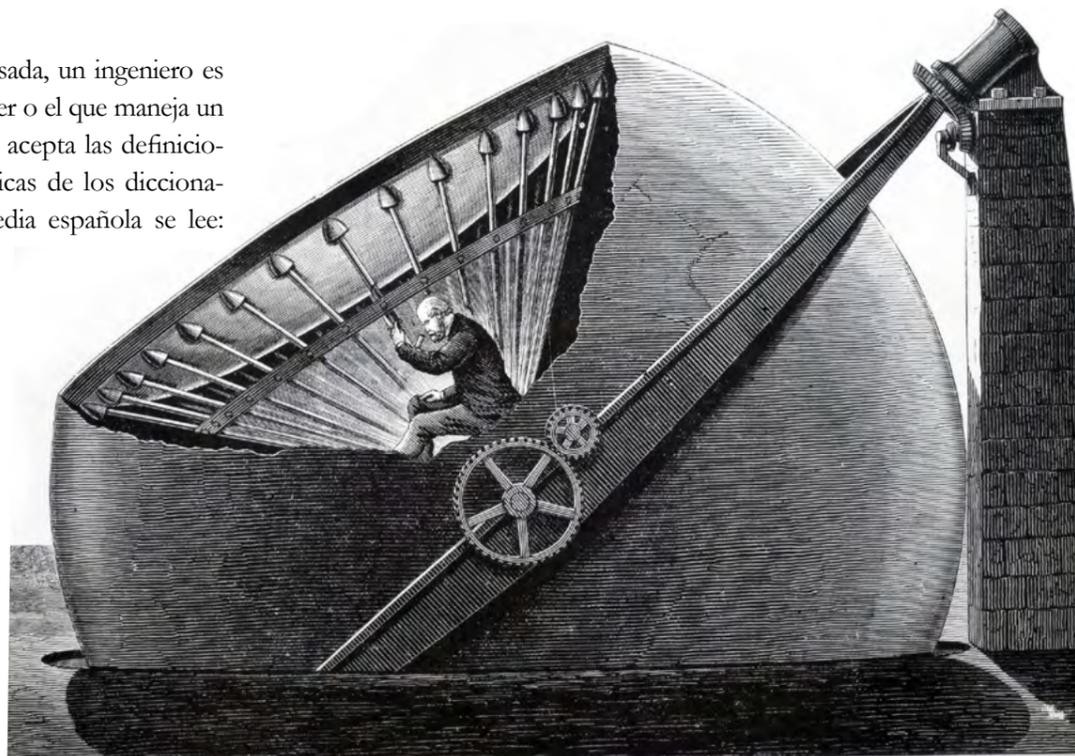
# DEFINICIÓN DE INGENIERO

José Balta Paz

EN 1927 JOSÉ BALTA DIO UNA CONFERENCIA EN LA SOCIEDAD DE INGENIEROS DEL PERÚ, TITULADA «EL INGENIERO EN LA SOCIEDAD MODERNA, INFORMES Y MEMORIAS». DEL VASTO TEMA ABORDADO EN AQUELLA OCASIÓN, SOLO HEMOS TOMADO LA PRIMERA PARTE EN LA QUE DEFINE AL INGENIERO Y SEÑALA LOS ESTRECHOS VÍNCULOS DE LA INGENIERÍA CON LA SOCIEDAD Y LA CULTURA. ADEMÁS DE PRESTIGIOSO INGENIERO, BALTA FUE UN RENOMBRADO POLÍTICO, PRESIDENTE DEL PARTIDO LIBERAL, DIPUTADO POR PACASMAYO Y MINISTRO EN LAS CARTERAS DE FOMENTO Y DE HACIENDA.

**E**ntre la gente más atrasada, un ingeniero es el que compone máquinas de coser o el que maneja un motor cualquiera. La gente culta acepta las definiciones incompletas y muy anacrónicas de los diccionarios. Así, en cualquier enciclopedia española se lee: «Ingeniero. El que profesa y practica la ciencia y el arte de construir y manejar ingenios o máquinas, o bien de trazar o ejecutar obras, con arreglo a principios científicos».

Y del diccionario de Webster traduzco: «Ingeniería: originariamente el arte de manejar máquinas»; en su sentido amplio y moderno, «el arte y la ciencia por las cuales, las propiedades mecánicas de la ma-

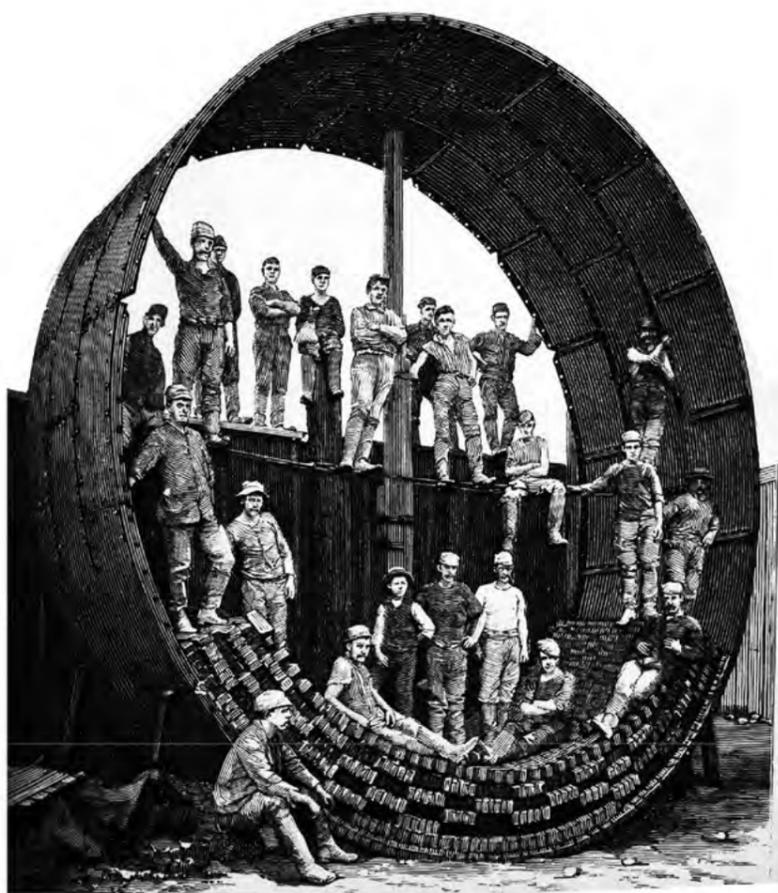


Ingeniero José Balta Paz.

teria se hacen útiles para el hombre en las estructuras y máquinas» también significa la ocupación y trabajo «del ingeniero».

La primera definición es antiquísima, apenas comprende la actividad técnica del ingeniero mecánico

y del de construcciones denominado en Inglaterra y Estados Unidos, civil. Es definición del siglo XVI, correspondiente a las actividades de los ingenieros italianos de Carlos V y Felipe II. Olvida entre otros a los Peritos Facultativos de Minería, a que se refiere el título XVIII de las Ordenanzas de Minería de 1771.



EL ARTE DE ORGANIZAR, DIRIGIR Y UTILIZAR LOS FACTORES DE LA PRODUCCIÓN INDUSTRIAL Y DE LA CONSTRUCCIÓN DE VÍAS DE TRANSPORTE, DE MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y DE EDIFICIOS, SIGUIENDO LAS PRESCRIPCIONES DE LA CIENCIA, PARA CONTRIBUIR POR ESOS MEDIOS AL PROGRESO O SEA AL BIENESTAR DE LA RAZA HUMANA. INGENIERO ES LA PERSONA QUE CONOCE Y PRACTICA AQUEL ARTE.

La definición de Webster, es casi la misma que la anterior, y en ella no tienen cabida las especialidades modernas, ni las funciones no técnicas del ingeniero, pero algo se aproxima a la de Tredgold que ya cuenta 100 años de formulada.

Veamos ésta. Dice Tredgold, notable ingeniero inglés, que murió el año 1892: «Ingeniería es el arte de dirigir las grandes fuentes de la Naturaleza, para el uso y conveniencia del hombre». Para un ingeniero mecánico como era Tredgold, y para la época, la definición no está mal. Se la modernizaría si en lugar de fuerza se pusiera energía y se diera a este término el doble significado de fuerza y materia que son idénticas, y llegará el día en que puedan convertirse una en otra.

¿Y el hombre? ¿El ingeniero para someter la fuerza y la materia y utilizarlas en el uso y conveniencia de la

humanidad, no emplea hombres, no los conduce y no los educa? ¿Dónde está el hombre como elemento de conquista de la fuerza?

Compárese esta definición con la de Vauban que era ingeniero de Luis XIV en 1655. Vauban decía «No hay ingeniero perfecto porque es necesario ser carpintero, albañil, arquitecto, pintor, orador, político (según el significado de la época, economista y sociólogo), soldado y buen oficial, y sobre todo tener un buen corazón, espíritu sereno y mucha experiencia». Vauban [no] se definía así, sino [que trataba de] definir al ingeniero perfecto. Tomó muchas plazas como militar y fortificó más de 300 como ingeniero: y fue, además gran patriota y hombre de Estado. Pidió el restablecimiento del Edicto de Nantes de Henri IV, puso las bases del impuesto único en su obra *El Diezmo Real*. No es posible decir que no obró con el «buen corazón y espíritu sereno» del ingeniero perfecto. La definición de Vauban no parece del siglo XVII sino del XX.

Cheysson, profesor de Economía Social hasta 1907 en la Escuela de Minas de París, decía; «El ingeniero es uno de los principales factores de la civilización en todas las épocas». Hermosa definición, pero muy sintética.

Definición reciente es la de Gordon Scott, presidente en 1908 del American Institute of Electrical Engineers, que dice así: «Ingeniería es el arte de organizar y dirigir hombres, y de someter la fuerza y la materia para beneficio de la raza humana». Encuéntrala demasiado amplia. ¿No creen Uds. lo mismo? Nosotros comprendemos que no hay la intención de incluir a otros profesionales, por ejemplo, los médicos, pero los no iniciados no se dan cuenta de las limitaciones que leemos entre líneas. Yo la redactaría así; «Ingeniería: El arte de organizar y dirigir hombres, y de someter y utilizar la fuerza y la materia para la producción industrial, y la construcción de edificios y de vías de transporte y de comunicación, en beneficio de la raza humana». «Ingeniero es la persona que conoce y practica la ingeniería». Pero aun así redactada, no es completamente satis-

factoria. Creo que es tiempo ya de encontrar una definición más exacta y al mismo tiempo dotada de elasticidad. Si fuera espiritista, propondría que consultáramos con Vauban; seguramente que él sabría formularla. Pero no estando a nuestro alcance tal consulta tendremos que formularla solos. Creo que debe ser ésta: *Ingeniería*. El arte de organizar, dirigir y utilizar los factores de la producción industrial y de la construcción de vías de transporte, de medios de comunicación y de edificios, siguiendo las prescripciones de la Ciencia, para contribuir por esos medios al Progreso o sea al bienestar de la Raza Humana. *Ingeniero* es la persona que conoce y practica aquel arte.

¿Qué factores hay que organizar, dirigir y utilizar? No son solamente los de los reinos animal, vegetal y mineral, sino también la fuerza y el hombre.

No creen Uds. que con esta definición nuestra perplejidad parecida a la de Fausto desaparece y que no tendremos que decir como aquel filósofo antiguo cuando le preguntaban lo que era el Espacio, el Tiempo, el Movimiento: sabía lo que son cuando no me lo preguntaban, no lo sé ahora que me lo preguntan».

El factor hombre, no se introducía en las definiciones porque en la antigüedad era el vencido, el esclavo, de menor valor que el animal, y en los tiempos modernos era el proletario sometido a la ley de bronce del salario, y a todas las manifestaciones de esa esclavitud moderna de dos monstruosas cabezas, una de las cuales se llama ignorancia y la otra miseria.

Pero la Guerra Mundial ha hecho que se reconozcan solemnemente los derechos del proletariado, y que se tenga siempre presente al hombre, no sólo como cerebro, sino también como brazo, cuando se trata de la conquista en beneficio de la humanidad, de la fuerza y de la materia. Como corolario de nuestra definición, resulta que el ingeniero es y tiene que ser civilizador, moralizador, sociólogo práctico, escultor de pueblos.\*

# EL METRO DE BUENOS AIRES

Max Castillo Rodríguez

MEDIO AÑO ANTES DEL ATENTADO DE SARAJEVO E INICIO DE LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL, EL PRIMERO DE DICIEMBRE DE 1913, EL VICEPRESIDENTE ARGENTINO VICTORINO DE LA PLAZA INAUGURA LA LÍNEA A DEL GRAN METRO SUBTERRÁNEO DE BUENOS AIRES. MUY EN SU ESTILO, CON UNA NOTABLE CARICATURA DEL PERUANO MÁLAGA GRENET, LA REVISTA *CARAS Y CARETAS* COMENTA EL ACONTECIMIENTO Y LANZA ESTE SUSPICAZ INTERROGANTE: ¿ADÓNDE VAMOS? BUENOS AIRES CON UN MILLÓN Y MEDIO DE HABITANTES, SIETE MIL AUTOMÓVILES Y UNA EXTENSA RED DE TRANVÍAS, PASA A SER LA PRIMERA CIUDAD DE AMÉRICA LATINA EN CONTAR CON LA MÁS AVANZADA Y COMPLEJA OBRA DE INGENIERÍA PARA EL TRANSPORTE URBANO.

**L**as tratativas definitivas para la construcción del metro subterráneo entre la Municipalidad de Buenos Aires y la Compañía de Tranvías Anglo Argentina (CTAA) habían concluido el 28 de diciembre de 1909. Para la realización de una obra de tal magnitud fueron contratados 1 500 obreros, casi todos inmigrantes: italianos, españoles de Galicia y del País Vasco, polacos, suizos e irlandeses. El material para utilizar constaba de 31 millones de ladrillos, 108 mil barras de cemento, trece

mil toneladas de tirantes de hierro y 90 mil metros cuadrados de capa aisladora.

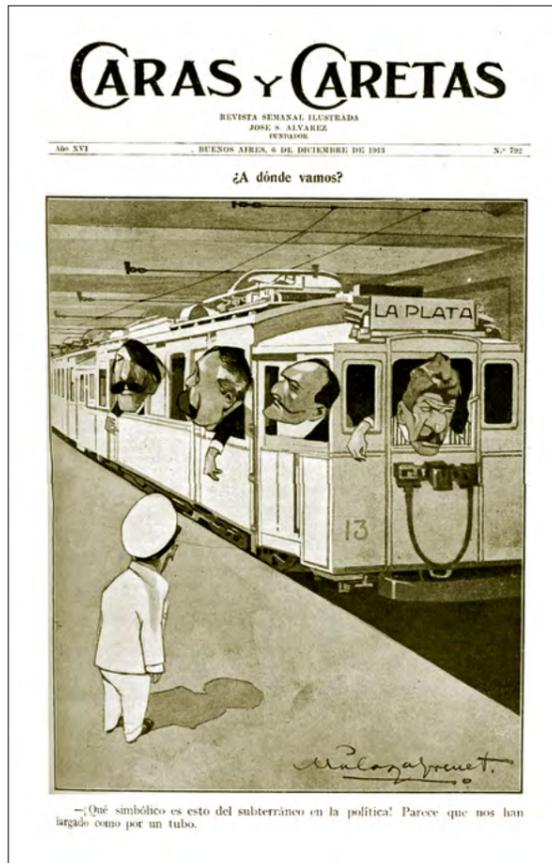
## EL IMPACTO DE LA GRAN CONSTRUCCIÓN

La construcción del primer tramo del gran subterráneo, para la mayoría de los habitantes de Buenos Aires fue como un sueño hecho realidad: además de

estar techado y de haber sido adornado con motivos Art Nouveau, unía la Estación de la Plaza de Mayo con la entonces Plaza Once, actualmente conocida como Estación Miserere.

Los avances gigantescos del metropolitano subterráneo permitían que los elegantes porteños y porteñas pudieran ver a centenares de trabajadores inmigran-





Caras y Caretas en duotono

tes que a punta de picos y azadones se abrían paso por el subsuelo de la céntrica Avenida de Mayo, escena cotidiana que expresaba el abismo social que suele separar a las clases prósperas de la gran masa trabajadora.

Con la unión de las dos primeras estaciones, la línea A del tren subterráneo llegaba a la estación de Primera Junta, extendiéndose hasta la estación Caballito en julio de 1914.

En ese momento, pese al pavor desatado por la Primera Guerra Mundial, la Argentina vivía orgullosa de su tren subterráneo de líneas claras y de diversos colores. Sin embargo, durante los cruentos años entre 1914 y 1918, el principal transporte en Buenos Aires seguía siendo el tranvía que llegaba hasta Quilmes, Olivos, Temperley, San Martín y Campo de Mayo.

Y, una década después, en la plazoleta Rivadavia a viva voz los taximetreros anunciaban un via-

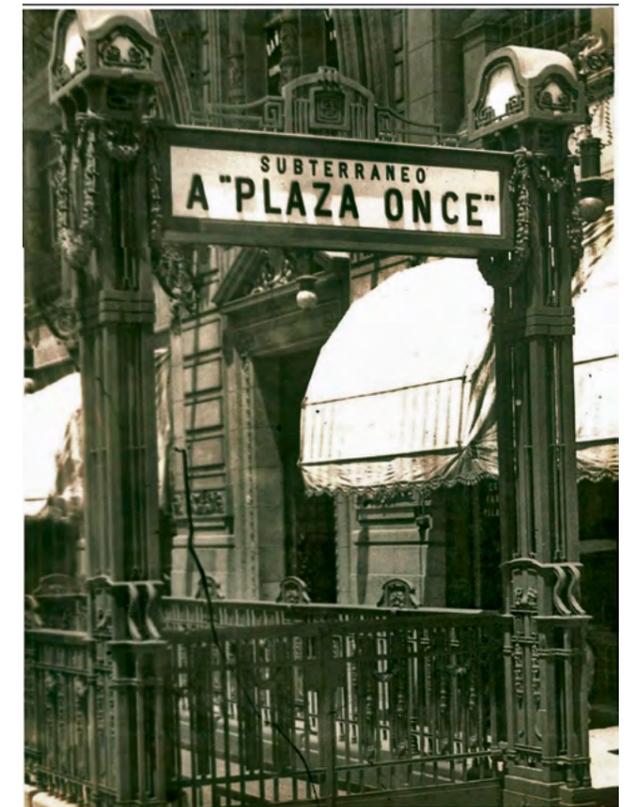


Construcción de estación Sáenz Peña, Buenos Aires, 1912.

je compartido hasta Caballito por 20 centavos, y por 10 centavos hasta Flores. Había nacido el colectivo, desde entonces el gran rival del subterráneo.

La línea B del subterráneo fue inaugurada el 17 de octubre de 1930 entre Correo Central y Chacarita. Esta segunda línea del subterráneo fue entregada a la Compañía Lacroze Hermanos. El primer miembro de esta familia de constructores fue Federico Lacroze, creador en 1871 de la primera línea de tranvías en Buenos Aires.

El portentoso trabajo de ingeniería de la línea B produjo un enorme impacto pues había logrado desviar las aguas del arroyo Maldonado que desde el inicio del siglo XX se proyectaba como un pequeño Sena transitado por barcazas. Además, su tecnología de punta había también permitido construir estaciones más amplias y, por primera vez en Sudamérica, el uso de escaleras mecánicas.





Línea B, Buenos Aires, 1938

### LA CRISIS MUNDIAL Y EL CHADOPYF

Tras el *crack* de 1929, la Compañía de Transportes Anglo Argentina se declara insolvente para poder continuar con la construcción de las ramificaciones del metro. Es entonces que se incorpora a la historia del proyecto la Compañía Hispano Argentina de Obras Públicas y Finanzas (CHADOPYF) con sede en Madrid y presidida por el ingeniero español Rafael Benjumea y Burín.

Una vez constituido el consorcio, logró capitalizarse gracias a que se emitieron cédulas de construcción para que fueran compradas por los ciudadanos españoles residentes en la capital argentina y generar así los recursos necesarios para la construcción de las líneas C, D y E.

El 24 de abril de 1933 la empresa inició la construcción de la línea C, desde la plaza Constitución. Y el 9 de noviembre de 1934 se inauguró con la presencia del presidente Agustín Justo. Llamó la atención el uso de coches rodantes Siemens-Orenstein&Kruppel que

recién en 2007 fueron cambiados por coches japoneses Hitachi-Nippon Sharyo. El tramo completo hasta la Estación Retiro culminó el 6 de febrero de 1936. Es importante recordar que las estaciones fueron decoradas con azulejos importados de España con imágenes de lugares típicos de la península ibérica.

Después de haber construido más de 16 kilómetros de las líneas C, D y E, la CHADOPYF en 1938 se declaró en quiebra al no poder subir las tarifas del subterráneo. En 1940 se detuvieron las obras, pero la presión de los usuarios permitió la finalización de la línea D en 1944. Por esos años habían sido transportadas 410 millones de personas.

A raíz de los graves problemas con la CHADOPYF y el ente que la representaba, la Corporación de Transporte de la Ciudad de Buenos Aires, el gobierno argentino desarrolla la locomoción por combustible fósil basada en trenes, y la era del encantamiento del subterráneo se detiene. Tengamos en cuenta que durante la década de 1930 el subterráneo sólo transpor-



Vagones de madera La Brugeoise

taba al 9 % de los bonaerenses. En 1941 una encuesta señalaba que los usuarios preferían el colectivo, al parecer porque obedecía a la realidad social de esos años. El subterráneo fue construido sobre zonas urbanizadas en una época de gran movilización social, cuando los emigrantes se asentaban en sectores deshabitados y alejados de sus centros de trabajo. Para resolver ese problema de movilidad inmediata ellos preferían el colectivo y no el subterráneo que estaba muy alejado de sus viviendas. Era obvio que en los años cuarenta el sistema del subterráneo se mostraba muy lento para interconectar diferentes barrios nacidos con la gran expansión de Buenos Aires.

### EL SUBTERRÁNEO EN LA ERA MODERNA

Desde que la CHADOPYF desapareció, el subterráneo estuvo bajo control de varios entes estatales que se hicieron cargo de la obra hasta que fue privatizada en 1994 por el presidente Menem. En febrero de 1939 comenzó a funcionar la Corporación de Transportes de la Ciudad de Buenos Aires, ente mixto es-

tatal privado, encargado de la administración de los diferentes tipos de transporte de la capital: subterráneos, ferrocarriles, tranvías, colectivos y ómnibus.

La línea E, construida por CHADOPYF se interrumpió desde 1940, y se incorporó al Estado en el gobierno del general Ramírez. Fue así que desde el 20 de junio de 1944 pudo continuar sus prestaciones con un recorrido desde Constitución hasta Plaza Urquiza, y en diciembre del mismo año el subterráneo pudo continuar hasta Parque Chacabuco. Las pérdidas de la CTCBA eran descomunales y en 1948 la gran corporación del transporte fue liquidada tras 12 años de existencia. En un momento crítico, 1952, cuando parecía que el subterráneo se iba a la deriva pasó a manos de la Administración General de Transportes de Buenos Aires (AGTBA) que dependía del Ministerio de Transportes. Fue una era de avances y retrocesos mientras el país entraba en crisis financiera prolongada y terminaba la era peronista.

La etapa de dependencia estatal del metro de Buenos Aires terminó en 1977 cuando fue integrado en Sub-

terráneos de Buenos Aires, y el paquete del accionariado, creado en 1939 desde los días de la Corporación de Transportes de la Ciudad de Buenos Aires y que constantemente se difundía, pasó a la Municipalidad de Buenos Aires.

En 1992 ya estaba decidida la privatización del metro, eran los días del presidente Carlos Saúl Menem. Ese mismo año, con la instalación de la Comisión de Trabajo para la Privatización, fue entregado el metro de Buenos Aires a la concesionaria Metrovías. La extensión de las líneas seguiría dependiendo del gobierno de la ciudad a través de Subterráneos de Buenos Aires.

### EL DESARROLLO DE LA FLOTA DESDE 1912

Las carrocerías más antiguas del mundo, las belgas La Brugeoise, fueron utilizadas en la línea A desde su inicio en 1913, reformadas en 1926 y utilizadas hasta su centenario en 2013. Fueron reemplazadas por coches chinos CNR- itic, serie 200, similares a los tranvías de San Francisco y de Milán.

Vista de la línea H



En 1995 los coches de la línea B fueron reemplazados por 128 coches Mitsubishi que reemplazaron a los anteriores Metropolitan Cammell, Osgood Bradley y Fabricaciones Militares. El año 2018 fueron retirados los coches españoles, fabricados en la década del setenta y que habían servido en el metro de Madrid, pues se detectó asbesto en revestimientos aislantes.

Otras líneas del subterráneo han tenido diferentes coches. De origen argentino, los Fiat Materfer se incorporaron desde los años ochenta a la línea D. Se transfirieron a la línea H los alemanes Siemens-Orenstein-Koppel, construidos en los años treinta y que durante muchos años hicieron servicio en la línea C, hasta que se incorporaron a esta línea los coches japoneses conocidos como Nagoya.

Hasta el año 2018 se alternaban en la línea D los Fiat Materfer argentinos y los más modernos del mundo, los Alstom, la casa francesa que funciona últimamente en el metro de Buenos Aires. Este



Mural de Antonio Seguí

**EL ESPÍRITU DEL MURAL TAN DETERMINANTE EN BUENOS AIRES Y LA GRAN ORIGINALIDAD DE LA HISTORIETA ARGENTINA CONVIVEN EN LAS DIVERSAS ESTACIONES DONDE SE VEN REPRESENTACIONES DE EPISODIOS ÉPICOS DE LA INDEPENDENCIA ARGENTINA, HOMENAJES AL TANGO Y LA MILONGA Y OTROS ASPECTOS DE LA CULTURA URBANA.**

consorcio incorporó en la línea D los coches Alstom de origen brasileño. También funcionan en el servicio de pasajeros los más actuales fabricados, en la planta nueva Alstom ubicada en la ciudad de La Plata.

Antes de la pandemia, en el año 2019, el metro de Buenos Aires llegó a transportar a 375 millones pasajeros.

### LA CULTURA EN EL METRO

Durante los años de su construcción desde 1913 hasta los años cuarenta, las estaciones del metro de las líneas A, B, C, D y E fueron decorados con murales y mayólicas. Esta tradición se ha mantenido. La ciudad de Buenos Aires declaró en 1997 Monumento Nacional a los frisos y azulejos del

metro. La estación Perú fue reconstruida en los años ochenta tal como fue en sus inicios. Se ha conservado para los visitantes cotidianos la señalización original en la antigua estación.

El espíritu del mural tan determinante en Buenos Aires y la gran originalidad de la historieta argentina conviven en las diversas estaciones donde se ven representaciones de episodios épicos de la independencia argentina, homenajes al tango y la milonga y otros aspectos de la cultura urbana. No sorprende apreciar la obra de conocidos artistas plásticos como Antonio Seguí y Marino Santa María con la de historietistas como Dante Quinterno de Patoruzú, Alberto Breccia con su Eternauta, Roberto Fontanarrosa, el creador del renegado Pereyra y Quino con su infaltable Mafalda.\*

# DIÉBÉDO FRANCIS KÉRÉ

## EL CAMBIO DEL PARADIGMA AFRICANO

Laura Alzubide

Fotos: cortesía de The Pritzker Architecture Prize

En la escuela secundaria de Schorge (2016), los edificios están dispuestos de manera radial, alrededor de un espacio comunitario flexible destinado a actuaciones, celebraciones y reuniones. En la periferia, los troncos de eucaliptos ofrecen espacios intermedios sombreados para estudiantes y profesores. Foto de Iwan Baan.

EL PREMIO PRITZKER HA TRATADO DE CUBRIR TODO EL TERRITORIO DE LA ARQUITECTURA SOSTENIBLE. SIN EMBARGO, TODAVÍA LE FALTABA UN CONTINENTE. HASTA QUE POR FIN, EN SU EDICIÓN NÚMERO CUARENTA Y CUATRO, LLEGÓ EL ESPERADO ANUNCIO DE UN LAUREADO NACIDO EN ÁFRICA. EL ELEGIDO HA SIDO DIÉBÉDO FRANCIS KÉRÉ, UN PROYECTISTA DE BURKINA FASO QUE, GUIADO POR UN NOTABLE ESPÍRITU SOLIDARIO, HA TOMADO LAS LECCIONES DADAS POR LA SOSTENIBILIDAD AL PIE DE LA LETRA.

**H**acía algún tiempo que se rumoreaba la posibilidad de que un africano obtuviera el Premio Pritzker. Al fin y al cabo, ese era el gran lunar en la —muchas veces discutible— lista de galardonados del reconocimiento más visible del ejercicio de la arquitectura. De hecho, entre los candidatos, solía sonar el nombre de David Adjaye, de origen tanzano, quien se formó y trabaja en Londres desde 1994, asumiendo grandes proyectos para todo el mundo. Él era la figura más conocida, por lo menos en Europa. Y, quizás, una apuesta segura. Sin embargo, el 15 de marzo, el galardón fue a parar a las manos de Diébédo Francis Kéré. Algo que, sin duda, es una grandísima noticia.

A lo largo de su carrera, a través de su vida y de sus obras, Kéré ha dado una clase maestra de lo que debe

ser la arquitectura. A lo que debe aspirar sin condiciones. «No se trata de hacer, sino de enseñar a hacer», declaró al diario español *El País* en 2015. Una prédica que ha llevado al máximo, siendo pionero de la arquitectura sostenible en una tierra de tremenda escasez, en una región del mundo ignorada. «A través de edificios que demuestran belleza, modestia, audacia e invención, y por la integridad de su arquitectura y gesto, Kéré representa dignamente la misión de este premio», ha declarado Tom Pritzker, presidente de la Fundación Hyatt, la entidad que otorga el galardón, para resaltar las virtudes del ganador.

### Un viaje a pie de veinte kilómetros

Francis Kéré nació en Gando, Burkina Faso, en 1965. Era el hijo primogénito del jefe del poblado. Cuando tenía siete años, y ante la insistencia de sus padres, tuvo que dejar de acarrear agua y de jugar con sus doce hermanos para aprender a leer y escribir. Tenía que caminar veinte kilómetros al día para llegar a Tenkodogo

La escuela primaria de Gando (2004) fue el debut como arquitecto de Francis Kéré y, además, el primer proyecto que impulsó la fundación que dirige. Es la representación, hecha edificio, de su ideario: satisfacer las necesidades esenciales de su comunidad y dirimir las desigualdades sociales. Fotos de Erik-Jan Ouwerkerk.



Concebida con el dramaturgo alemán Christoph Schlingensief, quien falleció dos años después, la ópera de Laongo (2010) es un plan maestro utópico que honra la «idea de algo perpetuamente inacabado y en continuo desarrollo». De hecho, solo está construida en parte. Foto: cortesía de Francis Kéré.





La clínica de Léo (2014) se compone de varias unidades modulares, fabricadas con materiales autóctonos, que ofrecen servicios quirúrgicos, de maternidad y de hospitalización. El diseño destaca por amplios techos superpuestos y ventanas que se adaptan a diferentes puntos de vista. Foto: cortesía de Francis Kéré.

«ESPERO CAMBIAR EL PARADIGMA, EMPUJAR A LA GENTE A SOÑAR Y ARRIESGARSE. NO POR SER RICO DEBES DESPERDICIA MATERIAL. NO POR SER POBRE NO DEBES INTENTAR CREAR CALIDAD. TODOS MERECE CALIDAD, TODOS MERECE LUJO Y TODOS MERECE COMODIDAD. ESTAMOS INTERRELACIONADOS Y LAS PREOCUPACIONES SOBRE EL CLIMA, LA DEMOCRACIA Y LA ESCASEZ SON PREOCUPACIONES PARA TODOS NOSOTROS», HA DECLARADO KÉRÉ, UN ARQUITECTO QUE SIEMPRE HA IDO MÁS ALLÁ, INCLUSO TRAS RECIBIR PREMIOS COMO EL AGA KHAN, POR LA ESCUELA DE PRIMARIA EN GANDO EN 2004, Y SER RECONOCIDO POR EL RIBA Y LA AIA COMO MIEMBRO HONORARIO.

y odiaba hacerlo. Además, en la escuela, mal ventilada y turgurizada, pasaba calor. Y es que, a pesar del clima, estaba fabricada con bloques de hormigón.

Quizás este episodio sea el origen de su vocación. Cuando fue becado en Berlín para estudiar carpintería, decidió prolongar su formación y convertirse en arquitecto. Su primer proyecto fue una escuela de primaria en Gando, el poblado donde nació, pero tenía que conseguir el financiamiento para hacerla realidad. Y lo hizo creando, en 1998, una organización sin fines de lucro –Kéré Foundation, con sede en Berlín– destinada a apoyar iniciativas similares.

Esta obra reúne todos los requisitos de la buena arquitectura: hermosa, eficiente y muy beneficiosa para los usuarios. En la construcción, aprovechó los materiales locales. Fortaleció la arcilla con cemento para que fuera más resistente a las lluvias. Implicó a la gente del pueblo. Los hombres preparaban los ladrillos y el barro, las mujeres alisaban el piso. El diseño incluía un techo, elevado y en voladizo, que favorecía la circulación del aire. Cuan-

do la escuela fue inaugurada, en el año 2001, contaba con ciento veinte alumnos. Hoy son más de setecientos y el edificio ha sido ampliado e incluye una residencia para los profesores y una clínica equipada.

### Perseguir sueños para mejorar vidas

«Espero cambiar el paradigma, empujar a la gente a soñar y arriesgarse. No por ser rico debes desperdiciar material. No por ser pobre no debes intentar crear calidad. Todos merecen calidad, todos merecen lujo y todos merecen comodidad. Estamos interrelacionados y las preocupaciones sobre el clima, la democracia y la escasez son preocupaciones para todos nosotros», ha declarado Kéré, un arquitecto que siempre ha ido más allá, incluso tras recibir premios como el Aga Khan, por la escuela de primaria en Gando en 2004, y ser reconocido por el RIBA y la AIA como miembro honorario.

En efecto, Kéré siempre ha ido mucho más allá de construcciones efímeras en multitudinarios even-



Diébédo Francis Kéré (Gando, 1965), de Burkina Faso, es el primer africano en ganar el Premio Pritzker. Aunque su oficina se encuentra en Berlín, ciudad en la que se formó como arquitecto, ha realizado la mayor parte de sus proyectos en su país natal. Foto de Lars Borges.

Escuela secundaria de Schorge (2016). Foto de Iwan Baan.





El Campus Startup Lions (Turkana, Kenia, 2021) es una residencia para estudiantes de la tecnología de la información. Construido con piedra de cantera local, el edificio se inspira en los montículos de las termitas que habitan en la región y se adapta orgánicamente a la topografía del paisaje. Foto: cortesía de Francis Kéré.



tos, como la Semana de Diseño de Milán (2016), el Serpentine Pavilion (2017) y el Festival de Música y Artes de Coachella (2019), con las que consigue fondos para sus proyectos africanos. Su arquitectura es sostenible, colaborativa y, sobre todo, inspiradora. En todos los sentidos. Lo demuestran edificios como la ópera de Laongo (2010), la clínica de Léo (2014) y la escuela secundaria de Schorge (2016). Todos ellos en su natal Burkina Faso. Aunque también ha dejado su huella en otros países del continente, como el Parque Nacional de Malí (2010) y la residencia del Campus Startup Lions (Kenia, 2021), hasta el momento su proyecto construido de mayor escala.

Francis Kéré afronta ahora sus mayores retos. En progreso, se encuentran sus dos obras más ambiciosas. Dos edificios institucionales de enorme envergadura y alcance mediático. El primero es la Asamblea Nacional de Burkina Faso, en Uagadugú. El proyecto,

**SU ARQUITECTURA ES SOSTENIBLE, COLABORATIVA Y, SOBRE TODO, INSPIRADORA. EN TODOS LOS SENTIDOS. LO DEMUESTRAN EDIFICIOS COMO LA ÓPERA DE LAONGO (2010), LA CLÍNICA DE LÉO (2014) Y LA ESCUELA SECUNDARIA DE SCHORGE (2016). TODOS ELLOS EN SU NATAL BURKINA FASO. AUNQUE TAMBIÉN HA DEJADO SU HUELLA EN OTROS PAÍSES DEL CONTINENTE, COMO EL PARQUE NACIONAL DE MALÍ (2010) Y LA RESIDENCIA DEL CAMPUS STARTUP LIONS (KENIA, 2021), HASTA EL MOMENTO SU PROYECTO CONSTRUIDO DE MAYOR ESCALA.**

Comisionado en el año 2017, el Serpentine Pavilion imita la forma de un árbol que se identifica, por sus colores, con el azul, que representa la fuerza en la cultura burkinesa. El agua de la lluvia se canaliza hacia el centro de la estructura y luego se irriga para denunciar su escasez el mundo. Foto de Iwan Baan.





Sarbalé Ke, el nombre de la instalación realizada por Kéré para el Festival de Música y Artes de Coachella en 2019, se traduce como «casa de celebración», en el idioma nativo del arquitecto, y hace referencia a la forma del baobab hueco, venerado por sus propiedades medicinales. Foto de Iwan Baan.

La nueva Asamblea Nacional de Burkina Faso, en Uagadugú, forma parte de un plan maestro mayor, en el que está previsto incluir flora autóctona, espacios de exhibición, patios, tiendas y un monumento a quienes perdieron la vida protestando contra el antiguo régimen.



Como un símbolo del árbol de la palabrería, la Asamblea Nacional de Benín, en Porto Novo, alienta a los ciudadanos a estar cerca del edificio, reunirse y refrescarse bajo la gran sombra que ofrecen las oficinas de los pisos superiores. Actualmente, se encuentra en construcción.

«KÉRÉ SABE, DESDE DENTRO, QUE EN ARQUITECTURA NO SE TRATA DEL OBJETO SINO DEL OBJETIVO; NO DEL PRODUCTO, SINO DEL PROCESO. TODA SU OBRA NOS MUESTRA EL PODER DE LA MATERIALIDAD ARRAIGADA EN EL LUGAR. SUS EDIFICIOS, PARA Y CON LAS COMUNIDADES, SON DIRECTAMENTE DE ESAS COMUNIDADES: EN SU CONSTRUCCIÓN, SUS MATERIALES, SUS PROGRAMAS Y SUS CARACTERES ÚNICOS».

por el bien de la comunidad. El segundo es la Asamblea Nacional de Benín, en Porto Novo, que recurre, de nuevo, a la simbología del árbol, incluso en su estructura, un tronco hueco que crea espacios de circulación y ventilación. Está previsto que termine de construirse en el año 2023.

Como señala el fallo del Pritzker, en una época de crisis, sometida a cambios de valores y relevos generacionales, el arquitecto africano reivindica el sentido de la comunidad a través de una narrativa que privilegia la compasión y el orgullo. «Kéré sabe, desde dentro, que en arquitectura no se trata del objeto sino del objetivo; no del producto, sino del proceso. Toda su obra nos muestra el poder de la materialidad arraigada en el lugar. Sus edificios, para y con las comunidades, son directamente de esas comunidades: en su construcción, sus materiales, sus programas y sus caracteres únicos», ha declarado el jurado en una de sus elecciones más acertadas. Una elección que señala un cambio de paradigma no solo para la arquitectura africana, sino para la de todo el mundo.\*

comisionado en 2015, marca el fin de una era dictatorial en el país y señala el nuevo camino con una cubierta piramidal transitable, terrazas con huertos y un vestíbulo alrededor de un árbol. Una imagen que evoca el árbol de la palabrería, el lugar donde se celebran las reuniones africanas para tomar decisiones



# MATEO ALAYZA EL VIDEOJUEGO COMO ARTE

Tatiana Berger

MATEO ALAYZA MONCLOA ES ARTISTA PLÁSTICO, ILUSTRADOR Y CREADOR DE VIDEOJUEGOS. A LOS 34 AÑOS, JUNTO A SU EQUIPO HERMANOS MAGIA Y LEAP GAME STUDIO LOGRARON COLOCAR AL PERÚ EN UN LUGAR DE PRIMERA IMPORTANCIA EN EL MUNDO DE LOS VIDEOJUEGOS INDEPENDIENTES. CON *ARROG* Y *PURUNMACHU* HAN GANADO MÁS DE 12 PREMIOS INTERNACIONALES, ENTRE ELLOS EL DE LA AUDIENCIA EN EL INDEPENDENT GAMES FESTIVAL DE ESTADOS UNIDOS, EL MÁS IMPORTANTE Y PRESTIGIOSO DEL MUNDO. «ES COMO SI UNA PELÍCULA PERUANA GANARA EL FESTIVAL DE CANNES».

### Mateo eres un artista plástico, ¿cómo llegas al mundo de los videojuegos?

Estudíé Artes en la Católica, pero los espacios que hay para las artes plásticas en Lima son muy elitizados y comprenden una producción para grupos igualmente «selectos». Yo vengo de una familia de artistas, he crecido en ese ambiente, pero no tenía interés en crear en esos términos. No significa que no me interese hacer arte, sino que la forma de hacer una obra única en galería, en un espacio singular, no me interesaba.

Desde la universidad me dediqué a trabajar en espacios con lenguajes narrativos diferentes, en cosas de diseño e ilustración. Cuando terminé la universidad, junto con mi hermano Gabriel decidimos poner un estudio, Hermanos Magia. La idea fue crear un espacio que pueda producir imagen y contenido independiente del mundo de la publicidad.

### Entonces empezaste en el mundo de la ilustración y el diseño...

Sí, dentro de ese mundo, y gracias a mi formación académica, nuestro trabajo se diferencia porque no nos interesa seguir simplemente lo que pide el mercado, sino enriquecerlo. Incorporar nuestra formación al trabajo y construir un lenguaje propio tiene una riqueza enorme. Todo el tiempo estás habitando el riesgo, el peligro, el reto de repensar algo desde cero, y eso nos hace diferentes de la gente que trabaja en publicidad y trata de encajar en un mercado.

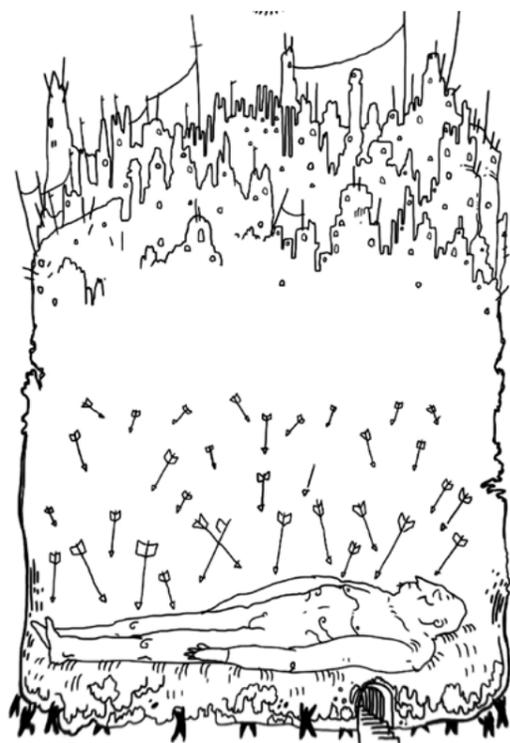
### Uno piensa que el videojuego tiene como única función entretener, distraer, sin embargo tu propuesta es diferente ¿Qué es el videojuego entonces?

Pienso en el cine, un medio que tiene en sus manos la potencia de una imagen en movimiento a la que se suma un guion y una voz. El videojuego tiene eso mismo, pero con un componente nuevo que es la participación. El jugador es parte de una experiencia que tendrá que resolver entre varias alternativas o caminos. Esto le permite especular, no se cierra con un mensaje único, implica considerar varios contextos, ambientes, problemas, situaciones. Esta relación participativa es

importante porque incorpora un componente subjetivo muy intenso. Agrégale a esto la posibilidad de llegar a una masa de gente mucho más amplia porque es sumamente barato... imagínate, el videojuego *Arrog*, el primero que hicimos, cuesta siete soles.

### ¿O sea, sigues la línea del juego pero el enfoque es otro?

Mi enfoque es que no solo sean entretenidos, que no solo busquen responder a los márgenes de un mercado, sino que construyan una voz desde nuestras propias riquezas —no solo desde nuestro pasado cultural—, sino desde lo que hoy significa ser un artista latinoamericano, con una identidad propia, y no estoy hablando solo de mí, sino de cualquier otro artista. Esto suele verse en otros países del primer mundo, y acá en Perú ¿por qué no nos hemos propuesto esto? Te explico con un ejemplo, el primer juego que dirigí, *Arrog*, es como un poema que cuenta la historia de un hombre que tiene que morir, y por qué eso es importante. Si bien la experiencia del juego es divertida, permite una experiencia de inmersión, de tipo contemplativo, en un tema como la muerte.



Mateo Alayza, de camisa verde, entre los premiados.

### Qué fuerte para ser un juego, da temor entrar. ¿Hay mercado?

En contra respuesta, yo te diría: ¡qué bueno que te dé miedo, que sea fuerte!, de lo contrario tendrías solo un producto más, otro juego para pasar el rato, para únicamente ganar estrellas virtuales. Sería más de lo mismo, sin nada que te comprometa con una experiencia creativa, con algo que tengas que enfrentar, de ese modo la realidad estaría ya hecha, carente de desafíos, ¿por qué no podemos hacer un juego que signifique algo más? *Arrog* no sigue una fórmula de *marketing*, trata de valerse de diferentes recursos creativos y conceptuales para tener una identidad propia.

### Han ganados varios concursos con este juego

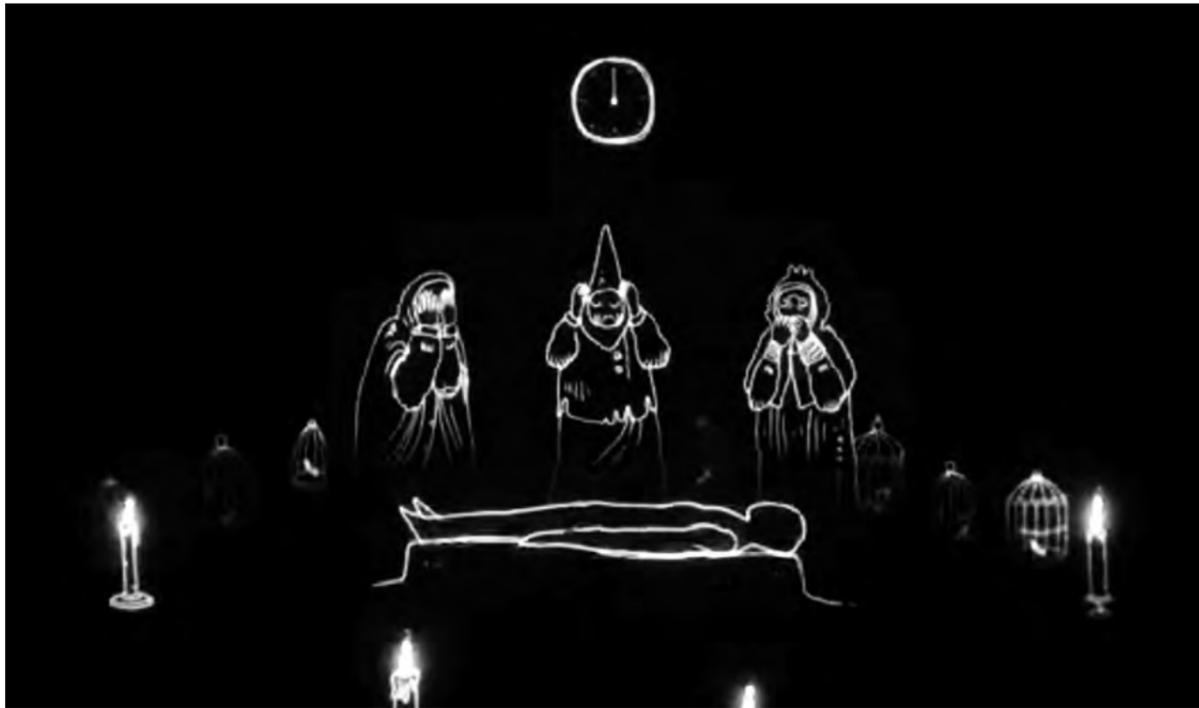
Doce en total. Diez premios internacionales con *Arrog*, en España, Japón, Corea, Brasil, Inglaterra, Estados Unidos. Es una lección muy fuerte, yo podría haber sido un loco con todas las ideas que tengo, pero no me considero especial. Lo que considero es que hay una cantidad de gente que no está preparada para hacer discursos crea-

tivos y que se sienten seguros replicando historias que otros países ya han hecho. Yo sostengo que es posible hacer otras cosas. Para mí el videojuego es especial por el hecho de decir: si yo he podido entregar un contenido tal como lo he sentido y vivido, quizás otros también puedan. Postulé al Independent Games Festival de Estados Unidos pensando solo en quedar finalista, ¡y ganamos el premio de la audiencia, eso fue increíble! Este concurso es el más prestigioso del mundo. Es como si una película peruana ganara el Festival de Cannes.

### ¿Cómo fue el proceso creativo?

Mira, usamos el poder que tienen las ciencias y las artes relacionándolas y transgrediendo a la vez barreras sociales y prejuicios, tendiendo puentes entre ingenieros y artistas.

**El universo de los videojuegos, según estudios realizados por GFK y la Asociación Peruana de Deportes Electrónicos y Videojuegos (APDEV) ha tomado protagonismo en el Perú. Casi el**



60% de los peruanos están conectados digitalmente, 58% de esta población digital es *gamer* (jugador). Existen alrededor de 12 millones de peruanos que están metidos en el juego, 64% son hombres y 36% mujeres. Es increíble.

Es una razón poderosa para mirar los videojuegos con seriedad y no con oportunismo, que es lo que pasa. Se dice: «hay un montón de mercado, hagamos algo para vender», y eso no tiene nada de malo, ojo, pero no se está mirando más allá. Podemos tener buenos productos comerciales y otros con diferente sensibilidad.

Lo que no dicen los estudios que mencionas es que es un medio que está construyendo su identidad y en ese proceso de construcción ha adquirido una popularidad enorme. Entonces, si hay tanta gente jugando, los juegos que consumen van a determinar su manera de entender el medio en el futuro. Y esa es otra razón por la cual vale la pena pensar en el videojuego independiente. Se puede llegar muy lejos construyendo contenidos que salen de la norma, quién sabe si el Perú no sea un súper mercado en términos de ventas, pero puede tener buenos productos con otra sensibilidad. Pensemos por un minuto en la calidad de cine que hoy producen Argentina, Colombia o

México, no son mejores que nosotros, lo que tienen es una historia y una tradición de haber apostado por otros contenidos que se han insertado en la cultura. Muchas veces pensamos en la cultura solo como una herencia del pasado y no como un acto político del presente. Mi apuesta es acabar con esa barrera, proponer, entablar un diálogo con la gente sobre aquello que consume.

**Y esa apuesta logró que ganen otro premio el videojuego *Purunmachu*.**

Sí, es un juego sobre los peligros del huaqueo en Chachapoyas. Fuimos a San Francisco y ganó el Cultural Heritage Game Jam, organizado por el Global Game Jam. Para llegar allá tuvimos que ganar a 800 participantes de 117 países de todo el mundo. Pudimos observar los otros juegos que se presentaron, pues era una temática específica en relación con el patrimonio cultural, y vimos que la gente seguía usando y aplicando mecánicamente las reglas del juego solo para lograr lo que más envicia y engancha, en vez de pensarlas desde otra dimensión. No veo que mucha gente se lo plantee, lo mecánico puede ser una metáfora, pero la manera de cómo te aproximas a algo permite interpretar cómo lo habitas emocional-

mente, y eso impacta, si es que estás diciendo algo contundente.

**¿Hay campo en el Perú para videojuegos independientes?**

Sí. Hay una mirada muy fuerte sobre el valor de los videojuegos y hay interés en invertir. Estoy trabajando en un proyecto de ciudadanía con un equipo de personas que saben, y además tienen conciencia en el poder del juego, en su capacidad para llegar a todo el mundo. Hay que recordar que los videojuegos son tecnología, por lo tanto tú puedes hacer un juego para educar en ciudadanía, y a la vez hacer que el juego guarde información, demuestre índices de comportamiento de los jugadores y sirva como material complementario para profundizar y reforzar investigaciones, lo que en otro tipo de circunstancias es mucho más difícil de extraer.

**¿Cómo se hace un videojuego?**

En general hacer videojuegos implica un gran esfuerzo, están liderados tradicionalmente por ingenieros que tienen otro tipo de enfoques, herramientas, pero eso no significa que no pueda cambiar.

Videojuego *Purunmachu*.



ES UN JUEGO SOBRE LOS PELIGROS DEL HUAQUEO EN CHACHAPOYAS. FUIMOS A SAN FRANCISCO Y GANÓ EL CULTURAL HERITAGE GAME JAM, ORGANIZADO POR EL GLOBAL GAME JAM. PARA LLEGAR ALLÁ TUVIMOS QUE GANAR A 800 PARTICIPANTES DE 117 PAÍSES DE TODO EL MUNDO. PUDIMOS OBSERVAR LOS OTROS JUEGOS QUE SE PRESENTARON, PUES ERA UNA TEMÁTICA ESPECÍFICA EN RELACIÓN CON EL PATRIMONIO CULTURAL, Y VIMOS QUE LA GENTE SEGUÍA USANDO Y APLICANDO MECÁNICAMENTE LAS REGLAS DEL JUEGO SOLO PARA LOGRAR LO QUE MÁS ENVICIA Y ENGANCHAS, EN VEZ DE PENSARLAS DESDE OTRA DIMENSIÓN.

POR EJEMPLO, EN EL PROCESO DE CREACIÓN DE *ARROG*, QUE ES UN JUEGO MUY INTUITIVO, SE LOGRA UN GRADO DE INMERSIÓN MUY ALTO, TENIENDO MECÁNICAS MUY BÁSICAS, LO QUE HICIMOS FUE PRUEBA Y ERROR. ESTO SIGNIFICA QUE LO PRIMERO QUE GUÍA EL JUEGO NO ES EL SISTEMA MECÁNICO SINO EL SENTIDO DE LO QUE QUEREMOS COMUNICAR, ES MUCHO MÁS ABSTRACTO. PARA UN PROYECTO COMO ESTE, NECESITAS A ALGUIEN QUE TENGA UNA CLARIDAD MAYOR, NO SOLO SISTÉMICA, COMO UN DIRECTOR, LO CUAL ES MUY SALUDABLE Y HACE QUE EL JUEGO ADQUIERA OTRO NIVEL.

Hay dos maneras. Una más ingenieril. Es un sistema mecánico, de reglas, que van a asegurar cómo el usuario va a tener una relación de interacción con lo que hace, y eso es interesante, valioso. Una vez constituido ese sistema mecánico se pueden adherir otros sistemas mecánicos a ellos. Un sistema mecánico es, por ejemplo, mover un peón de un cuadrado a otro, en el ajedrez es una regla, esa es una mecánica. Que el alfil se pueda mover de manera diagonal, esa es otra mecánica, y la configuración de mecánicas articula una experiencia de juegos. Ahora, sobre esta base se tiende a poner contenidos, puedes crear una narrativa, que envuelve ese elemento duro y luego se hace un trabajo de prototipo con programadores, que no tienen visuales. Simplemente se ve cómo están operando las funciones y qué elementos intuitivos deberían haber para que sea claro, es decir, en vez de que yo te ponga un texto de



juego era que se sienta un ambiente de tristeza, no porque el texto lo diga. Al final, la pregunta de fondo es: creé las reglas, y ¿cómo hago yo para que la otra persona sienta esa misma pena, o alegría si fuera el caso, sin decirsele o poniéndole colores amarillos, que sería la manera más definida? Lo que se tiene que hacer ahí es mucha prueba y error, lo que se busca en ese proceso es llegar, lo más rápido, a una experiencia de interacción que llame centralmente a lo intuitivo. Podría ser, por ejemplo, una simple escena con un personaje en un fondo vacío, cómo se siente, qué ambientación sonora le traes. Es decir, darle prioridad a la experiencia inmersiva en las artes visuales y sonoras, para ver cómo esa sensación ambiental es capaz de asimilar o no ciertas reglas. Podría ponerle cualquier mecánica, pero ¿cuál es la más poderosa en función de la

tres líneas o cinco párrafos para explicarte las reglas, te muestro un pequeño ícono que salta, y eso te hace, intuitivamente, coger la pieza e interactuar. En los videojuegos creados de la manera tradicional, la de los ingenieros, los artistas intervienen como artesanos que hacen unos dibujos, unas animaciones y revisten todo el sistema mecánico; en función de eso viene el músico que reviste esta primera regla que es la experiencia mecánica. Esta es la manera más sistematizada, más clásica. Pero esta te va a dar cierto tipo de resultados.

#### ¿Y de la otra manera?

Por ejemplo, en el proceso de creación de *Arrog*, que es un juego muy intuitivo, se logra un grado de inmersión muy alto, teniendo mecánicas muy básicas, lo que hicimos fue prueba y error. Esto significa que lo primero que guía el juego no es el sistema mecánico sino el sentido de lo que queremos comunicar, es mucho más abstracto. Para un proyecto como este, necesitas a alguien que tenga una claridad mayor, no solo sistémica, como un director, lo cual es muy saludable y hace que el juego adquiera otro nivel. En *Arrog* el arte real del

sentación ambiental con la que quiero emocionalmente atraparlo? La riqueza es que juegas ese juego y se diferencia del resto del planeta.

#### ¿Este tipo de juegos se ven en el Perú?

Aún no se ven, me parece que hasta el momento soy el único que ha salido a la luz desarrollando este enfoque. Pero vale la pena tener una mirada desde lo independiente, porque si logras articularlo, realmente la escala del juego que haces puede marcar un hito, no solo para Perú, sino para Latinoamérica. Hay que recordar que los mercados locales no son relevantes, lo que nos autosostiene es el mercado internacional.

#### ¿Los videojuegos premiados tienen público acá?

Sí han tenido buena recepción, están en todas las plataformas: Android, Iphone, PC, Nintendo y PlayStation, y a un precio accesible. Varios universitarios me han buscado para hablarme de sus tesis, interesados en nuestro trabajo, eso es muy bacán. Los premios son una excusa excelente para que la



Mateo en la presentación de *Arrog*. Foto de Gabriel Alayza.

prensa dé espacio a esto. Por ejemplo, con *Arrog* demostramos que hacer videojuegos no implica hacer una mega producción en 3D, sino que hay otros caminos. El Perú ahora tiene la oportunidad de entender los videojuegos no solo como una forma de entretenimiento, sino para sentar en el país las bases de una industria que no solo genera dinero, sino que también puede dejar una herencia de creadores y de pensamientos que reflejan el tiempo en el que viven, el contexto al que pertenecen.

#### ¿Te consideras un *gamer*?

No realmente. Soy un creador de videojuegos. Un *gamer* es alguien que se autodefine así porque viene de una cultura más asociada a juegos competitivos; pero sí soy *gamer* también porque he jugado toda mi vida. Igual podría decir que soy amante de la pintura, de la literatura, es importante esa manera de ver, de una manera holística, todo, sin etiquetas.



#### ¿Te sientes feliz con lo que haces?, ¿qué proyectos vienen?

Me siento orgulloso y feroz. Los logros son muy lindos, pero el tiempo avanza y la realidad peruana frente a la cultura es muy precaria. Esta es una realidad que hoy en día se sostiene en el espacio de la tecnología, en espacios reconocidos, a diferencia de los espacios tradicionales de las artes.

Me siento feroz en el sentido de no dormirme en mis laureles, sino seguir buscando espacios, propuestas, proyectos y más gente, por supuesto.

Ahora estamos preparando un juego educativo sobre el tema de la depresión considerando el contexto de la pandemia. En el fondo, lo que está detrás de todo es entender las artes no inscritas desde una disciplina técnica, sino desde una mirada, y eso habilita pensar que para ciertas cosas que uno quiere

decir, conviene ciertos medios. Por ejemplo, para hablar acerca del susurro y hacer una película, quizás yo no sea el más capacitado, pero de repente convendría hacer un poemario y así. Es una mirada renacentista lo sé, pero siento que es un pensamiento importante.

Mi proyecto personal es subir un grado más en mi profesionalización, yo trabajo hace ocho años en la industria del videojuego. Me gustaría hacer una maestría en NYU, una de las mejores universidades del mundo en mi tema.

#### ¿Tú ves la vida a través de un videojuego?

Yo diría que el videojuego puede servir para ver un poco lo que es la vida de verdad.

#### Pones mucho corazón en lo que haces, ¿no?

Sí no ¿para qué vivir?\*

# LA CARAVANA DE LA MUERTE



La caravana de la muerte, mural de Teodoro Núñez Ureta.

Adolfo Córdova Valdivia

**U**n día del año 2008, cuando buscaba material para un libro sobre las mujeres de Comas, fui a visitar el Panteón de los Próceres, en la antigua iglesia del Real Colegio de San Carlos, actual Centro Cultural de San Marcos, ubicado en el Parque Universitario al lado de La Casona. Antes de acceder a la cripta, cuando comenzaba a descender, llamó mi atención una placa negro-verdosa mal iluminada en la que destacaba el titular principal con el que encabezo este texto. Me detuve, me acerqué y cuando leí el párrafo inicial, no podía creerlo. Era el homenaje de una institución militar –el Centro de Estudios Histórico Militares del Perú– a 92 mujeres seguidoras del levantamiento de Túpac Amaru II que fueron tratadas con extrema crueldad, episodio que yo desconocía. Posteriormente indagué sin éxito entre colegas y amigos, quienes por su profesión podían y debían conocerlo. A pesar de que incluí la fotografía y una breve nota sobre esa denuncia histórica en un libro que coedité en diciembre de 2008<sup>1</sup>, nunca he recibido comentario alguno. Reproduzco aquí la fotografía y, como no es suficientemente clara, incluyo la versión tipográfica en recuadro adjunto. La denuncia-homenaje de esta placa está fechada: 1° de octubre de 2002. No indica fuente de información.

Cada 28 de Julio celebramos la independencia del Perú. Y el año pasado, además, el Bicentenario de ese trascendental suceso. Pero sabemos que la liberación del dominio español no fue el acto de un día –el de la proclama de San Martín–, sino el resultado de un proceso, de un largo proceso. Sabemos también que uno de los hitos importantes de esa lucha fue el levantamiento de José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, con el coliderazgo de

su esposa Micaela Bastidas, terriblemente sacrificados –ejecutado él, luego de que intentaran descuartizarlo, estrangulada ella– y, peor aún, previamente obligados a ser testigos de la tortura y muerte de su hijo.

La crueldad de esas ejecuciones no fue suficiente venganza para las autoridades españolas. Dos años después se ensañaron con 92 mujeres que lucharon al lado de Túpac Amaru, y que mantuvieron prisioneras para, finalmente, destinarlas «a destierro perpetuo en México y España». El visitador Areche ordenó que el viaje desde Cusco al Callao lo hicieran a pie desnudo. Las 92 mujeres –17 de ellas menores– tuvieron que recorrer ¡mil cuatrocientos (1 400) kilómetros! Solo 12 llegaron a su destino.

### La historia comienza a conocerse

Escritas las líneas anteriores y estando ya por cerrar este artículo con reflexiones sobre el minimizado papel de la mujer y la necesidad de reivindicarlo, repito mi vieja pregunta, esta vez a mi nieta Adriana que me visitaba: ¿Conoces la historia de La Caravana de la Muerte? Para mi sorpresa: Sí, responde con seguridad, en la película-serie *El último bastión*<sup>1</sup> un personaje secundario, una anciana sirvienta de la casa de los hacendados fue parte de



Retrato de Micaela Bastidas, óleo de Georgette Luque.

esa caravana y cuenta haber sido obligada a abandonar a su madre moribunda que ya no podía proseguir el viaje a pie. Información que comprobé.

Algunas otras informaciones me llegaron luego, entre las que destaco:

–El solemne homenaje a Túpac Amaru y las mujeres mártires de la Caravana de la Muerte realizado en el Panteón de los Próceres el 16 de mayo de 2014. Acto organizado por el Centro de Altos Estudios Históricos Militares, cuyo presidente, general Hermann Hamann, dictó el discurso final que estuvo precedido de manifestaciones poéticas y musicales.

–El suplemento dominical del diario *La República* del 31 de julio de 2020 informa sobre la conferencia que dictó la profesora Sara Beatriz Guardia recordando «el papel que cumplió la mujer en la lucha por la emancipación del país», y que aún no se difunde en las escuelas. Como me sucedió a mí, ella afirma que en sus conferencias pregunta: «¿Puede levantar la mano alguien que sepa de la Caravana de la Muerte?», y nadie levanta la mano.

–Fechas como el 8 de marzo, día internacional de la mujer; el 25 de noviembre, día internacional de la no violencia contra la mujer; el 15 de febrero, aniversario de la luchadora social María Elena Moyano, conmemoran la lucha de las mujeres por la igualdad. Sin embargo, todavía se ignora la Caravana de la Muerte.

### Propuesta de homenaje justo

Este Bicentenario que se extiende hasta la fecha de la victoria de Ayacucho está obligado a reparar este olvido. El sacrificio y la crueldad que padecieron estas mujeres merece un reconocimiento junto al de Micaela Bastidas. Podría ser, por ejemplo, la dedicación de un espacio público, como una plaza, donde una placa de bronce o un monumento recuerde cada uno de sus nombres para memoria de su heroísmo: Acevedo Margarita, Aguirre Nicolaza, Aguirre Ventura, Arce Rosa, Barrantes Túpac Rosa, Bastidas Arce Juana, Bastidas Bernardina, Cahuana María, Cahuaytopia Dionisia, Canqui Santusa, Castellanos Micaela, Castro Antonia, Castro Paula, Castro Mónica, Castro Puyucagua Marcela, Castro Puyucagua Santusa, Caya Antonia, Cerna Agustina, Colque Micaela, Colque Úrsula, Condorcanqui Rosa, Condori Margarita, Condori María Dominga, Cruz Huamani María, Cusi Margarita, Cusi Huarca María, Díaz Castro Ana María, Díaz Castro Patricia, Díaz Patricia, Escobedo Antonia, Escobedo Bartola, Escobedo Isidora, Flores Ascencia, Fuentes María, Fuentes Castro Ascencia, Fuentes Castro Francisca, Gallo Antonia, Gonzales Isabel, Guancachoque Catalina, Herrera Francisca, Incabuena Micaela, Luque María, Lllalla María, Mallqui Juliana, Marqui Gregoria, Mendigure Mariana, Molina Juana, Monjarras Ventura, Monsacia Ventura, Noguera Margarita, Noguera Paula, Noguera Rosa, Olmos Pascuala, Pereda Úrsula, Puyucagua Narcisa, Ramos María, Ramos Sabastiana, Roca Rosa, Tito Condori Antonia, Tito Condori Feliciano, Tito Condori Manuela, Toledo Francisca, Toledo Melchora, Torres Margarita, Torres Nicolaza, Tupac Amaru Antonia, Tupac Amaru Manuela, Tupac Amaru Paula, Tupac Amaru Rosa, Sisa Tomasa, Utcuma Andrea, Venero Simona, y Vilca Rosa.

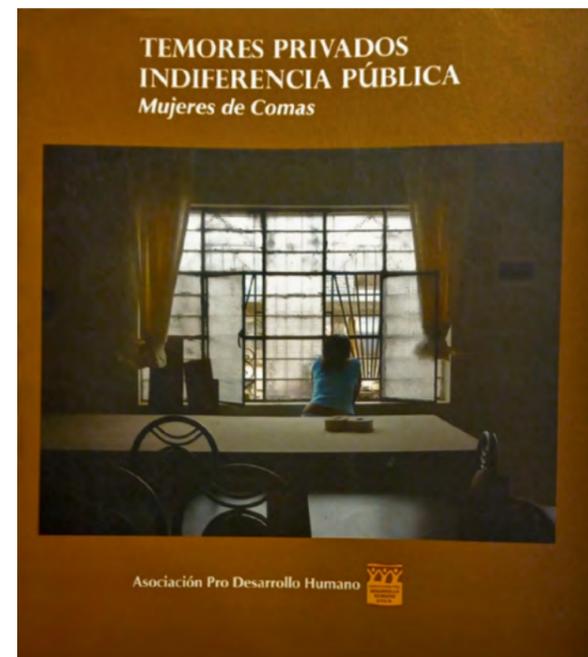


Y las menores: Camaque Pascuala, Camaque Rosa, Castro Antonia, Castro Paula, Castro Cruz Santusa, Luque Marcela, Marqui Juliana, Mendigure Felipa, Mendigure Lorenza, Noguera Francisca Paula, Noguera Margarita, Noguera Francisca, Tunta Nina Feliciano, Túpac Amaru Teresa, Sisa Juana, Utcuma Paula y Valeriano Ignacia.

Escribir cada uno de estos nombres me ha dejado con la sensación del deber cumplido, y de haber rendido parte del homenaje que todos y cada uno los peruanos debemos a estas valerosas mujeres.\*

<sup>1</sup> *Temores privados, indiferencia pública. Mujeres de Comas*. Asociación Pro Desarrollo Humano, APDH. Diciembre, 2008

<sup>2</sup> Autores: María Luisa y Eduardo Adrianzén. Director, Hugo Coya.



# LA REVISTA HUAMANCA Y LA ESCALA SOCIAL DE ROSA ESCARCENA

Zein Zorrilla

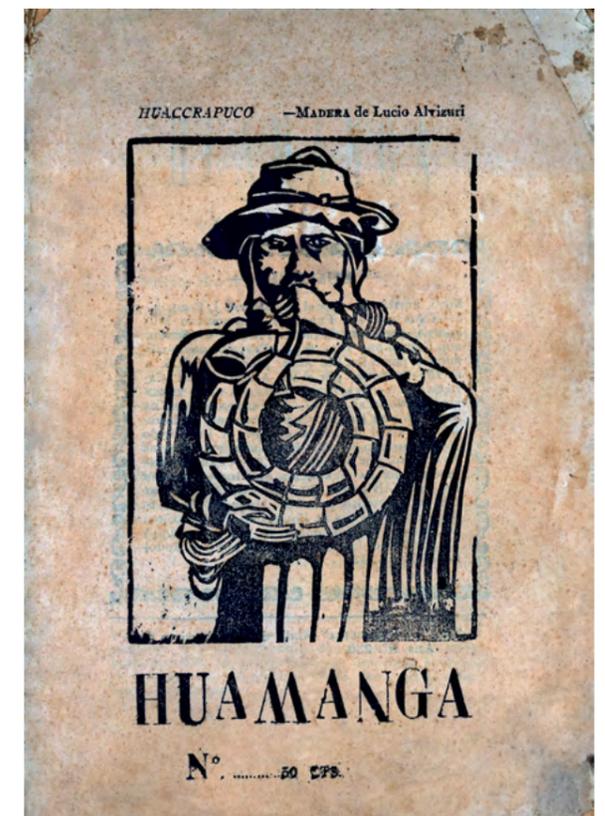
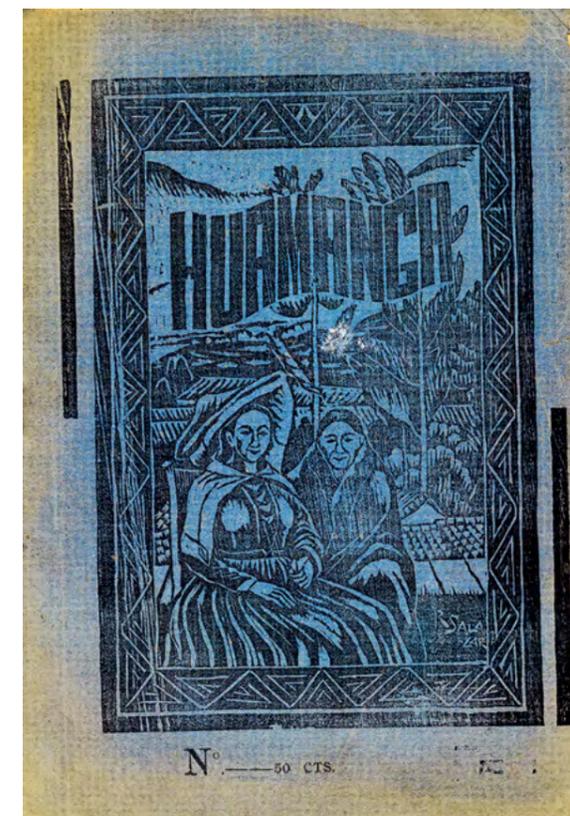
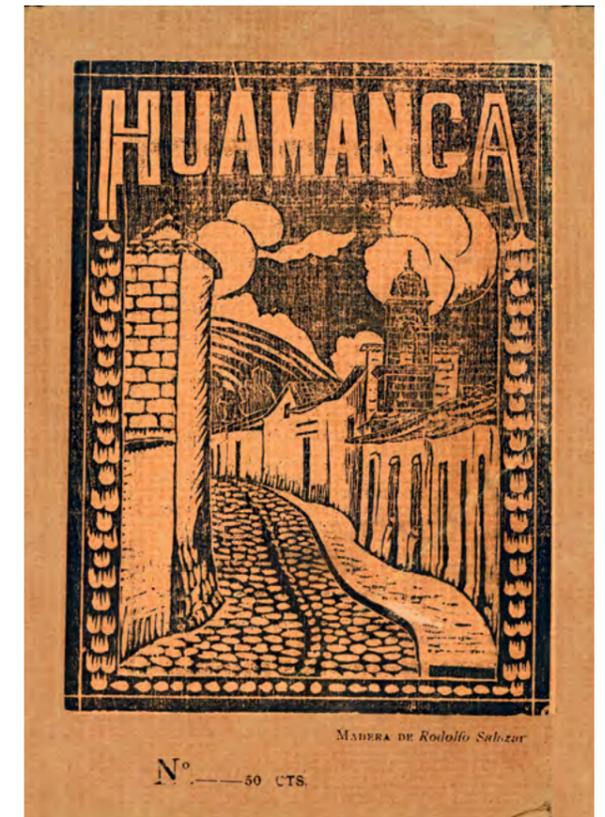
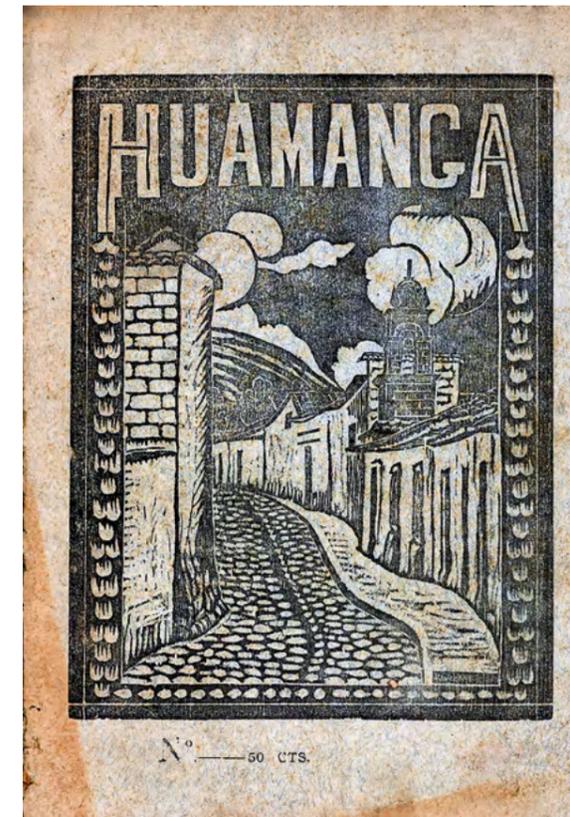
LA SOCIEDAD HUAMANGUINA DE 1930 OFRECE REVELADORAS FACETAS DEL PROCESO DE DIFERENCIACIÓN SOCIAL QUE ORIGINA AL MESTIZO, ESTAMENTO CULTURAL, A LA VEZ COMPONENTE FUNDAMENTAL DE LA CLASE MEDIA POLÍTICA DE LA REGIÓN. EN ESE ISLOTE DE 33 IGLESIAS, RODEADO DE POBLADOS Y COMUNIDADES INDÍGENAS, APENAS CONECTADO A HUANCAYO POR UNA TROCHA CARROZABLE, CARENTE DE ALUMBRADO ELÉCTRICO, DE ESCUELAS, DE AGUA POTABLE Y DEL MÁS MÍSERO HOTEL, UN INSÓLITO GRUPO INTELECTUAL FUNDA EN 1934 EL CENTRO CULTURAL AYACUCHO.

Los personajes son desconocidos en el panorama nacional, a diferencia de sus pares culturales cusqueños que merecen algún reconocimiento, y pese a la magnitud de la labor que asumen al fundar la revista cultural *Huamanga* que, en sus cien números publicados desde 1934 hasta 1965, aborda temas referidos a la historia local con su impacto en la nacional, la educación rural, y cómo no, la problemática indígena. Figuran en su primer directorio Manuel Jesús Pozo, abogado huantino y autor de una historia de Huamanga; Pío Max Medina, abogado miembro de la Sociedad Geográfica de Lima y escritor, cuya obra cumbre será *Monumentos coloniales de Huamanga*; Alfredo Parra Carreño, autor de *Huamanga en la campaña de la restauración* y, más tarde, Ministro de Educación; Lucio Alvizuri, educador y fundador de la revista *Semilla pedagógica*; Antonio Hierro Pozo, organizador de la primera escuela rural del Perú y autor de *Colonias escolares de niños indígenas en haciendas*, *Ensayos de pedagogía*

*andinista* y *La decadencia de Huamanga y su resurgimiento*. Mas tarde se sumarán José María Arguedas y Efraín Morote Best.

El objetivo inicial del Centro Cultural es expuesto a la comunidad el día de su instalación: «Entre nosotros se impone, con necesidad ineludible, el estudio de nuestra historia local, pues lo cierto es que estamos todavía por conocer documentalmente, nuestro pasado. La verdad histórica de Ayacucho se está por escribir y su prehistoria continúa permaneciendo en el limbo de la leyenda»<sup>1</sup>.

Armados de este ideario no tardan en abordar temas que consideran de ayuda para definir su identidad, para hallar «el alma ayacuchana». Abordan las batallas de Chupas y de Ayacucho y el rol cumplido por Huamanga en la Independencia. Unos números de la revista tratan sobre el Inca Garcilaso de la Vega; otros,





Fotos del archivo de Baldomero Alejos.

sobre la poesía quechua, el folklore, las creencias tradicionales y los ritos populares. Entre las actividades del Centro están propiciar las conferencias de Julio C. Tello, organizar visitas a las excavaciones en las ruinas de Acuchimay que efectúa el arqueólogo ayacuchano Manuel Benedicto Flores. José María Arguedas contribuye a ese despertar con su trascendental ensayo «Entre el Kechwa y el Castellano - La angustia del mestizo»; Horacio Urteaga aporta «La cerámica en el antiguo Perú»; Víctor Navarro del Águila, «El runa simi huamanguino»; Pío Max Medina, «Estudio sobre los Pocras»; Juan José del Pino, «Las sublevaciones indígenas en Huanta». Y un largo etcétera de temas y colaboradores. A diferencia de sus pares cusqueños, estos intelectuales carecen de un pasado prehispánico a custodiar. Se saben Pocras, vertiente de los Chankas, tal vez Huaris, el resto es brumosa Historia. Tienen frente a sí una cultura viva de matriz indígena que ha venido envolviendo y permeando la ciudad de origen hispánico y ahora totalmente quechua hablante según lo revela un censo de comienzos de siglo. No es casual por tanto que su elite cultural,

de quechuistas letrados, formados mayormente en el seminario de Ayacucho, descubra que la identidad reposa en, y se nutra de, un vasto sustrato indígena<sup>2</sup>.

Si bien quechua hablante en su totalidad, con excepción de los visitantes, la sociedad huamanguina mantiene por entonces un estricto ordenamiento cultural que los clasifica en mistis, mestizos, e indios. Y cada estamento con privilegios reconocidos. Las elites gozan del derecho a pasear por la plaza y la alameda, como acontecía también en la Huancavelica de aquel tiempo, los mestizos tienen el derecho a solicitar instalaciones de agua para sus barrios, y los indígenas están obligados a barrer la plaza y los lugares públicos<sup>3</sup>. Por debajo de esa clasificación aceptada como natural, otro proceso se está destilando y cristalizando, y que con los años cambiará el rostro de Huamanga, como de otras ciudades del país, incluida Lima, su capital.

Rosa Escarcena Arpaia observa el proceso y lo registra con audacia avalada por el resultado de sus visitas de campo. Colaboradora eventual del Centro Cultu-

ral publica el artículo «El indio ayacuchano» en dos números de la revista *Huamanga* del año 1938.<sup>4</sup> Clasifica a los indígenas de sus observaciones hasta en cinco niveles determinados por características objetivas: entorno vital, ubicación en el aparato productivo, usos y rutinas cotidianas, propone «diferenciarlos bajo el punto de vista de grado de cultura, de las actitudes y comportamientos, clasificación que implica roles sociales, costumbres, vestidos, condiciones bio-síquicas, aptitudes artísticas, industrias e idiomas».<sup>5</sup>

La escala Escarcena comienza con el Indio Rústico, *Purum Runa* o *Salleca Runa*. Este habita en las punas, vive del pastoreo de ganado mayormente ajeno y su único idioma es el quechua. Hombres y mujeres calzan ojotas de cuero vacuno. La oveja les provee de lana para sus prendas. Los hombres visten medias, pantalones, chaqueta, poncho, chullo y sombrero; las mujeres, faldellín, camisa de bayeta y una manta de lana de oveja. El cuero de los ovinos les sirve de colchón y el pergamino es usado para la confección del bolsón de coca. Las viviendas son de bloques de tierra los muros y de paja los techos. La alimentación carece de condimentos y de carne. Sus platos son laguas de granos y tubérculos. Los panes, el arroz y los fideos son desconocidos. La ausencia de especializaciones laborales los lleva a confeccionar sus utensilios domésticos, bateas y cucharas, con troncos de árboles. Los instrumentos musicales son los básicos, de viento, quenas y antaras, confeccionadas con carrizos silvestres, y en las fiestas se acompañan de un tamboril. De las cañas confeccionan canastas y sopladores para el fogón. Utilizan los cuernos de vacuno para

hacerse de instrumentos musicales, o de recipientes. El grupo humano más pequeño es el ayllu y la autoridad la detenta el más anciano. La flora natural les provee de medicina y de combustible. Para las medicinas se auxilian de los orines humanos; y para el fogón, con la deposición seca de los vacunos.

El segundo estrato está constituido por el indio Semi Civilizado llamado también *Chacra Runa*. Es el proveniente de las comunidades indígenas, de las pequeñas aldeas y de las haciendas donde trabaja como yanacuna a cambio de un terreno donde vivir y cultivar para el sustento. Las viviendas son mayormente de piedra, de pircas selladas con lodo. Hombres y mujeres



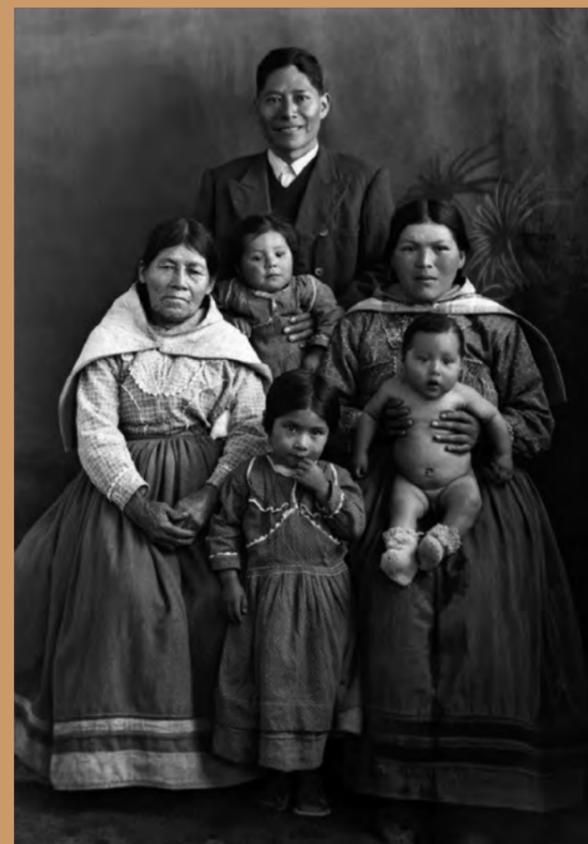
visten igual que el Indio Rústico, al que se asemejan en utensilios domésticos y alimentación. Consumen coca y los hombres fuman cigarrillos ordinarios. Si bien beben chicha, el aguardiente de caña ingresa como bebida preferida en este nivel. El charango se incorpora a los instrumentos musicales. El rasgo importante es que el trabajo de hacienda comienza a modificar los modelos culturales de ambos sexos. Las mujeres trabajan como domésticas a órdenes de las patronas, los hombres salen de la hacienda a realizar encargos en las ciudades. El roce con el idioma español los obliga a usarlo, aunque mantienen el quechua como idioma principal. En cuanto a la autoridad, comienzan a someterse a la de tenientes gobernadores, jueces de paz y párrocos de la ciudad. En sus ratos libres confeccionan canastas de totora y carrizo, sogas de agave, objetos de alfarería; las mujeres tejen bufandas y medias de lana. Las haciendas les demandan la confección de adobes y tejas, tallados de piedras, la edificación de muros con rústicos tapias. Trabajos que los van especializando. El pastoreo de ganado a caballo los ejercita como jinetes que de llegar a la destreza les gana la consideración de los patrones y abre otros horizontes. La dieta alimenticia comienza a variar por la eventual cocina de la hacienda, por sus esporádicas visitas a los pueblos y ciudades. Para los jóvenes de ambos sexos de este nivel, la hacienda es el trampolín de salto a la ciudad.

El tercer estrato, del indio Civilizado o *Llacta - Ruma*, está conformado por el indio de las pequeñas poblaciones, villas y aldeas, y del indio que logra acomodarse en la periferia de las ciudades. Los hombres se emplean de albañiles; de peones, picapedreros, arrieros, carpinteros, ebanistas y talabarteros. Comienzan en estos oficios empleándose como ayudantes por ínfimas pagas. Otros tejen ponchos, frazadas y bayetas. Pese a entrar en contacto con la ciudad, este indio continúa practicando sus costumbres campesinas, aunque algunas mudas modifican su aspecto. Los hombres comienzan a vestir saco y pantalón de cordellate, de tocuyo o casinete, comienzan a calzar zapatos de cuero, igual que de cuero los bolsones para la coca. No abandonan el sombrero y el poncho, aunque ahora prefieren los de confección artesanal.

Los mayores cambios acontecen en las mujeres. La ciudad les ofrece la posibilidad de liberarse del trabajo doméstico, les franquea las puertas de la independencia con la consecuente, lenta e inevitable, muda de usos y vestimenta. Ellas realizan los trabajos auxiliares del campo y ofrecen sus productos en la ciudad: carne de res, cuyes y gallinas, granos y tubérculos. Los ofrecen en las calles, o de casa en casa, y las vías se llenan de placeras, vestidas de coloridas faldas, enaguas de tocuyo y mantas de castilla con alfileres de metal. Los airosos sombreros, los aretes y los anillos en las manos, constituyen el distintivo de las mujeres de este nivel. Las viviendas son ahora de adobe y tejas, con pisos de tierra y rústicamente amobladas. La alimentación se enriquece con frutas, menestras y carne fresca. Los hombres continúan fumando y bebiendo chicha y aguardiente de caña, y consumiendo la coca de la que las mujeres se comienzan a distanciar. Los hijos colaboran con la economía de los hogares, pero en su mayoría son enviados a las escuelas elementales. Celebran sus fiestas religiosas con pompa en fechas especiales, motivo de reunión con los compueblanos. Los instrumentos musicales son enriquecidos con las cuerdas: arpa y violín, guitarras, bandurrias y charangos. Los hombres y mujeres de este nivel gustan derrochar en disfraces y música, en cohetes de confección sofisticada, y en potajes y licores. Acuden a las fiestas de siembra y trilla de sus pueblos en busca del necesario y satisfactorio reencuentro con sus orígenes.

El cuarto estrato, del Indio Mestizo Plebeyo, está conformado por los *macctas* o cholos de los distritos y las provincias. Destacan por los apellidos. Atrás quedan los Huamán, Puma Soncco, Caillagua, Callañaupa, Chocce, típicos aborígenes. Ahora son Rivera, Calderón, Martínez, Suárez, Cordero, López, Pizarro, Carbajal, a los que han llegado tras pacientes, penosas y consideradas por ellos, necesarias mutaciones.<sup>6</sup> Rosa Escarcena nos orienta, describiendo sus aspectos:

«Los hombres visten saco, pantalón y chaleco; camisas de tocuyo o vichy, zapatos de cuero o cordobán, sombreros de paño extranjero ordinario, o de paja de Catacaos. Por lo general no usan corba-



tas, ni calcetines; el poncho tampoco es para ellos una prenda indispensable, y solamente lo usan para abrigarse dentro de casa, o para protegerse de las lluvias en los viajes. En esos casos, lucen ponchos finos de vicuña o en lana de oveja teñida de nogal. No llevan pisca para la coca, pues en este nivel su uso es ridiculizado».

Las mujeres visten con gabardinas de colores, blusas de percal, llicllas o manteletas corta de castilla a la espalda, sombreros de paja y zapatos de cordobán. Lucen anillos y aretes de plata a diario y joyas de oro en los días de fiesta, ocasiones en que lucen sus vestidos más finos. Como es costumbre india, cargan los hijos a la espalda y se esfuerzan porque



reciban una instrucción primaria. Conscientes de que el dominio del español abre puertas en esa sociedad, asisten a escuelas nocturnas, y al cabo de unos años logran expresarse en un pasable español, oral y escrito, sin renunciar al quechua. Este grupo provee a la ciudad de artesanos, sastres y modistas, sombrereros, joyeros, hojalateros, talladores de piedra de Huamanga, empleados de las casas comerciales, portapliegos y porteros de oficinas, carpinteros, herreros, peluqueros talabarteros, comerciantes minoristas, fonderos y pequeños industriales. Las mujeres son las tenderas de los mercados, las vendedoras de panes, dulces y frutas. Algunas todavía se ganan la vida como empleadas domésticas y lavanderas por encargo. Constituyen el estrato más bajo de las clases medias y de aquí brotan los músicos de las bandas populares. Los hombres más preparados de este nivel alcanzan a ubicarse como tenientes gobernadores, alcaldes distritales y jueces de los pequeños pueblos. La alimentación es variada y para vivir buscan ocupar las casas de barrios organizados, dotados de salas y habitaciones amobladas con catres, silletas y mesas de madera rústica. Gustan de las fiestas y de danzar en comparsas por las calles de ciudades que hasta hacía poco consideraban ajenas. En esas ocasiones lucen a sus compadres y comadres, elegidos oportunamente entre las encumbradas personas de la sociedad.

Y arribamos al estrato del indio Mestizo Culto, ocupado por los mestizos típicos de la ciudad. Alberga a los mestizos en ascenso, así como a los mistis en descenso. Comparten idioma, costumbres, régimen de vida y alimentación, viviendas e instrucción. Hacen lo posible para que nada los diferencie de los mestizos blancos. Los hombres visten manufacturas nacionales en los días particulares y casimires extranjeros en los días de fiesta, o en ocasiones en que se ven forzados al roce social. Gastan camisas blancas de cuello, y corbatas a rayas o de color entero, según la moda de los tiempos. Usan reloj de bolsillo o de pulsera, sombreros extranjeros, calzados de hule o cuero fino. Imposible verlos consumiendo coca, o aguardiente. La cerveza y el pisco son sus bebidas. Y si agasajan a una autoridad, el vino y el champán.

Estos mestizos logran culminar la instrucción media y muchos culminan carreras universitarias. Las mujeres alcanzan las escuelas normales, algunas cultivan inquietudes intelectuales más allá de sus ocupaciones cotidianas. Este estrato proporciona su burocracia al Estado y sus empleados a las casas comerciales. De aquí provienen los discretos profesionales de carreras estables, los párrocos rurales que se embriagan y mantienen hijos secretos en las aldeas.

Las observaciones realizadas por Rosa Escarcena a la sociedad ayacuchana de los años treinta, revelan una hasta entonces desconocida flexibilidad en la estratificación social de sus habitantes. Confirman la percepción de que la clasificación de indios y mestizos es cultural, que el mestizaje denota la síntesis y acepta diversos grados de hispanismo, o indigenismo. En el primer escalón teníamos al indio rústico o *Salleca Runa*, al final tenemos al indio mestizo culto, confundido con la clase media. ¿Dónde quedó la teoría de los genes raciales? Y los colores de la piel ni fueron mencionados. ¿Y la brutalidad del indio y su menta-

CONSCIENTES DE QUE EL DOMINIO DEL ESPAÑOL ABRE PUERTAS EN ESA SOCIEDAD, ASISTEN A ESCUELAS NOCTURNAS, Y AL CABO DE UNOS AÑOS LOGRAN EXPRESARSE EN UN PASABLE ESPAÑOL, ORAL Y ESCRITO, SIN RENUNCIAR AL QUECHUA. ESTE GRUPO PROVEE A LA CIUDAD DE ARTESANOS, SASTRES Y MODISTAS, SOMBREREROS, JOYEROS, HOJALATEROS, TALLADORES DE PIEDRA DE HUAMANGA, EMPLEADOS DE LAS CASAS COMERCIALES, PORTAPLIEGOS Y PORTEROS DE OFICINAS, CARPINTEROS, HERREROS, PELUQUEROS TALABARTEROS, COMERCIANTES MINORISTAS, FONDEROS Y PEQUEÑOS INDUSTRIALES.

da irrecuperabilidad? Cinco escalones y se produjo la metamorfosis, podría ironizarse. Mas tomemos distancia del fenómeno y ubiquémonos con cierta perspectiva. Cinco escalones que consumieron dos o tres generaciones, y varias décadas de vida, para dejarnos con una pregunta desnuda: ¿qué posibilitó el cambio? No fue el «cruce racial»; ni la sola educación, ni fueron consecuencias sociales de cambios políticos. Lo visto en esas cinco escalas fueron individuos extraídos de un ambiente —geográfico, económico, sociocultural—y sumergidos en otro ambiente geográfico, económico y social. Extracción de un medio, inmersión en otro y el cambio ocurrirá. Como si se tratara de fluidos, los hombres resultan tomando la

forma de los recipientes que los contienen; en este caso, del medio que los acoge.

Rosa Escarcena rastreó los escalones del ascenso, el viaje desde el aislamiento en vida natural, hasta la vida del trato social, laboral, comercial y de permanente intercambio cultural. El camino seguido por los pueblos de la humanidad. No fue casual que los números, la escritura y el alfabeto desarrollaran su potencial en el entrevero comercial del mar Mediterráneo de hace milenios. Las herramientas del intelecto no tomaron forma en las estepas rusas, ni brotaron de la jungla amazónica, sino en el trato del hombre con el hombre, de un interés con otro interés, de una

con otra civilización. A fin de ilustrar los alcances de los escalones Escarcena, recorramoslos en sentido inverso, en descenso. Comencemos el ejercicio con un mestizo culto, descendiendo un escalón tras otro, año tras año, tal vez una generación tras otra, hasta ver convertido a su último vástago en un indio rústico, en un *Salleca Runa*. La realidad aplicó este ejercicio a muchos hombres, que lo recorrieron por decisión, por amor, o por desgracia. Un estudioso europeo se sorprendió de hallar a un paisano suyo en el altiplano puneño, todavía con sus ojos celestes, pero ya los labios verdes de coca, rodeado de llamas, alpacas, y de la familia indígena que había felizmente formado. Es el caso de los morochucos, rubios, barbados y monolingües quechuas, convertidos ya



Óleo de Sabino Springett

en abigeos, ya en montoneros, rehuyendo todo trato con la civilización del conquistador. ¿Y qué decir de las sonrosadas «indias» cajamarquinas que retozan sus ritmos de cadencia amazónica con sus ojotas indígenas, sus polleras multicolores y sus trenzas doradas? Lino Quintanilla y Julio César Mezzich, militantes de izquierda, tomaron el camino en ese sentido, en afán de sumergirse en el mundo indígena y concretar sus sueños políticos.<sup>7</sup> Juego riesgoso el descenso por implicar dolorosas privaciones; como lo fue el ascenso, por implicar sus propios desprendimientos y renunciaciones.

El ensayo de Escarcena culmina con un retrato de la mestiza culta ayacuchana, arquetipo femenino de la belleza andina: tan atrayente y movidísimo es el traje de la mestiza huamanguina, que tanto señoritas de la sociedad ayacuchana como las que van de otros lugares, tienen a gala fotografiarse con esos vestidos. Vestimenta costosa, prendedores de oro en la llicllita, rosarios de oro en las manos, aretes de piedras preciosas engastados por el artista para destacar el inquietante lenguaje de las miradas:

«Mujer de tipo atrayente, de tez blanca o ligeramente morena, de ojos grandes y negros. Su vestido muy vistoso y consiste en la falda de merino o de cachemira de color entero, pero claro, llicllita de castilla adornada de una urdimbre especial que saben hacer únicamente adornada como la prenda anterior, ambas piezas llevan al contorno cintas labradas en seda; completan con el medio traje especie de monillo de seda, popelina o percal; calzan medias de seda y zapatos de hule. Usan la Chupaca en forma de triángulo que llevan sobre la cabeza, lo que les da un aspecto simpático y peculiar cuando caminan por las calles;

desdoblada esta Chupaca, les sirve de manto con que cubren desde la cabeza para concurrir al templo y a las procesiones».<sup>8</sup>

Las transformaciones operadas en las conductas no escapan a la observación de Rosa Escarcena Arpaia, Asistente Social de la Huamanga de 1938:

«La huamanguina, tipo único en el Perú, tiene el donaire de una castellana y la constancia de una india. Gusta perfumarse como una árabe y amar con toda esa fuerza oriental, hasta hacerse esclava del hombre por el amor... viste costosamente con telas de seda y merino, produciendo a su paso un ruido de cuatro enaguas almidonadas y bien planchadas... huamanguina que lleva erguido a pesar de lo fuerte que ajusta el corpiño, como si todo un suspiro se anidara en los pechos marmóreos un poco calcinados con el fuego del cariño».<sup>9</sup>

En esa perspectiva, las comparsas carnavalescas huamanguinas conformadas de mestizas multicolores y una elegante coreografía constituyen una de las grandes celebraciones del mestizaje peruano. Como las danzas del altiplano puneño; las comparsas de Huaylas del Valle del Mantaro, sus varones de chaleco, de camisas blancas sin cuello y pantalón hispano, sus mujeres de fustán plumillado, algodón de bayeta negra y faja bordada; y la marinera norteña con sus damas descalzas, vestidas con infinitos pliegues de fino encaje y realzada su belleza con alhajas de oro, sus varones elegantemente calzados, sus ponchos de lino derrochando garbo en misterioso diálogo con los sombreros de ala ancha y copa alta. Ni indios, ni hispanos, sin embargo, ambos a la vez: mestizos.\*

<sup>1</sup> Medina, Pío Max, *Discurso de instalación del «Centro Cultural Ayacucho»* citado por Vidal Galindo Vera en Bibliografía de la Revista *Huamanga* 1934-1965.

<sup>2</sup> Durston, A. *El teatro quechua en la ciudad de Ayacucho, Perú, 1920-1950*. 2014.

<sup>3</sup> Caverro, Ranulfo y Rómulo. *Retablo de Memorias. Indígenas e Indigenismo en Ayacucho*. 2007.

<sup>4</sup> Escarcena, R. Revista *Huamanga* N°. 15 y 16, Ayacucho, 1938.

<sup>5</sup> Trigos, P. *Espacios sociales, Tensiones y Conflictos en Indígenas y Notables (Ayacucho 1906-1960)*, Tesis UNSCH 2014.

<sup>6</sup> En similares circunstancias de una provincia huancavelicana, estos cambios de nombre originaron un epigrama quechua: «Kunanqa Waytapas, Floresñam; Perqapas, Paré». Ridiculizando la muta del quechua Wayta, al hispánico Flores; del quechua Percca, al afrancesado Paré.

<sup>7</sup> Quintanilla L. *Andabuyas. La lucha por la tierra. Testimonio de un militante*. 1981.

<sup>8</sup> Escarcena, Op. cit., diciembre 1938

<sup>9</sup> Caverro Ranulfo y Caverro Rómulo. *Retablo de Memorias. Indígenas e Indigenismo en Ayacucho*. 2007

# MEDITACIÓN SOBRE XAVIER ABRIL

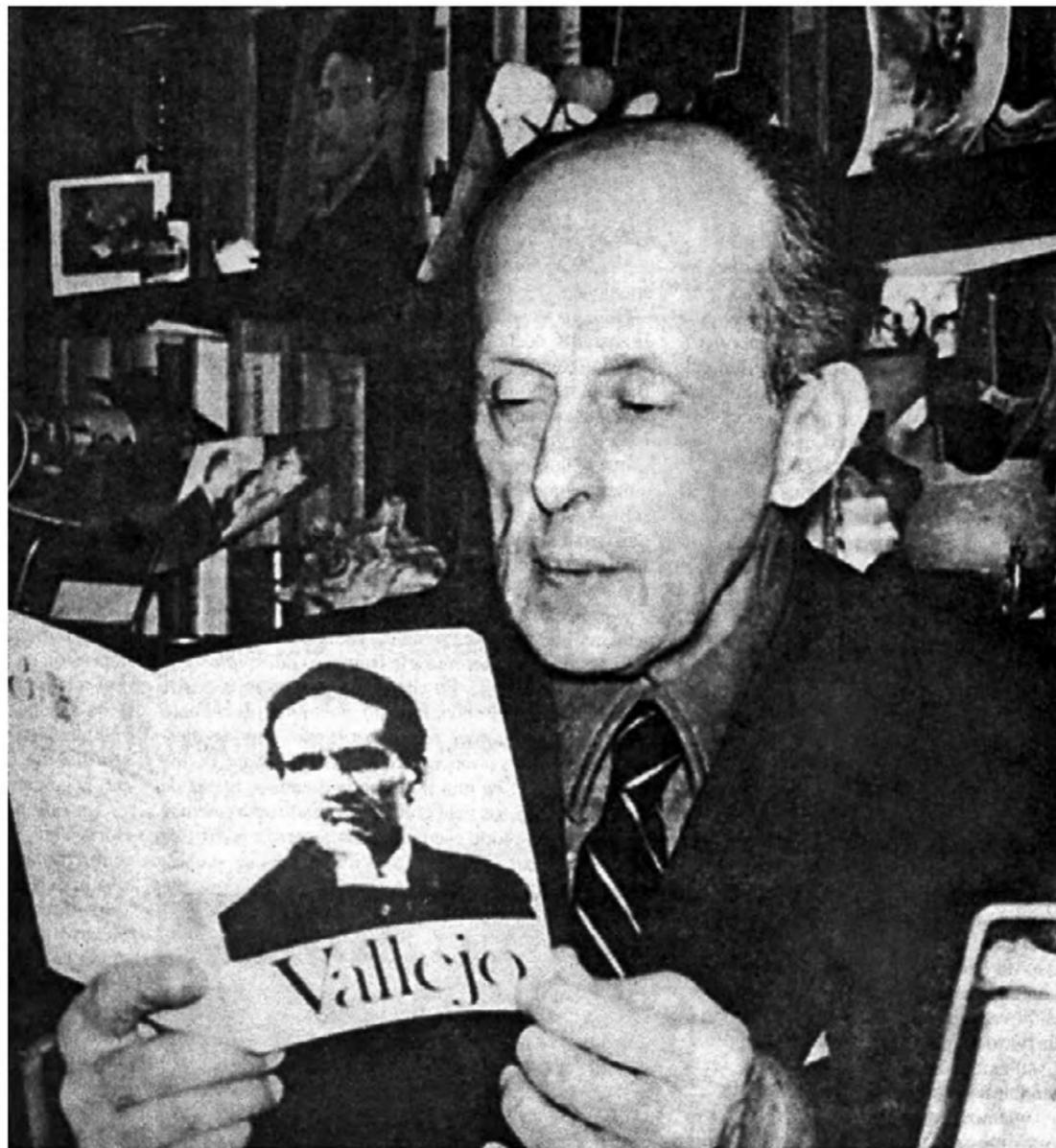
Marco Martos

XAVIER ABRIL DE VIVERO NACIÓ EN LIMA, PERÚ, EL 4 DE NOVIEMBRE DE 1905 Y MURIÓ EN MONTEVIDEO, URUGUAY, EL 1 DE ENERO DE 1990. EN 1911 INICIÓ SUS ESTUDIOS EN EL COLEGIO ALEMÁN Y PERMANECIÓ EN ESA INSTITUCIÓN HASTA 1923, AÑO EN EL QUE ESTUDIÓ EN EL INSTITUTO LIMA. VIAJÓ A ESPAÑA ENTRE 1926 Y 1927 E HIZO ESTUDIOS EN LA ESCUELA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. DE VUELTA A LIMA INGRESÓ A LA FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS EN 1929, PERO POCO TIEMPO MÁS TARDE RETORNÓ A EUROPA Y RESIDIÓ EN FRANCIA Y ESPAÑA HASTA QUE SE INICIÓ LA GUERRA CIVIL EN 1936. REGRESÓ AL PERÚ Y PERMANECIÓ VARIOS AÑOS ENTRE NOSOTROS. EN 1948 VOLVIÓ A AUSENTARSE Y SE ESTABLECIÓ EN MONTEVIDEO. DESDE 1958 HASTA 1990 SIRVIÓ COMO AGREGADO CULTURAL DE LA EMBAJADA PERUANA EN URUGUAY. XAVIER ABRIL EN 1979 MERECIÓ EL PREMIO NACIONAL OTORGADO A LOS ENSAYOS LITERARIOS Y EN 1986 OBTUVO EL PREMIO NACIONAL DE LITERATURA.

## E l ensayista

En la balumba de poetas del siglo XX, Xavier Abril destaca tanto por sus virtudes líricas como por ser un estudioso de los grandes autores clásicos y modernos y, al mismo tiempo, un ensayista dueño de una prosa seductora. Particularmente conviene señalar su profundo interés por la poesía de César Vallejo. Xavier Abril, a través de su hermano Pablo Abril de Vivero, entabló una profunda relación con Vallejo y tuvo una admiración por la poesía del vate de Santiago de Chuco. Esta afirmación puede corroborarse sin ninguna dificultad repasando algunos títulos de trabajos de Xavier Abril: *César Vallejo, Antología* (1943); *Vallejo, ensayo de aproximación crítica* (1958); *Dos estudios: Vallejo y Mallar-*

*mé* (1960); *César Vallejo o la teoría poética* (1963); *Exégesis trilíca* (1981). Este esfuerzo de comprensión de la poesía de Vallejo, sostenido a lo largo de décadas, original, aunque discutido por otros especialistas, no lo ha hecho ningún otro poeta o estudioso peruano. Lo que sostiene Abril de un modo explícito o implícito es que Vallejo es el poeta más original de la lengua castellana en el siglo XX y que la profundidad de su trabajo sólo tiene parangón con la que realizó en la lengua francesa Mallarmé. Más todavía, Abril halla asombrosas isocronías entre el trabajo de Vallejo y el de Mallarmé, además de contar detalles del aprecio que el poeta peruano le tenía al lírico francés. Aparte de Vallejo, Abril mostró dedicación



especial por la poesía de José María Eguren. Por eso publicó en 1979 *Eguren el oscuro. El simbolismo en América*. Su profundo interés por la evolución de la poesía hispanoamericana puede advertirse leyendo su *Antología de la poesía hispanoamericana* de 1956.

### Valoración del poeta

Dentro de la poesía peruana del siglo XX, Xavier Abril es claro representante de lo que genéricamente

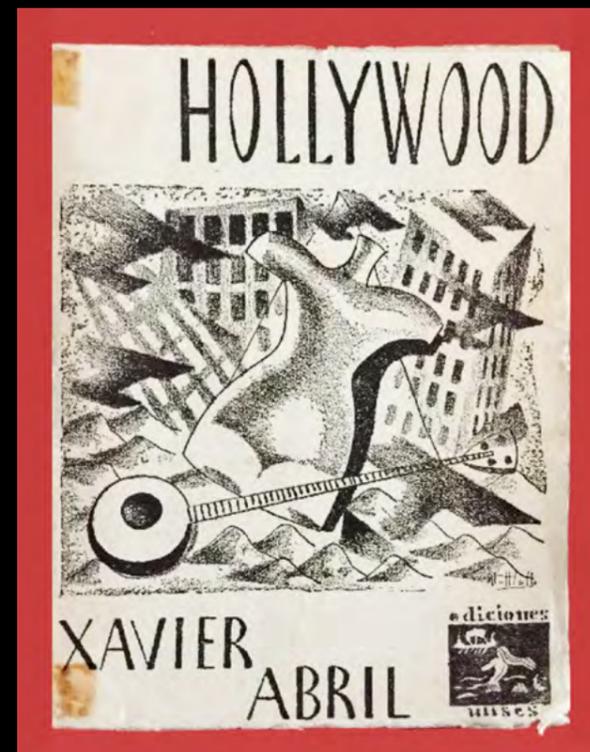
se llama modernidad y que no es otra cosa que incrustar un desaforado trabajo de innovación dentro de la poderosa corriente de la tradición. Es cierto que la circunstancia vital de haber vivido el debate de las vanguardias en Europa le facilitó un acercamiento a esa forma de escritura, pero es verdad también que tenía desde sus inicios un respeto y un conocimiento de la milenaria tradición castellana. Así se explica su primer libro *Hollywood* (Madrid 1931). El título



Rastreado en las preferencias literarias de Abril, no a través de frases volanderas dichas en entrevistas, o en artículos periodísticos, sino en los numerosos estudios que dedicó a unos cuantos poetas, podemos encontrar algunas claves para el conocimiento de su propia poesía. Desde una presencia muy fuerte del inconsciente, fruto de una necesidad expresiva íntima y de un conocimiento de primera mano de la vanguardia y del surrealismo y, sin duda, del psicoanálisis, Abril extiende su interés hacia poetas cuya característica principal es el rigor intelectual, de emoción, pero de férreo control de la palabra. En la tradición española, el Arcipreste de Hita y Jorge Manrique, citados en *Descubrimiento del alba*, y luego dos poetas del siglo XVII, Quevedo y Góngora; en la poesía francesa, Mallarmé por encima de todos y los surrealistas. En la poesía del Perú las preferencias de Abril son Vallejo y Eguren.

del libro obviamente hace referencia a la capital del celuloide, pero al mismo tiempo a la urbe moderna, distinta del París versallesco con que soñaban tanto Rubén Darío como sus congéneres. Allí, en esos poemas y textos de humor, la actitud es nueva, la exaltación de la calle, el deseo de ser *o jockey profesional o jinete en pelo de las ideas*, pero en muchas ocasiones la forma es reposada, de un ritmo elemental de sístole o diástole, como la de algunos escritores españoles, Azorín, por ejemplo, ya cuajado en esos días. Junto a ello, como se dice en ese texto, el *surmenage*, la taquicardia, el temblor, el pathos, el terror al espacio. En *Hollywood*, como en sus dos libros siguientes, *Diffícil trabajo* (Madrid 1935) y *Descubrimiento del alba* (Lima 1937), Abril no muestra experimentos, poemas en agraz. Sin excepción posible todos los escritos de esta década, los únicos que hasta un año antes de su muerte, en lo que respecta a poesía, tuvieron forma de libro, merecen ser considerados en cualquier antología de la poesía peruana o latinoamericana. Extremado elogio este que ni siquiera de nuestro más grande escritor César Vallejo puede hacerse, aunque sí probablemente de los otros dos grandes poetas vinculados con el surrealismo en el Perú, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

Hay pues un aire de familiaridad entre Abril y los poetas que admira y que es seguramente la mejor característica de la poesía del siglo XX, lo que podemos llamar la emoción bajo control. Abril en la poesía pe-



**HAY PUES UN AIRE DE FAMILIARIDAD ENTRE ABRIL Y LOS POETAS QUE ADMIRA Y QUE ES SEGURAMENTE LA MEJOR CARACTERÍSTICA DE LA POESÍA DEL SIGLO XX, LO QUE PODEMOS LLAMAR LA EMOCIÓN BAJO CONTROL. ABRIL EN LA POESÍA PERUANA ES EL JUSTO MEDIO ENTRE VALLEJO Y EGUREN Y PUEDE TRAZARSE UNA LÍNEA DE CORRESPONDENCIAS ENTRE LOS TRES.**

ruana es el justo medio entre Vallejo y Eguren y puede trazarse una línea de correspondencias entre los tres. Así, por ejemplo, el poema «Xavier Abril ha muerto», emblemático ciertamente, muestra de un lado el conocimiento de la tradición reciente en esos momentos, la surrealista de *Najda* o *L'amour fou* de Breton y los elementos oníricos o de humor característicos de buena parte de su producción, pero evidencia también la misma actitud esquizoide de Vallejo en «Piedra negra sobre piedra blanca», aquel poema que empieza: «Me moriré en París con aguacero». Abril se desdobra y ríe.

Vallejo se desdobra y sufre. De la misma manera en «Retorno a lo perdido» uno de los excelentes textos de *Descubrimiento del alba*. Abril evoca al primer Vallejo, al de las «Canciones del hogar» de *Los heraldos negros*. El poema es de una contenida emoción. No hay una sola palabra de más. Integra en sólo ocho líneas todo el universo familiar, lo que puede llamarse el amor filial.

La alquimia verbal, la tradición en la que se inscribe Abril es, resumiendo, aquella que viene de Vallejo y Breton, de Quevedo y Manrique, de Mallarmé y Eguren. No otra cosa hizo Rubén Darío: mezcló una poderosa tradición y dio una quintaesencia nueva. Abril, surrealista en sus comienzos, nítido surrealista, recoge lo que podemos llamar con C.M. Bowra, la herencia del simbolismo, y a través de esa alianza verbal se relaciona con la tradición de todos los tiempos. Y esta es la mejor línea de la poesía del siglo XX, la que parece contemporánea con la poesía de cualquier poeta de cualquier otra época. Por eso Abril puede decirse lo mismo que él escribió de José María Eguren:

*Estás Eguren,  
siempre con la i de viaje;  
volverás a confundirte entre las figuras que cantaste,  
en lo que nunca dijiste,  
callado de abrumarte.  
¡Yo sé que estás Eguren en la corriente que jamás  
nombraste!*

No necesita el lector saber nada de Abril para deslumbrarse con los poemas que escribió. Y esto es probablemente lo mejor que pueda decirse de un poeta.

### Coda: apuntes sobre la vanguardia

Desde sus comienzos la vanguardia europea fue acogida en Hispanoamérica y en el Brasil con genuino interés pues se advertía que la literatura adquiriría una característica internacional verdaderamente cosmopolita. No en vano algunos de los que serían los más caracterizados escritores nuestros en el siglo XX, Huidobro y Borges, la habían conocido de cerca en sus lugares de origen. Ambos consideraban como propias a las culturas europeas y ambos fueron contagiados, Huidobro más que Borges, por un deseo adánico de originalidad.

En el caso peruano, hubo un teórico, seguramente el más fino crítico de los años veinte, José Carlos Mariátegui, quien en numerosas ocasiones manifestó

Xavier Abril condecorado



su conocimiento del arte moderno expresado en la vanguardia, y al mismo tiempo señaló que la poesía vanguardista europea correspondía a una realidad diferente de la nuestra y necesariamente en nuestras tierras tenía que dar frutos diferentes a los de allende. Corresponde a otro momento hacer el balance de las contribuciones de la revista *Amanta* que dirigió Mariátegui a la difusión de la poesía de vanguardia. Contentémonos ahora en subrayar que Mariátegui auspició la difusión de una literatura de avanzada pues consideró que la vanguardia europea era claro síntoma de la crisis del capitalismo y de la decadencia del orden burgués y que era posible en nuestros países asociarla a una vanguardia político social. Sólo así se explica su parejo entusiasmo, su diligencia en organizar tanto a la vanguardia política como a la vanguardia literaria. En una ocasión escribió:

El futurismo, el dadaísmo, el cubismo, son en las grandes ciudades un fenómeno espontáneo, un producto genuino de la vida. El estilo nuevo de la poesía es cosmopolita y urbano. Es una moda que no encuentra aquí los elementos necesarios para aclimatarse.

César Vallejo, poeta sin par, pero al mismo tiempo acerado crítico dijo en 1926 en *París-Favorables-Poemas N.1.* que la poesía nueva no debería ser la mera agregación de palabras y metáforas nuevas más o menos a la moda, sino una cuestión de fondo, de verdadera necesidad expresiva, ligada a la sustancia ideológica que empapa y justifica el uso de determinadas formas de lenguaje. Reclamaba, pues, una correspondencia entre una poesía nueva y una forma de pensar diferente, que debería ser propia de nuestros pueblos.

Mientras la vanguardia internacional mantiene una actitud iconoclasta frente a la tradición literaria precedente, la vanguardia de América del Sur, tanto la hispanoamericana

EL CASO DE XAVIER ABRIL, BASTANTE PECULIAR, NO ESCAPA SIN EMBARGO A LAS CARACTERÍSTICAS GENERALES. COMO EL PROPIO VALLEJO, SU MODELO INMEDIATO, TIENE GRANDES AUDACIAS INICIALES, ESPECIALMENTE EN LA ÉPOCA DE SU LIBRO *HOLLYWOOD*, PERO DESPUÉS INTERIORIZA LA VANGUARDIA Y LOS RASGOS DE REBELDÍA SE TRASLADAN DE LO FORMAL A LA REALIDAD.

a través de César Vallejo, como la brasileña, representada principalmente por Manuel Bandeira hace uso de sus propias fuentes y recursos y es radicalmente novedosa sin enfrentarse en todos los casos a la tradición inmediatamente anterior, como ocurre con *Trilce* de César Vallejo o con *Altaçor* de Vicente Huidobro.

Otro rasgo diferencial de la vanguardia latinoamericana, respecto de la europea, es que los referentes europeos suelen ser lugares abstractos, más próximos a la ciudad que al campo y más cercanos a ciudades irrealles que concretas, en cambio, los referentes de nuestra vanguardia son históricamente ubicables y están muchas veces signados por la actualidad. Un escritor paradigmático como Vallejo asocia su nombre en la escritura a Santiago de Chuco, Trujillo, Lima, España, y Neruda, conforme va avanzando en su producción literaria, cada vez hace más referencia a lugares concretos hasta culminar en un exuberante catálogo de topónimos en *Canto general* de 1950. También Juan Parra del Riego en su «Polirritmo dinámico a Gradín, jugador de fútbol», rendirá homenaje a una realidad inmediata y palpable. Una explicación general sobre este asunto, que no se ha intentado hasta ahora a cabalidad, es que en nuestros países, hasta años relativamente cercanos, la poesía y la novela en particular, y la literatura en general, cumplían los papeles comunicadores que tenían en la antigüedad, daban noticia, información de lo que ocurría en la sociedad y reemplazaban de un

modo cierto a unas no muy bien desarrolladas ciencias sociales. Este rasgo, el tener referentes reales y no ideales, lo comparte la vanguardia latinoamericana con todo tipo de literatura producida en nuestros países.

En Hispanoamérica, pero también en el Brasil nuestros poetas hacen un uso bastante libre de los recursos de la vanguardia, por lo que resulta bastante difícil clasificarlos como adherentes a un determinado movimiento. En América Latina hubo grupos vanguardistas como el ultraísmo en Argentina, el creacionismo en Chile, el estridentismo mexicano, y en el Perú un poeta que equivale a un «ístm, ismo», César Vallejo. Al lado de todos ellos hubo una actividad de vanguardia de casi imposible clasificación.

El caso de Xavier Abril, bastante peculiar, no escapa sin embargo a las características generales. Como el propio Vallejo, su modelo inmediato, tiene grandes audacias iniciales, especialmente en la época de su libro *Hollywood*, pero después interioriza la vanguardia y los rasgos de rebeldía se trasladan de lo formal a la realidad. Abril, como Vallejo, es un defensor de la causa republicana durante la guerra civil española. En su escritura, la ruptura ya no es con la tradición milenaria de la lengua castellana, sino más bien con lo que está de moda. Puede decirse que Abril, cuando toma la pluma para escribir poesía a partir de los años cuarenta, lo hace con un sentido diacrónico de la lengua. Se relaciona con todos los modos históricos de escribir poesía, pero no hace versos en serie. Cada uno de los escasos poemas que escribió en su etapa final, responde a una necesidad interior vital. Vanguardista de la primera hora, Abril se reconcilió con la tradición. No otra cosa hizo César Vallejo cuando aprovechó todas las formas escriturales en su libro *Poemas humanos*. Tampoco hizo cosa diferente Octavio Paz, quien de ruptura en ruptura con su propia escritura fue construyendo una obra de sabor clásico, según ahora todos reconocen. Abril, incluye el espíritu de la vanguardia dentro de la tradición. Para decirlo de otro modo: es un escritor que admira lo clásico y admira la vanguardia y en esto se diferencia de Martín Adán, coetáneo suyo, quien fue abandonando la vanguardia para internarse en los meandros de la tradición.\*

# EL SORTILEGIO MÁGICO CROMÁTICO DE VILLEGAS

Jorge Bernuy

*Un pintor o un dibujante es quien conoce la técnica,  
pero un artista debe contener un cosmos estético en su interior.*

Armando Villegas

**E**l arte exige tenacidad, constancia, insistencia; trabajo incesante, vocación sin fin, entrega a él, mantenerse alerta a las corrientes y a las nuevas ideas para la realización de una obra de calidad.

La pintura de Armando Villegas constituye una pintura enigmática que se puede leer, con idéntica apreciación, como imágenes específicas sumamente refinadas de un mundo privado pero reconocible, o como abstracciones. Su arte exige que los observadores se esfuercen si quieren descubrir su carácter de serena geometría. Un mundo exterior que se vuelve intensamente evocador en donde lo austero deja sitio a lo seductor.

Armando Villegas estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, de donde egresa en 1950 con el título de profesor de pintura. Su espíritu aventurero lo llevó a Colombia en 1951, cuando en Bogotá aún se practicaba un arte conservador de paisajes impresionistas tardíos y se encontraba bajo una fuerte influencia del arte indigenista mexicano. En esa capital

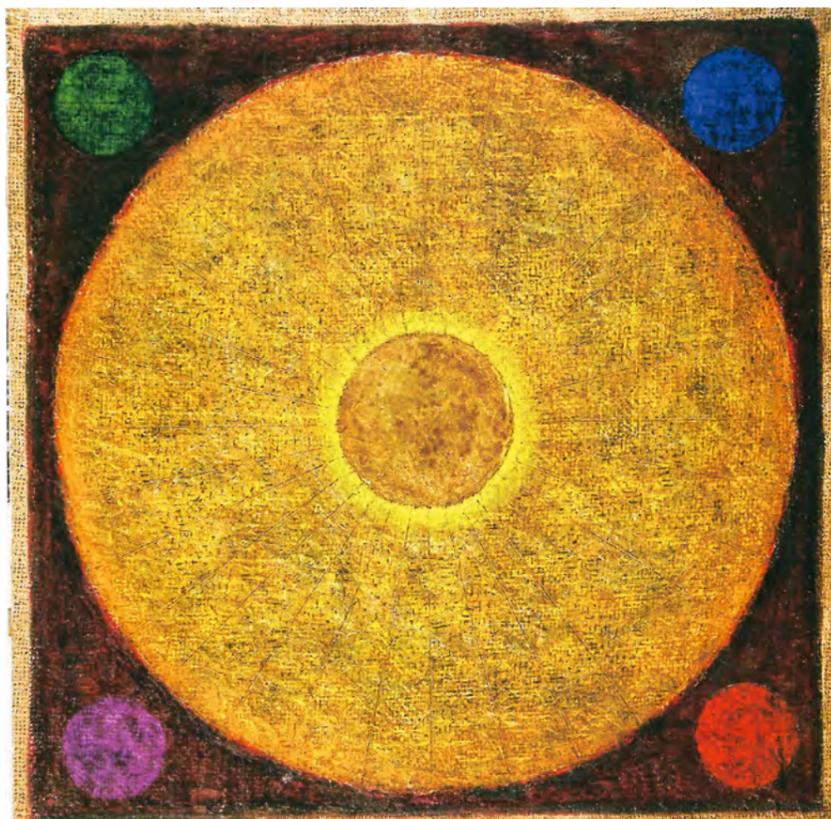
Villegas emprendió un itinerario creativo a contracorriente, habiendo bebido del cubismo de Picasso y Braque, el constructivismo de Torres García y el geometrismo de Klee. El artista optó por proponer una pintura donde la protagonista fuese la textura, y el profuso empaste desplegara un poderío expresivo nunca antes visto en un país cuya norma era trabajar por medio de superficies lisas.

Armando Villegas comenzó a trabajar sus composiciones, que intentaban convertir la naturaleza en una ecuación cromática, desde la recuperación de los *tokapus* y los diseños geométricos incaicos fusionados con las más recientes manifestaciones no figurativas contemporáneas. Estas combinaban triángulos, cuadrados y rectángulos con plena libertad, fuera de toda anécdota, con signos y enigmas enmarcados en ricas texturas y un gran sentido del espacio, con colores en plena libertad flotando sobre estructuras originales.

Para su primera muestra individual se contactó con el escritor colombiano Álvaro Mutis con el fin de que

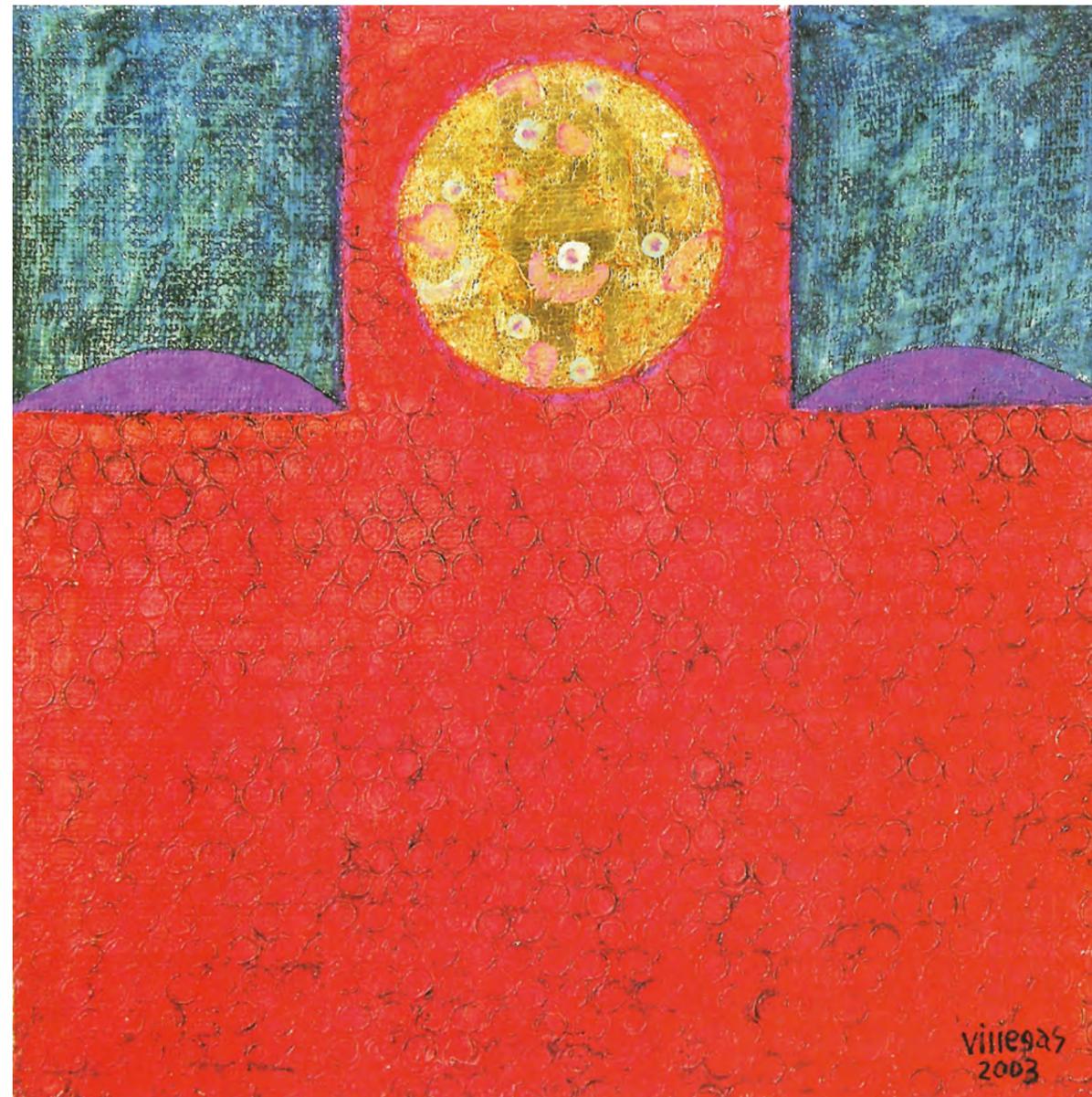


Portada: Mujer con flores y paisaje, óleo, 1944.



le hiciera la presentación del catálogo, pero este le manifestó que no tenía tiempo y que le diría a un amigo suyo para que la escribiera. Este amigo fue Gabriel García Márquez, quien escribió la generosa presentación de aquel catálogo inaugural. «Gabo», quien también se encontraba en los inicios de su carrera, habló en la noche del *vernissage* y prometió en público que nunca más escribiría otra presentación, y así lo hizo.

En su personal proceso creativo, entre 1960 y 1964, Villegas inaugura otra vertiente de su ejercicio artístico: la figuración. Este se materializó en fantásticos guerreros con ricos ornamentos: cascos plateados y dorados deslumbrantes que combaten en el universo de la magia poseídos por espíritus zoomorfos y geológicos que imponen un tiempo onírico; se lucen protegidos por vistosas aves, flores exóticas y demonios. Es de destacar también sus venus deleito-



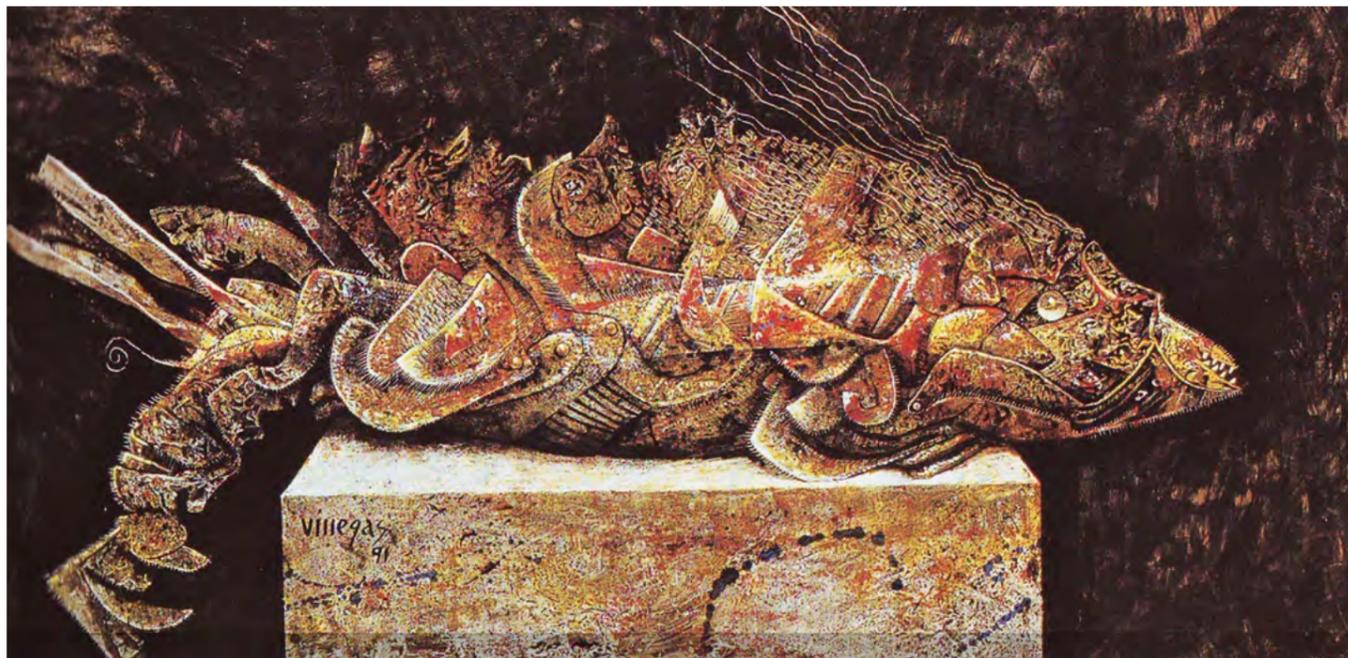
sas y sus «vírgenes del maíz». Consagradas por un barroquismo de carácter hierático y envueltas en colores velados aparecen y desaparecen, enredadas, entremezcladas y confundidas unas con otras de la oscuridad a la luz.

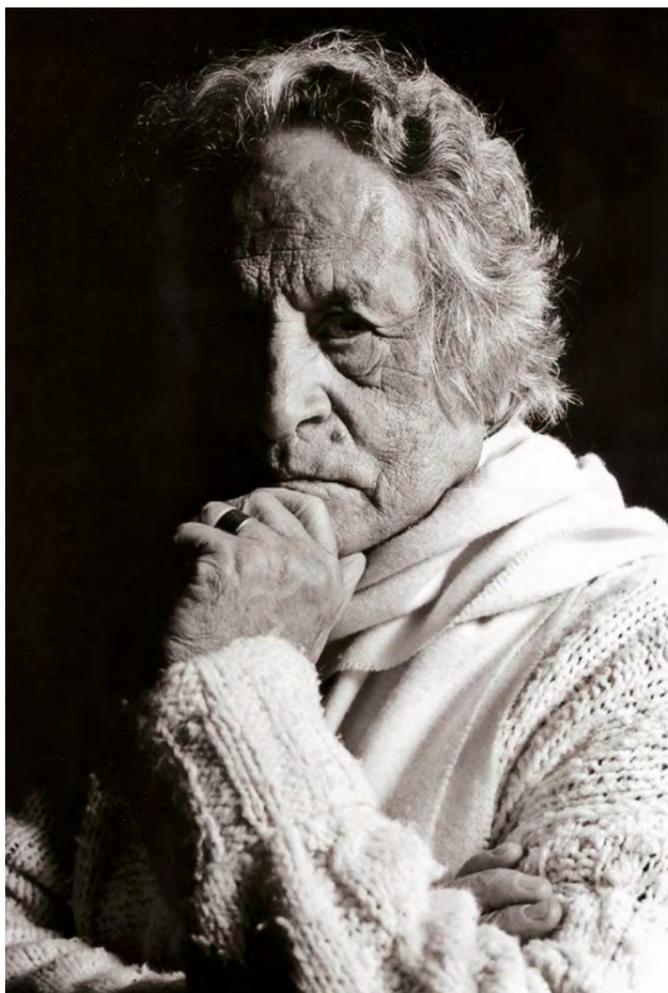
García Márquez rindió un homenaje a su entrañable amigo Armando Villegas escribiendo un hermoso libro en todo color titulado *25 años después*, en donde narra con especial genialidad la vida y obra de este

maestro: «llegué a una fiesta de amigos donde conocí a Armando Villegas, solté la revelación como si hubiera sido una granada de guerra». O también: «he visto a un fauno en un tranvía, nadie me hizo caso, salvo Armando Villegas, más aún me contó que en Pomabamba, el pueblcito del Perú donde había nacido, los faunos y las faunas iban con sus crías al mercado los domingos en la mañana, pero en los últimos tiempos se les veía cada vez menos, porque los traficantes alemanes los degollaban vivos para vender



GARCÍA MÁRQUEZ RINDIÓ UN HOMENAJE A SU ENTRAÑABLE AMIGO ARMANDO VILLEGAS ESCRIBIENDO UN HERMOSO LIBRO EN TODO COLOR TITULADO *25 AÑOS DESPUÉS*, EN DONDE NARRA CON ESPECIAL GENIALIDAD LA VIDA Y OBRA DE ESTE MAESTRO: «LLEGUÉ A UNA FIESTA DE AMIGOS DONDE CONOCÍ A ARMANDO VILLEGAS, SOLTÉ LA REVELACIÓN COMO SI HUBIERA SIDO UNA GRANADA DE GUERRA». O TAMBIÉN: «HE VISTO A UN FAUNO EN UN TRANVÍA, NADIE ME HIZO CASO, SALVO ARMANDO VILLEGAS, MÁS AÚN ME CONTÓ QUE EN POMABAMBA, EL PUEBLECITO DEL PERÚ DONDE HABÍA NACIDO, LOS FAUNOS Y LAS FAUNAS IBAN CON SUS CRÍAS AL MERCADO LOS DOMINGOS EN LA MAÑANA, PERO EN LOS ÚLTIMOS TIEMPOS SE LES VEÍA CADA VEZ MENOS, PORQUE LOS TRAFICANTES ALEMANES LOS DEGOLLABAN VIVOS PARA VENDER SUS PIELES COMO SI FUERAN VICUÑAS A LOS PELETEROS DE HAMBURGO. DESDE ESE MOMENTO ME DI CUENTA DE QUE ARMANDO VILLEGAS Y YO NO SOLO SERÍAMOS AMIGOS, SINO ALGO TODAVÍA MÁS COMPROMETEDOR: CÓMPLICES».





sus pieles como si fueran vicuñas a los peleteros de Hamburgo. Desde ese momento me di cuenta de que Armando Villegas y yo no solo seríamos amigos, sino algo todavía más comprometedor: cómplices».

Armando Villegas, Pomabamba, (Ancash, 1928 – Bogotá, 2013). Cuando en 1951 llegó a Bogotá, ingresó como becado a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia en donde estudia pintura mural. En 1958 viaja a Washington invitado por la Unión Panamericana y expone pinturas y esculturas. En 1990 es invitado por la Universidad de DanKook, Corea del Sur, para una exposición de pintura. En 1973 es nombrado Agregado Cultural *Ad honorem* de la Embajada de Perú en Colombia. En 1964, expone en la galería Barbizon, París.

Distinciones: Gana el segundo premio en el concurso de Mural Coltejer Medellín. Primer Premio del Salón de artistas de Bogotá (1955), Mención de Honor I Bienal de Quito (1968).

En 1974 es nombrado Caballero Gran Oficial y Gran Cruz en la Orden al Mérito por servicios distinguidos del Perú. Es condecorado como Comendador de la Orden de San Carlos, y en 1993 distinguido como Comendador del Congreso de la República de Colombia.

En 1986 se le nombra director de la Universidad Nacional de Bogotá. En 1998 es fundador del Museo de Arte Contemporáneo Bolivariano de Santa Marta Colombia. En 1994 el presidente de la República de Colombia César Gaviria otorga al artista la nacionalidad colombiana. En 2005 se le concede la Medalla de Honor del Congreso de la República del Perú.

Armando Villegas realizó más de 60 exposiciones individuales en Colombia, Lima, Suiza, Tokio, Nueva York, Quito, Basilea, Santo Domingo, Puerto Rico, París, Madrid, Washington y Miami.\*

# CAMILA RODRIGO

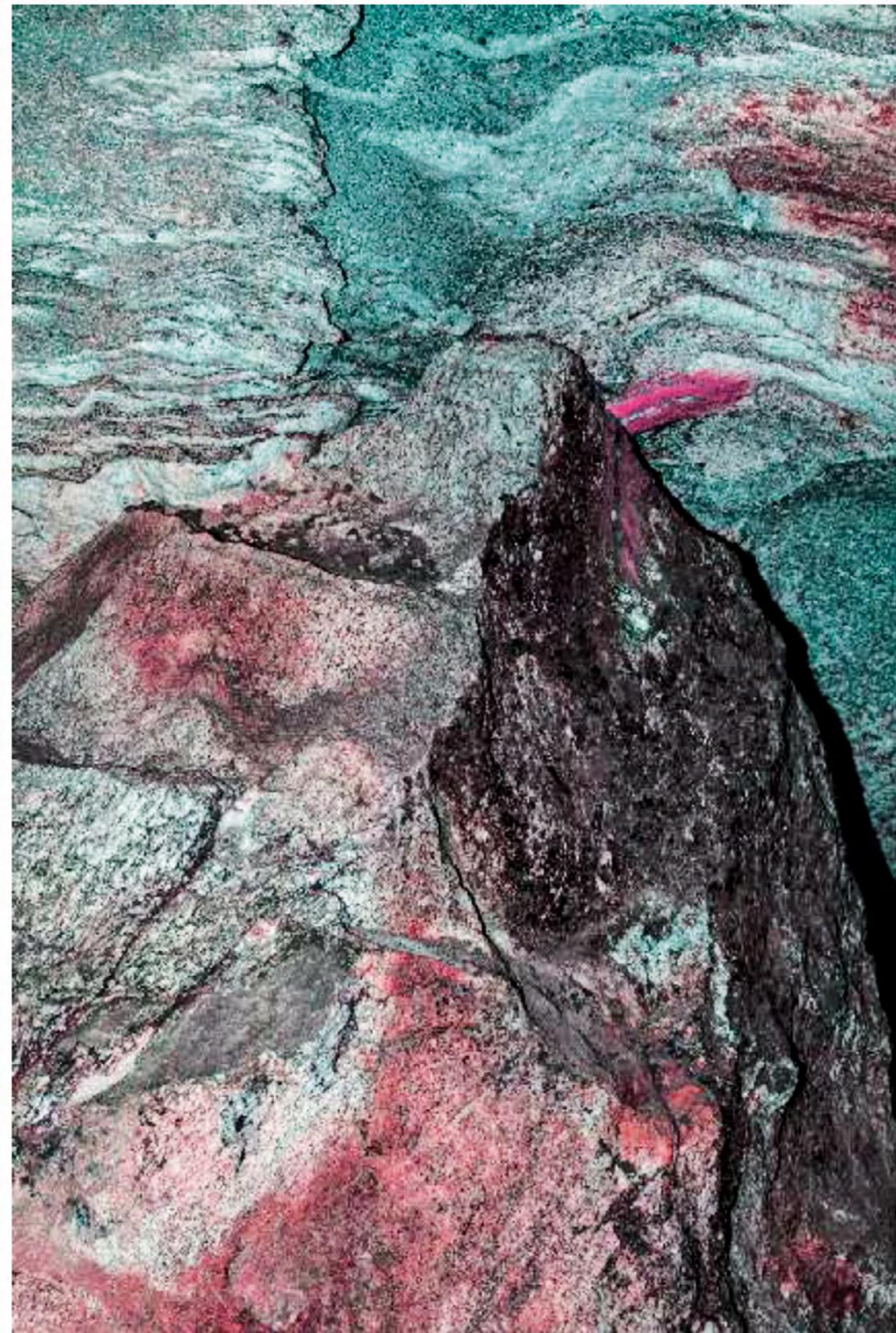
## O LA FOTOGRAFÍA COMO GEOLOGÍA DEL ALMA

Guillermo Niño de Guzmán

LO PRIMERO QUE LLAMA LA ATENCIÓN CUANDO UNO CONTEMPLA LAS FOTOGRAFÍAS DE CAMILA RODRIGO ES LA AUSENCIA DE SERES HUMANOS. IGNORO LA RAZÓN POR LA CUAL HOMBRES, MUJERES O NIÑOS ESCAPAN A SU MIRADA. EL UNIVERSO VISUAL DE SU OBRA ESTÁ CONFORMADO POR ELEMENTOS DE LA NATURALEZA, AUNQUE SUELE EVITAR AQUELLAS VISTAS QUE LA TRADICIÓN NOS HA IMPUESTO COMO BELLAS Y QUE OTROS PROFESIONALES DE LA CÁMARA HAN EXPLOTADO HASTA EL HARTAZGO. SU INTERÉS, MÁS BIEN, RESIDE EN FOTOGRAFIAR, APARTE DE UNOS CUANTOS ESCENARIOS NATURALES QUE SON CAPTADOS EN TODA SU MAGNITUD, PORCIONES Y FRAGMENTOS DE LOS MISMOS, DETENIÉNDOSE EN LA PARED DE UN ACANTILADO O EN UNA ROCA QUE DESTACA POR SU COLOR O TEXTURA EN MEDIO DE UN PAISAJE. ASÍ, AL AISLARLOS Y EXPLORAR SUS DETALLES COMO SI FUERA UNA GEÓLOGA, DESCUBRE ASPECTOS INUSITADOS QUE, CURIOSAMENTE, TRASCIENDEN EL MUNDO FÍSICO Y NOS TRASLADAN A OTRO NIVEL DE LA PERCEPCIÓN.

Cuando se examina el conjunto de su obra se hace evidente que, en su observación de determinadas peculiaridades de la naturaleza, la fotógrafa responde a una búsqueda estética personal, a la vez que revela una inclinación existencial. No hay, pues, indiferencia en el hecho de prescindir de la gente a la hora de tomar sus fotografías, sino una elección delibe-

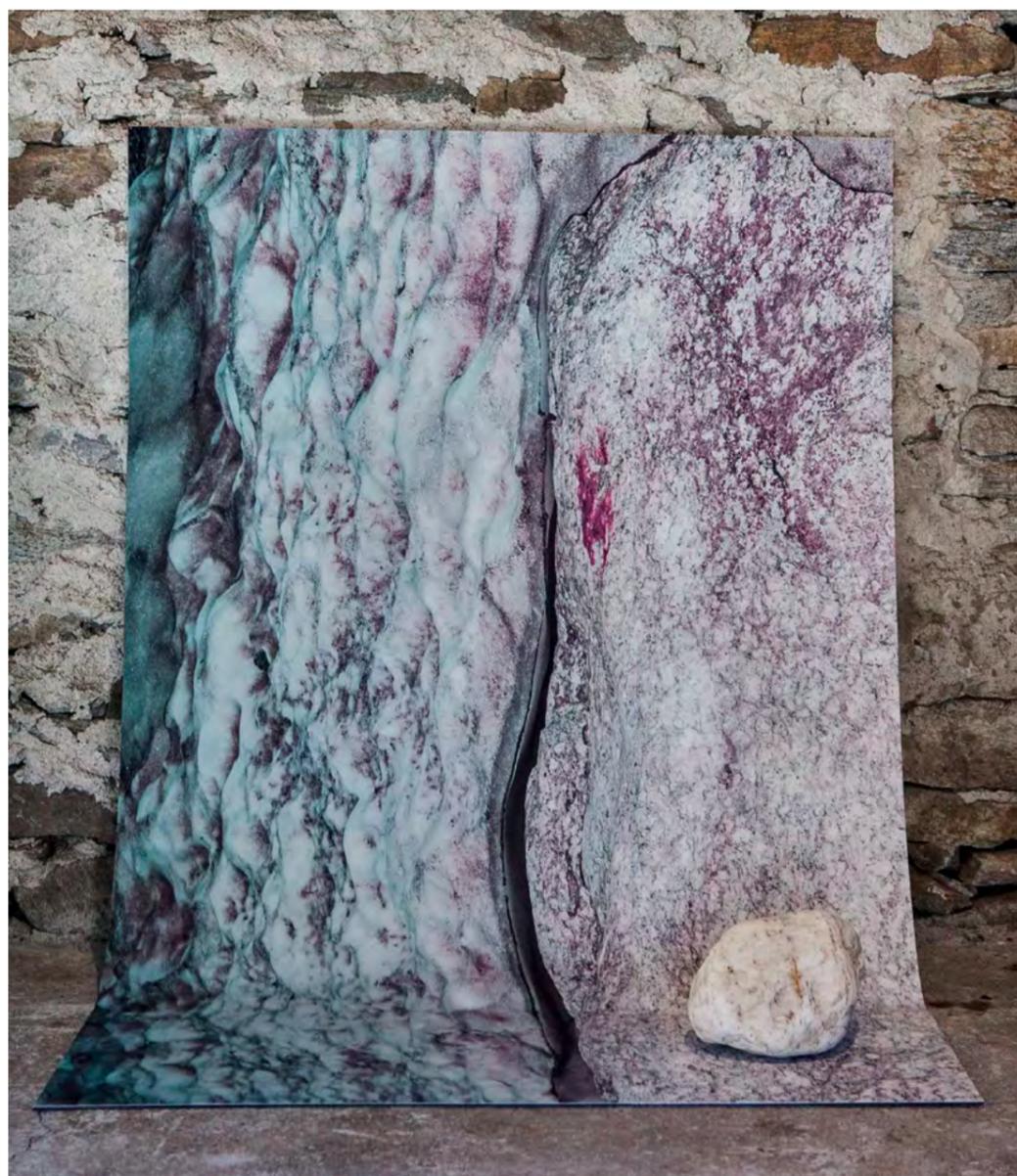
rada que parece corresponder a una meditación más honda sobre la relación que entablamos con nuestro entorno. ¿Podríamos, entonces, decir que, más allá de configurar composiciones que rozan con lo abstracto y que muestran valores plásticos, late una metáfora sobre la condición humana? Como bien advierte el crítico Jorge Villacorta, «vivimos entre profundida-



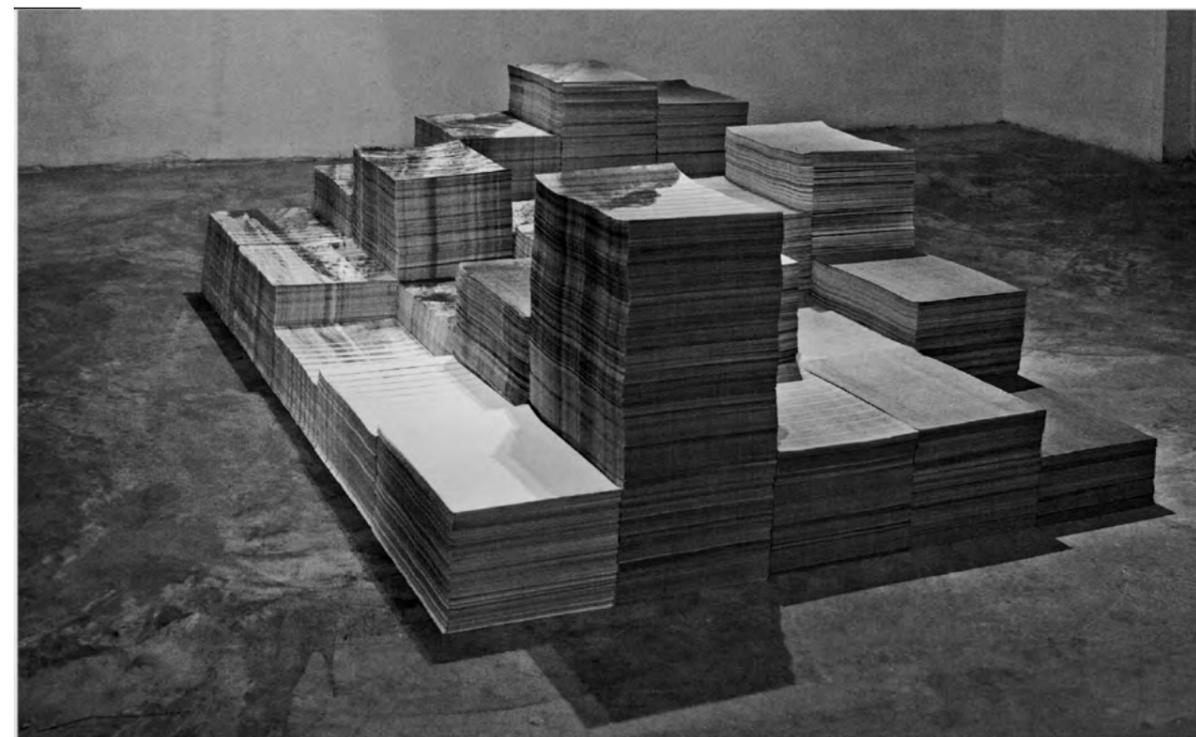
De la serie *Sutilezas tajantes* (2018).

des, horadaciones, contenciones gestadas en nuestra imaginación a partir de aquello que en el mundo, cada vez con mayor frecuencia, identificamos como ajeno. La mirada de Rodrigo recorre el resultado de la erosión de lo que pensamos como «natural» y recoge datos que luego elabora como «nuevas topografías». En otras palabras, sus imágenes aluden, de manera sutil, a las sombras y anfractuosidades inherentes al carácter humano, pero también registran el desgaste que sufre la naturaleza, ya sea por acción o inacción del hombre.

Camila Rodrigo es una fotógrafa claramente insertada en la modernidad. De ahí que no tema recurrir a otras disciplinas artísticas cuando lo siente necesario. Por ello, en su trabajo confluyen el dibujo, la pintura y la arquitectura. Una de sus fotografías de la serie titulada *Sutilezas tajantes* (2018) se asemeja a una obra abstracta, donde la artista aprovecha la conjunción de diversas tonalidades (rosas, rojizas y verdosas) y las líneas y curvas que marcan la superficie de una pared rocosa, resaltando su textura. Esta vocación cromática también sobresale en aquella imagen de unas hojas



«Deshielo» (de *Sutilezas tajantes*, 2018).



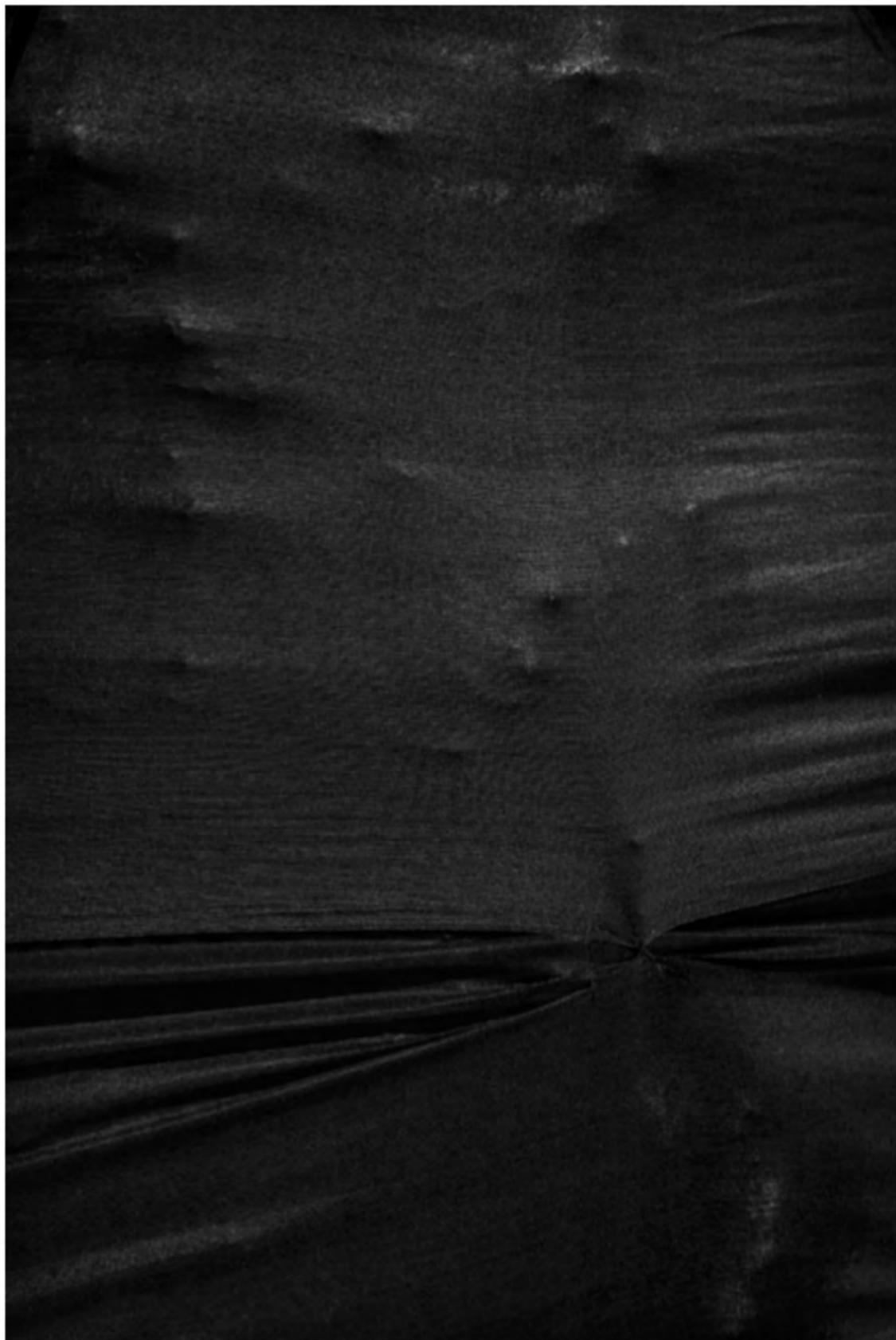
«Erosión» (de *Strata I*, 2015).

salpicadas de verde y morado sobre un fondo oscuro y que parecen temblar por efectos de la cámara. Y, por supuesto, en dos fotografías como «Negro sangre», de la serie *Topografías insostenibles II* (2018), y otra sin título que se inscribe en la vertiente *Otro orden* (2015).

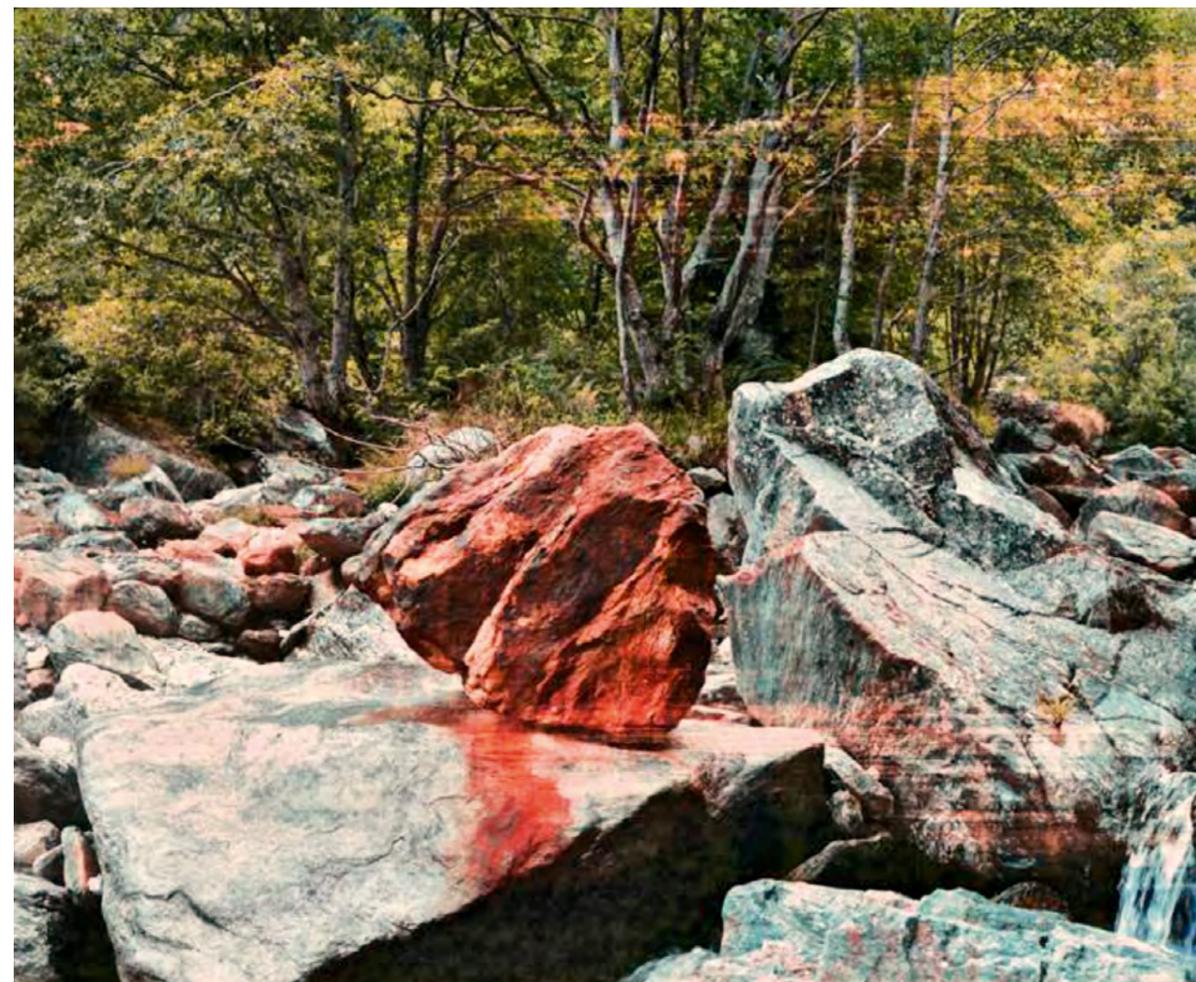
En la primera, vemos en el centro una roca de color rojo que da la impresión de estar «sangrando», ya que tiñe un poco las rocas sobre las que está asentada, como si hubiera chorreado un flujo rojizo. La composición es impecable y muestra en la mitad superior el follaje verde de una tupida vegetación. Un detalle no menos relevante es que la fotografía exhibe unas rayas que alteran la trama. Ello se debe a que Rodrigo utilizó a propósito papel fotosensible vencido, lo que le permitió conseguir un efecto adicional y dejar una huella de su intervención. En la segunda, la intención es más simple, aunque los resultados no son menos atractivos. La fotografía recorta un muro de piedra lleno de cavidades, salientes y otros recovecos en los que predominan matices



«Erosión II». Instalación con escultura de mármol y fotocopias en color (de *Sutilezas tajantes*, 2018).



«Costa Verde XI» (de la serie *Naturaleza perpendicular*, 2014).



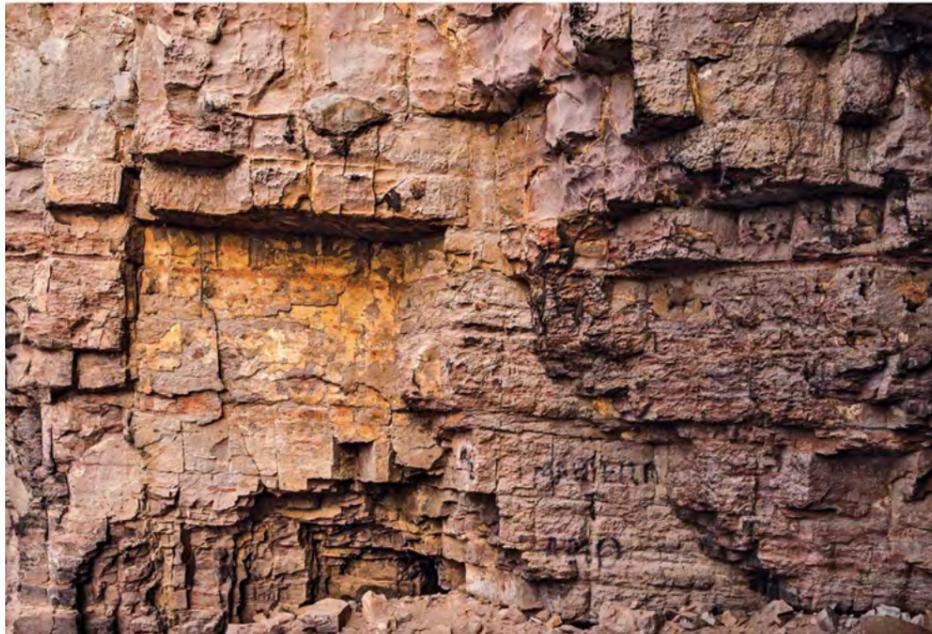
«Negro sangre» (de *Topografías insostenibles II*, 2018).

beige y terrosos. A la izquierda, refulge un pequeño segmento de color oro y aflora la belleza que puede contener una construcción pétreo natural. Sin embargo, su integridad ha sido violentada: en la parte inferior una pareja de visitantes ha dejado labrados sus nombres.

A esa serie también pertenece la fotografía «Deshielo», que muestra una hendidura en una superficie rocosa y en torno a la cual hay unas pequeñas manchas rojizas, como si se tratara de una piedra herida. Desde luego, también se podría admitir una connotación genital, pero lo que importa es la presentación inusual de la obra, que es una fotografía que incluye otra fotografía. La imagen, impresa sobre una lámina de aluminio, es desplegada casi enteramente a lo largo

de un muro de roca, composición a la que se suma, abajo a la derecha y más hacia adelante, una piedra blanca. Con esta superposición de tres elementos la artista refuerza la sensación espacial y remarca el artificio de su procedimiento, con lo que logra una suerte de parafotografía.

Sin duda, esta opción estética delata una preocupación de Rodrigo por salir de los límites de la fotografía ortodoxa y abrir sus horizontes teniendo en cuenta el arte conceptual y modalidades como la instalación. En *Naturaleza perpendicular* (2014), la fotografía «Costa Verde XI» se concentra en un sector del acantilado cubierto por una malla que evita los deslizamientos de piedras. Rodrigo pudo captar otras vistas de este paisaje escarpado, pero ella quiso



De la serie *Otro orden* (2015).

fotografiarlo cubierto, lo que nos recuerda los embalajes de Cristo, quien se empeñaba en envolver monumentos, puentes e islas, alterando la topografía y su significación en el imaginario colectivo. En ese sentido, la fotografía consigue renovar nuestra mirada al enfocar el acantilado enmascarado e incidir en los extraños pliegues que modifican su apariencia y textura habituales.

Uno de los proyectos más innovadores que ha emprendido Rodrigo es el que ha denominado *Strata* y que ha desarrollado en cuatro series. Según se explica en una introducción del mismo, «la imposibilidad de evidenciar la magnitud de los niveles de desgaste y transformación que sufre un terreno determinado es el eje central de esta propuesta. El movimiento incesante genera reorganizaciones y nuevos órdenes, que pulen, forman y deforman los relieves de este monumental cerro del litoral limeño conocido como La Herradura. Una fotografía de La Herradura se dividió en 25 partes iguales tamaño A4 y cada una de estas fue impresa en una fotocopidora casera hasta que la última coincidió con el momento en que se agotó la tinta, tratando así de enfatizarse la idea de desgaste y deterioro en el paisaje. Luego, esas 25 hojas A4 que conforman la imagen fueron impresas repetidas

veces, obteniéndose 25 resmas de papel compuestas por un rango de 2000 a 3500 copias. Estas generan distintos volúmenes de la gran imagen e invitan al espectador a llevarse una o más hojas y así evidenciar y ser parte de la transformación de dicho paisaje».

Ciertamente, la metáfora de la erosión de la naturaleza apela a la degradación que afecta a la imagen

que es fotocopiada, con lo que se «intenta reflexionar sobre el carácter efímero del entorno para intentar comprender los estratos de lo real». No obstante, al margen de la efectividad del argumento conceptual —después de todo, aquí el arte apunta hacia un obje-



De la serie *Sutilezas tajantes* (2018).



«Strata». Mural realizado con fotocopias en blanco y negro de papel reciclado (2019).

tivo ecológico—, me gustaría orientar la atención hacia otra cualidad de las instalaciones que se requieren para implementar dicha iniciativa: las fotografías que registran el proceso.

Prueba de ello son algunas imágenes como «Erosión» (2016), que exhibe las 64 mil fotocopias en blanco y negro que, apiladas sobre el suelo, simulan una ciudad con sus edificios y torres de papel veteado por la tinta. O la toma cenital que reconstruye el acantilado de La Herradura, pero fragmentado en 25 pedazos, planteamiento que pone al descubierto las fracturas de un paisaje resquebrajado. Asimismo, la fotografía parcelada del acantilado rocoso que se yergue como

un mural en la galería y que, rompiendo la norma, se prolonga abajo, por el piso, físicamente, con desechos de papel fotocopiado y pequeñas piedras, artificio que hace que una obra de dos dimensiones parezca tridimensional. Por último, mencionaré una fotografía que sintetiza, con brillantez, el proyecto creativo de Rodrigo. Me refiero a «Erosión II», en la que una escultura de mármol «aferra» una pila de papel. El engarce es perfecto y revela una unión ideal entre la naturaleza encarnada por la piedra y un producto como el papel, cuya materia prima proviene del medio ambiente, pero es fabricado por el hombre.

Camila Rodrigo Graña nació en Lima, en 1983. Estudió la carrera de fotografía en el Centro de la Imagen de nuestra capital y, en 2009, partió a Milán para iniciar una maestría en esa especialidad y artes visuales. Ha obtenido distinciones que le han permitido continuar su trabajo en México y Suiza. Sus proyectos han sido expuestos en Arles, Ámsterdam, Barcelona, Buenos Aires, Ciudad de México, Lausana, Lima, Londres, México D.F., Miami, Milán, Nueva York, Petersburgo, Ping Yao, Santiago de Chile y Sonogno (comunidad suiza del Tesino). Su última muestra personal, «Espacio reverso», se realizó en el Museo de Arte Contemporáneo de Lima, en 2019.\*

# TECNO LOQUIAS

Luis Freire Sarria  
Ilustración de Salvador Casós

## PINTURA ESPECIAL PARA ESTACIONARSE DONDE NO ESTÁ PERMITIDO

Miras por aquí, miras por allá y no encuentras un sitio para estacionarte. De pronto, descubres un hueco, justo para tu carro, lo diriges hacia allí, pero —¡caiga la ira del Jehová de los ejércitos sobre el alcalde!— muestra una reluciente línea amarilla sobre el filo de su vereda, señal de que está prohibido utilizarlo para estacionar. Sigues buscando, los lugares libres se multiplican, pero la línea se alarga, los secuestra y te muestra su encía amarilla como una sonrisa cachacienta. Te desesperas, sabes que las grúas municipales patrullan las calles como chacales hambrientos en busca de vehículos infractores para cargar con ellos al depósito. La multa es atroz, un robo a grúa armada. Sin otra cosa que hacer que hundirte en la frustración, te largas, te vas de allí, te resignas a estacionarte en algún lugar lejano que quizás tampoco exista y llegar muy tarde a la cita programada, si es que llegas. Yo tengo la solución a tu desesperación cotidiana, no es mía, pero te la voy a contar para que cada vez que te sientes delante del timón de tu vehículo lo hagas en la paz de los sentidos y

la seguridad de que tu día crecerá como una flor hermosa para todo lo que hayas programado. Esa solución se llama «Shazam, desaparece», la pintura en spray que torna transparente tu vehículo por seis horas. Te estacionas donde te da la gana, rocías tu carro, camioneta, mini van con «Shazam, desaparece» y en lo que toman dos minutos en recorrer el reloj se vuelven transparentes como vidrio limpio y lo que es mejor, dejan ver la vereda con su línea amarilla estupefacta por tu audacia. La visión de esa línea impedirá que otro vehículo pretenda estacionarse allí. Las grúas municipales pasarán y repasarán en vano, nunca te descubrirán. Eso sí, tendrás que largarte de allí antes de que el efecto de «Shazam, desaparece» se diluya. Qué importa si por un momento, los transeúntes te ven conduciendo sentado en el aire, al poco rato, tu vehículo irá reapareciendo ante su mirada boquiabierta. Agradecemos que las grúas carezcan del olfato de los chacales, de otro modo, te detectarían, pero serían incapaces de explicarse por qué hueles, pero no estás.\*





# EN ESTE NÚMERO

**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: *Angeles quebrados*, *Cartas africanas* y *Flores para Alejandra*. Actualmente escribe en la revista cultural *Vuelapluma*.

**Laura Alzubide** nació en Palma de Mallorca, España, y estudió Filología Hispánica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Barcelona. Como periodista, ha sido colaboradora habitual de la revista *Lateral*, en España, y el suplemento «El Dominical» del diario *El Comercio*, en el Perú. Ha sido asesora y editado libros para el Grupo Planeta, entre otras casas editoriales, y ha escrito y editado *Vive América*, libro que fue publicado con motivo del cincuenta aniversario de América Televisión. Desde el año 2009 trabaja para el Grupo Editorial COSAS, donde es la editora de *CASAS*, una revista sobre arquitectura, diseño y decoración.

**Tatiana Berger Viguera**, poeta, periodista, consultora en comunicación política. Estudió Antropología y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ejerce el periodismo desde hace 30 años en diversos medios de comunicación. Ha publicado los poemarios: *Preludio* y *Delgadísima nube*.

**Adolfo Córdova Valdivia**, ingeniero, especialidad de Arquitectura, por la antigua Escuela de Ingenieros, hoy UNI. Profesor en la Facultad de Arquitectura de 1948 a 1973, Decano, profesor emérito y Doctor H.C. Profesor y Coordinador de la Maestría Gestión de la Vivienda, de 2000 a 2017. Miembro fundador de la Agrupación Espacio, del Movimiento Social Progresista y del Instituto de Estudios Peruanos. Autor del libro *La vivienda en el Perú*. Coeditor del periódico *Libertad*. Director de las revistas *1/2 de construcción*, *Waka XXI* y *Wasi*. Ganador de los Premios Nacionales *Chavín* y *Tecnológica* y de varios concursos de arquitectura.

**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. En narrativa ha publicado los libros de cuento: *¡Oh generación!* (1988), *Siete rosas de hierro* (2003), *El bosque Almonacid y otros cuentos* (2005), *El taller del traspatio y otros cuentos* (2013); y las novelas: *Dos más por Charly* (1996), *Las mellizas de Huaguil* (1999) y *Carretera al purgatorio* (2003). También ha publicado varios ensayos sobre literatura.

**Marco Martos Carrera**, escritor, poeta, periodista y profesor universitario. Premio Nacional de Poesía en 1969. Doctor en Literatura, ha sido decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y actualmente es presidente de la Academia Peruana de la Lengua. *Casa Nostra*, *Cuaderno de quejas y contentamientos*, *Donde no se ama*, *Cabellera de Berenice* y *Aunque es de noche* son algunos títulos de su vasta obra poética. En enero del 2020 recibió la distinción de Personalidad Meritoria de la Cultura por el Ministerio de Cultura del Perú.

**Jorge Bernuy**, egresado de Bellas Artes. Realizó estudios especializados en España y Francia: en el Institut Pédagogique de París; en el Musée de Louvre, en la École Pratique des Hautes Études, París; y Comunicación a Distancia en la Universidad Complutense de Madrid. Ejerce la crítica de arte en los más importantes diarios y revistas del 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 José 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 publicado las novelas: *El Cronista que volvió del fuego* (ganadora de la I Biental 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 aburría de seguir muerto en París* y *La tradición secreta de Ricardo Palma*. También obtuvo 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*. En 2018 publicó la novela *El bizco de la calle Roma*.

