

PUE TE

Ingeniería. Sociedad. Cultura





**Publicación del Colegio
de Ingenieros del Perú**

Director

Fernando Villarán

Editor

Lorenzo Osoros

Consejo editorial

José Canziani Amico
Marco Martos Carrera
Tatiana Berger

Diseño y diagramación

Alicia Olaechea

Revisión de textos

Elba Luján

Fotografía

Soledad Cisneros
Billy Hare

Portada

Domus: La Casa del Hombre
(La Coruña, España), de Arata Isozaki.
Foto de Hisao Suzuki

Retira de portada

Luciana Yulmachi de la comunidad
Shipibo-Konibo
Fotografía de David Díaz Gonzales

Contraportada

Centro Cívico de Tsukuba, Japón
Silk screen de Arata Isozaki

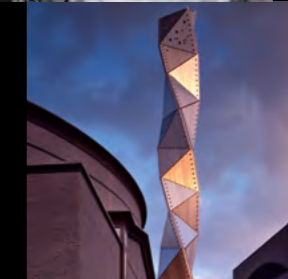
Colegio de Ingenieros del Perú

Av. Arequipa 4947, Miraflores.
Tel. 445-6540



2 ADOLFO CÓRDOVA
EL ARQUITECTO
COMPROMETIDO

Carlos Tovar Samanez



8 ARATA
ISOZAKI
EL SILENCIO DEL
ÚLTIMO EMPERADOR

Laura Alzubide



22 NIKOLA TESLA
OLVIDADO Y
REIVINDICADO

Max Castillo Rodríguez



32 ENTREVISTA A
ALFONSO
LÓPEZ-CHAU NAVA

Tatiana Berger

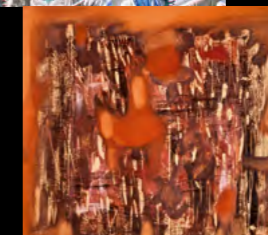


40 PUNO

Pablo Macera

48 LA ORIGINALIDAD
DE TRILCE

Marco Martos



56 JUDITH
WESTPHALEN
TRAMPAS PARA LA LUZ

Jorge Bernuy

64 DAVID DÍAZ
GONZALES
LA MIRADA
DEL ORIGEN

Guillermo Niño de Guzmán



74 TECNOLOQUÍAS

76 CARLÍN

ADOLFO CORDOVA

EL ARQUITECTO COMPROMETIDO

Carlos Tovar Samanez

SI BIEN JEAN PAUL SARTRE ES EL MÁS CONOCIDO ABANDERADO DE LA IDEA DEL COMPROMISO DE LOS INTELLECTUALES, LA NOCIÓN TIENE OTROS PRECEDENTES QUE SE PUEDEN RASTREAR HASTA ÉMILE ZOLA Y SU FAMOSA Y VIBRANTE DEFENSA DE ALFRED DREYFUS. PARECE SER, EN TODO CASO, UNA EXPRESIÓN DE LA TRADICIÓN COMBATIVA DE LA CIUDADANÍA FRANCESA.

Por su posición en la estructura social, los intelectuales tienen, con frecuencia, que resolver la disyuntiva que se les presenta entre las oportunidades de ascenso social, el mismo que puede acarrear concesiones a las clases dominantes, y la otra ruta, que supone involucrarse en cuestiones sociales y políticas para contribuir a resolverlas.

El compromiso de Adolfo Córdova Valdivia comienza a forjarse desde que era un estudiante del último año de arquitectura y, junto a un pequeño pero selecto grupo de profesores y egresados, bregó por la reforma de la enseñanza de la profesión. Gracias a esa lucha, en 1946, la Sección de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingenieros se transformó en Departamento de Arquitectura¹. No fue, por cierto, un mero cambio de nombre, sino una verdadera transformación de los conceptos y las asig-

naturas, relegando el estudio de los «estilos» (desde los clásicos dórico, jónico y corintio de la antigüedad griega, hasta el entonces muy de moda «neocolonial») para dar prioridad a la función, al conocimiento de los sistemas constructivos y a la realidad nacional, en suma, a la arquitectura moderna.

Ese enfoque implicaba, por cierto, que el profesional arquitecto no se limitara a recibir encargos para resolver los proyectos con preocupaciones predominantemente estéticas u ornamentales, sino que encarase el desafío de buscar soluciones a problemas como el de la vivienda y del hábitat en general, que indagase

en los sistemas y materiales constructivos propios del entorno y que buscase una respuesta arquitectónica apropiada para el ambiente físico y social en que se desenvuelve.

Sirva esta ocasión para expresar la gratitud de quienes estudiamos en la UNI en los años sesenta y fuimos beneficiarios de esa renovada currícula y de una brillante plana de profesores convocada por el grupo que inició esa reforma.

Casi como una secuela de dicha reforma, un año después, en 1947², se formó la *Agrupación Espacio*,



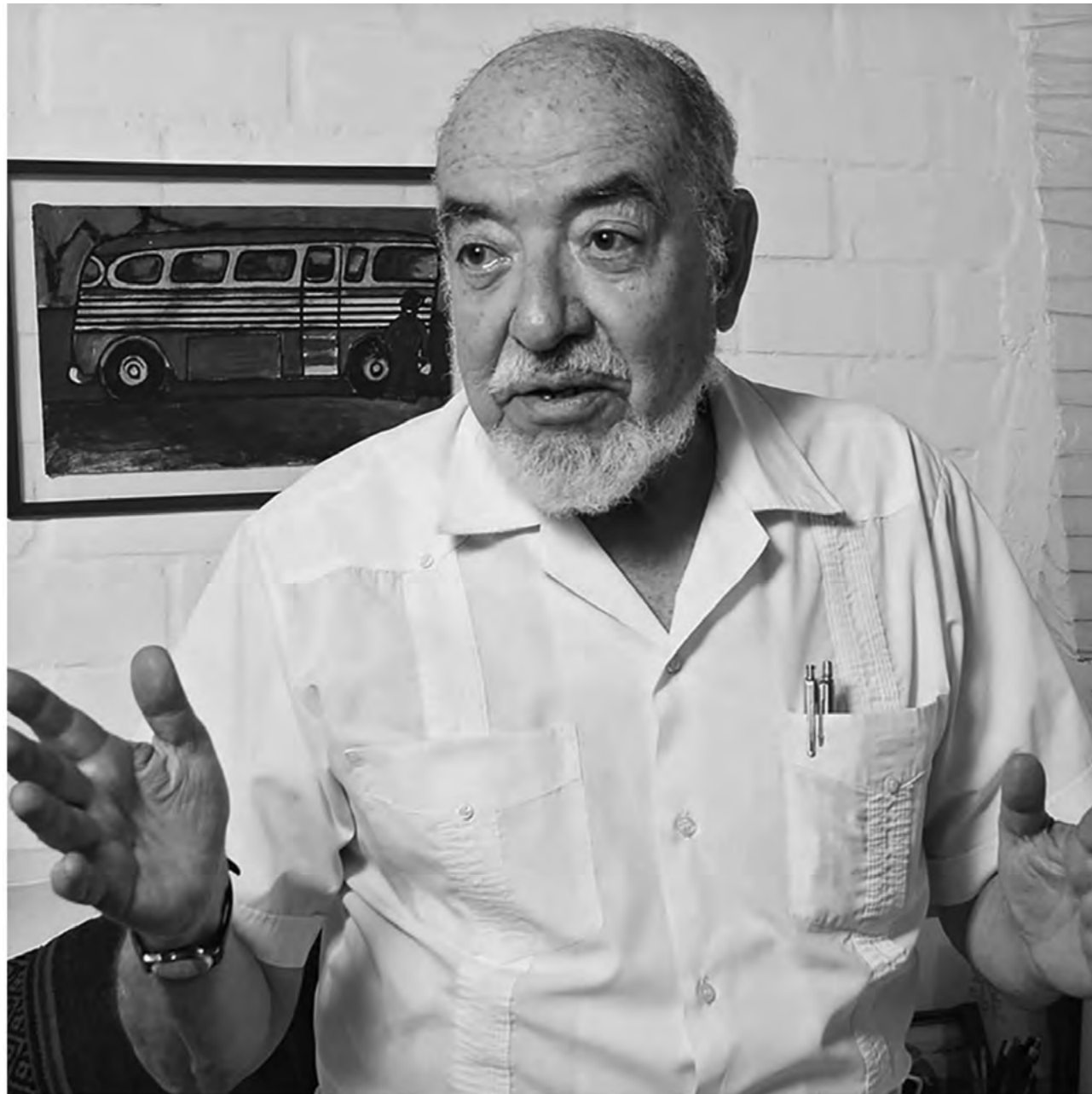


Foto de Gabriela Córdova

en la que destacaban Luis Miró Quesada y Adolfo Córdova, a quienes se sumaron notables intelectuales y artistas. La batalla por la modernidad se trasladó entonces, del ámbito de la enseñanza de la arquitectura, al más amplio debate sobre la cultura peruana.

En el manifiesto de la agrupación también se sugiere la idea del compromiso, cuando se dice: «El hombre es un ser de su tiempo. Nace y vive dentro de los márgenes determinados de un proceso histórico. La arquitectura

contemporánea es índice fundamental de un tiempo». (Diario *El Comercio*, Lima, 15 de mayo de 1947).

Las ideas modernas se fueron abriendo paso por esos años, y en la década del cincuenta se creó la Comisión de la Reforma Agraria y la Vivienda, la misma que encargó al arquitecto Córdova la realización de un amplio estudio sobre la vivienda en el Perú, el cual resultó siendo el más importante que se haya hecho sobre el tema. Se reclutaron brigadas de estudiantes que viajaron al campo para recoger, en croquis, planos y

cifras, la situación del hábitat en toda la variedad de regiones y estratos sociales de nuestra compleja nación. En el informe final, Adolfo ratifica su posición de compromiso cuando escribe:

Queremos terminar afirmando, como se dijo al comienzo de este informe, que la situación de la vivienda no es sino consecuencia de la situación general del país y que no podrá ser superada mientras no se afronte decididamente una transformación radical de su economía y de su organización, transformación dirigida a sacarlo de la condición de país subdesarrollado en que se encuentra.

Los alumnos de Adolfo en el curso Problema Nacional de la Vivienda nos beneficiamos también de su profundo conocimiento del tema. Divididos en varios equipos, fuimos enviados a visitar tugurios, callejones, corralones y las entonces llamadas barriadas, para presentar en clase informes y expedientes sobre cada uno de estos hábitats precarios. De esa manera, nuestro maestro hizo que empezáramos a tomar contacto con la realidad social.

Una parte de los integrantes de la *Agrupación Espacio* quiso llevar más adelante su compromiso, y en 1955 dieron origen al Movimiento Social Progresista, agrupación política que atrajo a una verdadera plana estelar de la intelectualidad peruana. A los arquitectos Santiago Agurto, Adolfo Córdova, Carlos Williams, Eduardo Neira, Oswaldo Núñez y Guillermo Proaño se sumaron el escritor y crítico Sebastián Salazar Bondy, de gran ascendencia en la escena cultural de entonces, así como su hermano, el filósofo Augusto Salazar Bondy. Concurrieron también el sociólogo José Matos Mar, fundador del Instituto de Estudios Peruanos; el ingeniero Jorge Bravo Bresani, experto en teorías del desarrollo; el jurista Alberto Ruiz Eldredge, que luego sería candidato a la presidencia por el movimiento; el crítico literario Abelardo Oquendo; otros destacados abogados y políticos como Germán Tito Gutiérrez, Guillermo Figallo, Efraín Ruiz Caro y José Samanez Concha; el historiador Luis E. Valcárcel; periodistas como Manuel Jesús Orbegozo y Alfonso Grados Bertorini, e incluso el famoso humorista Luis Felipe Angell, «Sofocleto».

LAS IDEAS MODERNAS SE FUERON ABRIENDO PASO POR ESOS AÑOS, Y EN LA DÉCADA DEL CINCUENTA SE CREÓ LA COMISIÓN DE LA REFORMA AGRARIA Y LA VIVIENDA, LA MISMA QUE ENCARGÓ AL ARQUITECTO CÓRDOVA LA REALIZACIÓN DE UN AMPLIO ESTUDIO SOBRE LA VIVIENDA EN EL PERÚ, EL CUAL RESULTÓ SIENDO EL MÁS IMPORTANTE QUE SE HAYA HECHO SOBRE EL TEMA. SE RECLUTARON BRIGADAS DE ESTUDIANTES QUE VIAJARON AL CAMPO PARA RECOGER, EN CROQUIS, PLANOS Y CIFRAS, LA SITUACIÓN DEL HÁBITAT EN TODA LA VARIEDAD DE REGIONES Y ESTRATOS SOCIALES DE NUESTRA COMPLEJA NACIÓN.

El MSP tuvo una decidida orientación de izquierda y simpatizó con la revolución ocurrida en Cuba en 1959. Uno de los frutos más valiosos del movimiento fue el semanario *Libertad*, que se publicó por varios años y llegó a alcanzar tiradas de 25 mil ejemplares, verdaderamente notables para la época (y que lo serían incluso para hoy). Los responsables de la edición del semanario fueron Adolfo Córdova, Sebastián Salazar Bondy y Abelardo Oquendo. La calidad literaria y periodística de la publicación fue superlativa, como correspondía a la pléyade de notables plumas que congregaba.

Siendo todavía un adolescente de doce o trece años, yo hojeaba la revista, la misma que llegaba puntualmente a mi casa porque José Samanez era hermano de mi madre. En reuniones familiares escuché al tío Pepe defender arduamente la revolución cubana, y algunas veces concurría a mi casa acompañado de su íntimo amigo Alberto Ruiz Eldredge. Yo los escuchaba hablar de política, tal vez sin entender mucho,

EL MSP TUVO UNA DECIDIDA ORIENTACIÓN DE IZQUIERDA Y SIMPATIZÓ CON LA REVOLUCIÓN OCURRIDA EN CUBA EN 1959. UNO DE LOS FRUTOS MÁS VALIOSOS DEL MOVIMIENTO FUE EL SEMANARIO *LIBERTAD*, QUE SE PUBLICÓ POR VARIOS AÑOS Y LLEGÓ A ALCANZAR TIRADAS DE 25 MIL EJEMPLARES, VERDADERAMENTE NOTABLES PARA LA ÉPOCA (Y QUE LO SERÍAN INCLUSO PARA HOY).

pero buscaba siempre en el semanario la doble página de humor que publicaba quien por entonces era para mí un ídolo: el gran Sofocleto.

Pese a la enorme gravitación que tuvo el semanario, la candidatura presidencial de Ruiz Eldredge solo alcanzó el 2% de la votación en las elecciones de 1962³. La división de la izquierda en tres candidaturas (la del general Pando Egúzquiza, por el Frente de Liberación Nacional, y la de Luciano Castillo, por el Partido Socialista, además de la de Ruiz Eldredge) mermó la adhesión ciudadana, probablemente por la conocida ley del «voto perdido». El fracaso electoral condujo luego a la disolución del Movimiento Social Progresista, pero la actividad de sus integrantes continuó siendo considerable en la escena política e intelectual.

Para los estudiantes de arquitectura de la UNI, esa impronta fue insoslayable, puesto que gran parte de la plana docente provenía de las canteras del MSP o de su periferia. Además de los arquitectos mencionados líneas arriba, enseñaron en la FAUA Jorge Bravo Bresani y Ernesto Yepes (Economía del Desarrollo), Abelardo Oquendo (Lenguaje), Fernando Lecaros (Introducción a las Ciencias Sociales, y también Sociología Urbana), Antonio Peña Cabrera (Filosofía), entre otros.

Además de su importante presencia en la enseñanza de la arquitectura, tanto como profesor como, poco después, como decano de la facultad, Adolfo continuó sus incursiones en el periodismo (las mismas que cultivó desde muy joven en la revista *Espacio* de la agrupación del mismo nombre, en la cual incluso publicó caricaturas). Lanzó y condujo la revista *1/2 de Construcción*, luego la revista *Waka* de la FAUA, y finalmente integró, por muchos años y hasta su reciente fallecimiento, el Consejo Directivo de la revista *Puente*, donde siguió contribuyendo con interesantes artículos, en los cuales se trasluce su compromiso indeclinable con la realidad nacional y el cambio social. Asesoró, además, a la congresista Marisa Glave como presidenta de la Comisión de Vivienda del Congreso de la República.



Adolfo Córdova en el bloque residencial del edificio de la FAP de Chiclayo

Debo repetir, a riesgo de sonar redundante, que la influencia de Adolfo en nosotros, sus discípulos, fue múltiple y prolongada. Fue jefe del Taller de Diseño de nuestro primer año de estudios; fue inolvidable profesor del curso Problema Nacional de la Vivienda, que implicó nuestra primera inmersión en la realidad nacional; como Decano de la Facultad, nos dio facilidades y apoyó nuestra gestión en la directiva del Centro de Estudiantes de Arquitectura, donde también, como parece ser habitual en la profesión, incursionamos en el periodismo, publicando la revista *CEA*.

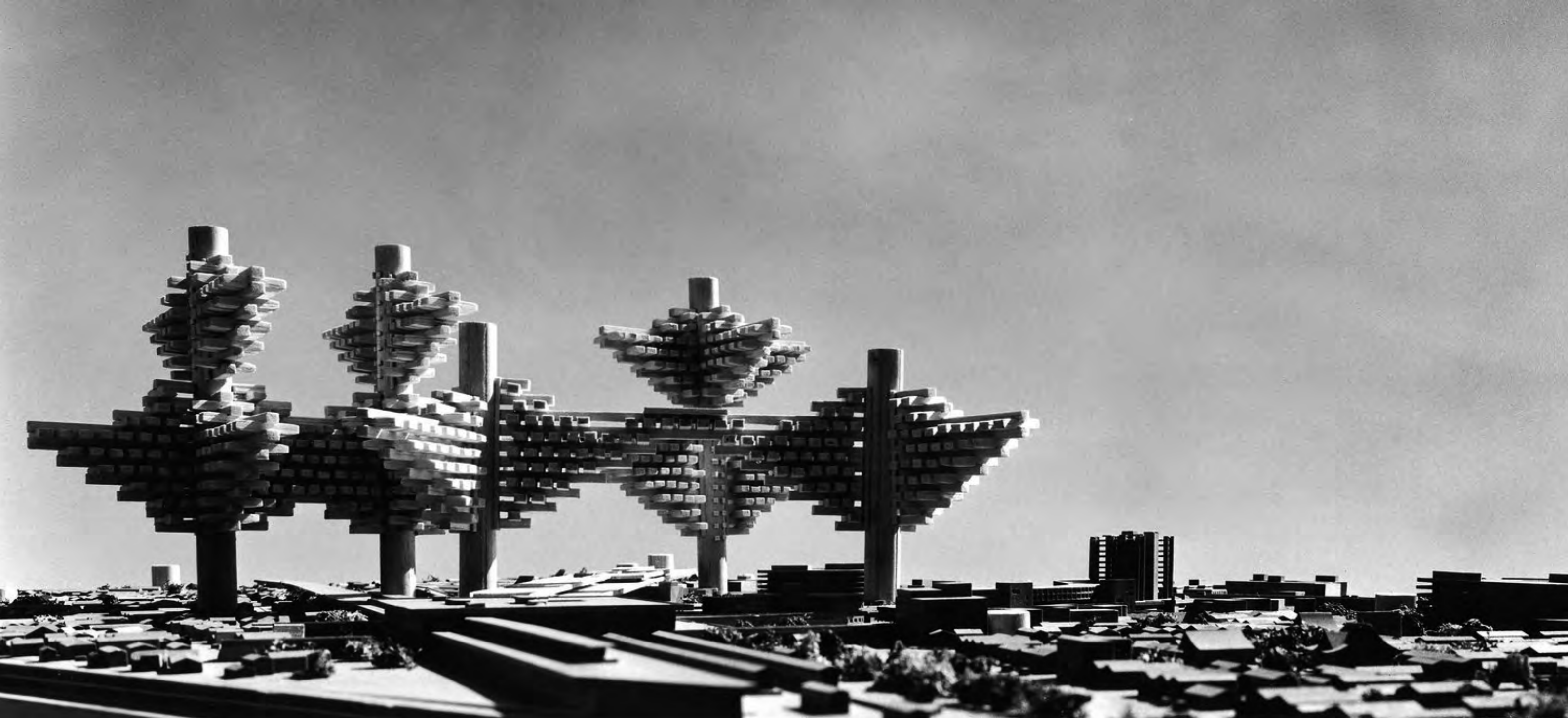
Finalmente, un grupo de cuatro de sus alumnos elegimos como tema de nuestra tesis de bachillerato el problema de la vivienda, con el título «Influencia de las clases dominantes en la política de

vivienda», investigación que se prolongó algunos años pero que, felizmente, pudimos concluir. Y varios de nosotros, por diversos caminos, hemos intentado contraer el compromiso político necesario para buscar la solución de los problemas de nuestra compleja realidad social. Con ello queremos honrar, aunque modestamente, el recuerdo de quien fue, primero, nuestro respetado maestro, y luego un apreciado amigo.*

(1) Martucelli, Elio, *Tiempo en el espacio*. La arquitectura, el urbanismo, la acción política y el proyecto modernizador, Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, 2012.

(2) Martucelli, op. cit.

(3) Base de Datos de las Américas, Political Database of the Americas, Elecciones presidenciales, Perú. <https://pdba.georgetown.edu/Elecdata/Peru/1962Pe.html>. Visitado 11/12/2022.



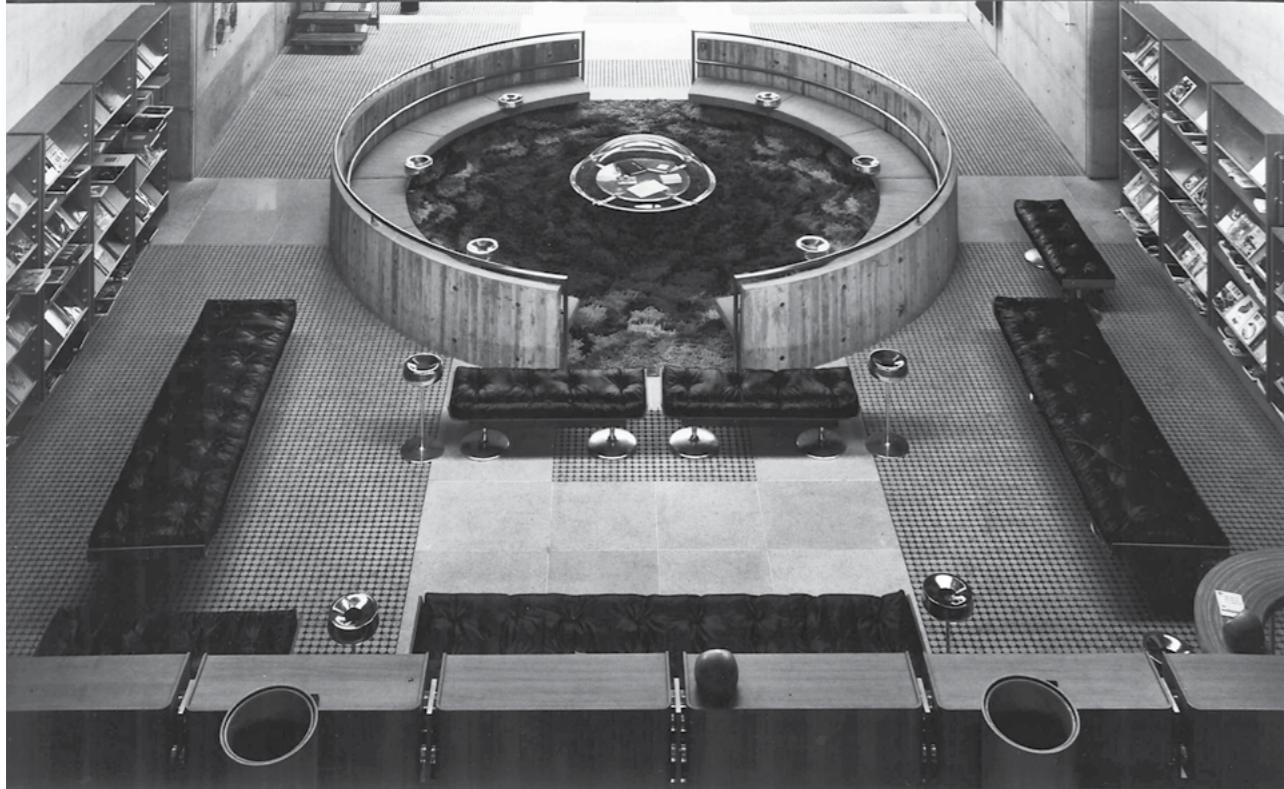
ARATA ISOZAKI

EL SILENCIO DEL ÚLTIMO EMPERADOR

Laura Alzubide

Mientras trabajaba en la oficina de Tange para el Plan de Tokio, Isozaki realizó una serie de proyectos que respondían a la escasez de la tierra y a los altos precios de la vivienda de la ciudad. En la imagen, el diseño de Cápsulas en el Aire (1960-1962).

EL RECIENTE FALLECIMIENTO DE ARATA ISOZAKI, A LOS 91 AÑOS, HA VUELTO A PONER EN DISCUSIÓN LA IMPORTANCIA DE SU OBRA, MÁS PARTIDARIA DEL CONTEXTO QUE DEL ESTILO. AUTOR DE MÁS DE UN CENTENAR DE PROYECTOS, EL «EMPERADOR DE LA ARQUITECTURA JAPONESA», COMO LO LLAMABA TADAO ANDO, FUE CAPAZ DE ROMPER MOLDES HASTA EL FINAL DE SU CARRERA. EN REALIDAD, NUNCA SE CONFORMÓ.



El cuerpo humano inspiró la distribución de la Biblioteca de la Prefectura de Oita (1962-1966). Construida principalmente en hormigón expuesto, el programa favorece ambientes de claridad y oscuridad con claraboyas y ventanas. Fotos de Yasuhiro Ishimoto.



C

uando Arata Isozaki (Oita, 1931 - Okinawa, 2022) obtuvo el Premio Pritzker en 2019, le dijo a un periodista que este reconocimiento era como una corona en la lápida. Y era cierto: la consagración le había llegado demasiado tarde, a los 87 años, en las postrimerías de su carrera. Incluso tras conocerse la noticia, su obra sigue siendo objeto de controversias. Quizás su mayor osadía fue no aferrarse nunca a un estilo, concebir la arquitectura como una *tabula rasa*, adaptarse al contexto, cambiar con el paso del tiempo. Su fallecimiento no ha hecho que disminuyan las objeciones, sobre todo entre los críticos. Pero su figura es una de las más respetadas entre sus pares. Su obra deslumbra donde se encuentra.

El carácter camaleónico de su trabajo tiene mucho que ver con su historia personal. Isozaki tenía catorce años cuando fueron destruidas las ciudades de Hiroshima y Nagasaki, muy cercanas y casi equidistantes con respecto a Oita. La onda expansiva de las bombas atómicas llegó al lugar en el que vivía. «Crecí en la zona cero», dijo tras ganar el Pritzker. «Todo estaba en ruinas y no había arquitectura, ni edificios, ni siquiera una ciudad. Solo me rodeaban galeras y refugios. Así que mi primera experiencia de la arquitectura fue el vacío de la arquitectura, y empecé a considerar cómo las personas podrían reconstruir sus casas y ciudades».

Por eso, tras graduarse como arquitecto en la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Tokio, comenzó a

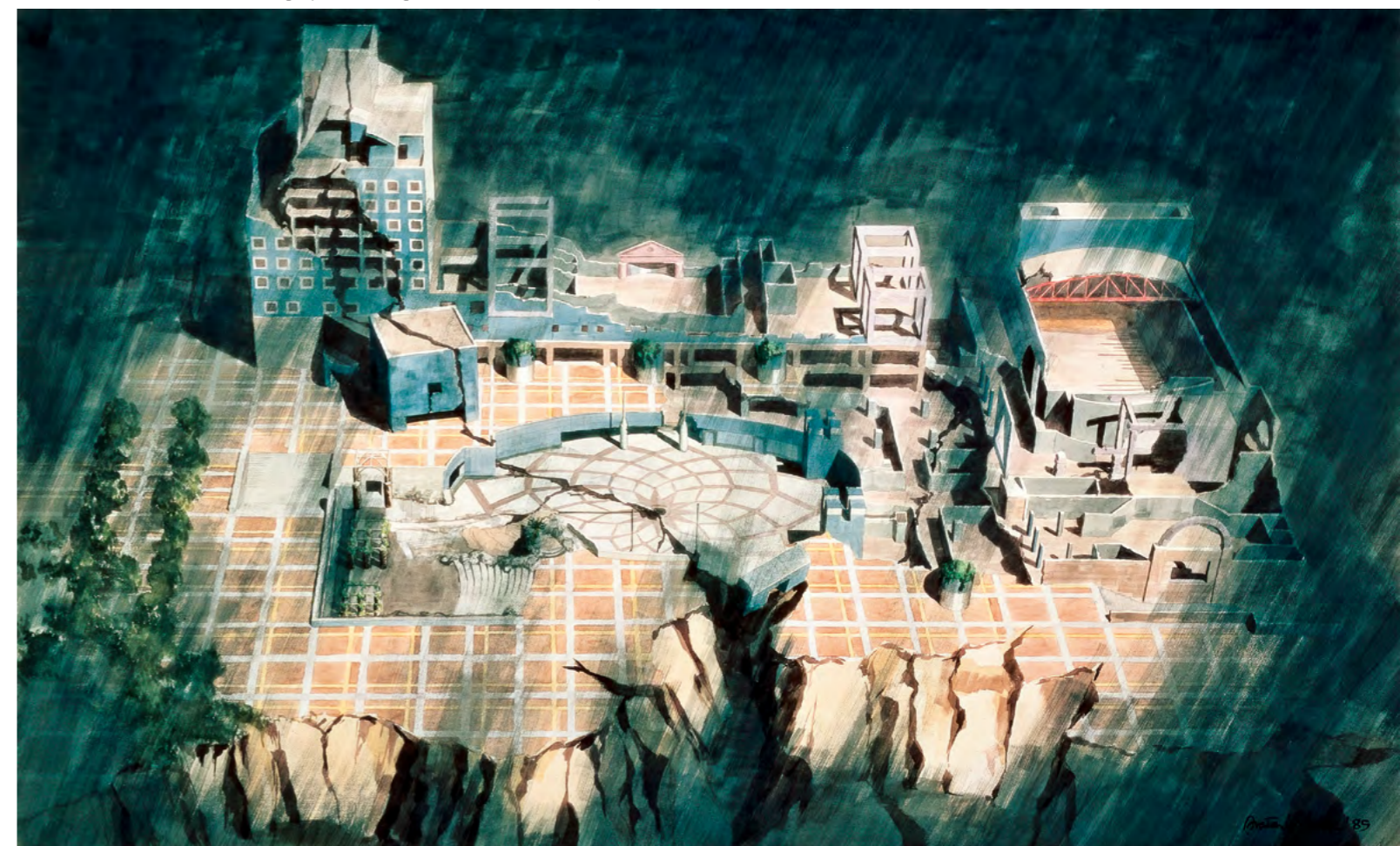


El Museo de Arte Moderno de Gunma (1971-1974) está proyectado a partir de un sistema de cubos que se prolongan en los espacios interiores, como el vestíbulo y las galerías, y en zonas exteriores, como el estanque reflectante. Fotos de Yasuhiro Ishimoto.



En la Biblioteca Central de Kitakyushu (Fukuoka, 1973-1974), Isozaki reinterpretó el diseño de la Biblioteca Nacional de Francia. Las bóvedas de cañón del edificio contrastan con las ventanas rectangulares que bordean el exterior. Foto de Fujitsuka Mitsumasa.

Ubicado en una de las primeras ciudades japonesas de la posguerra, el Centro Cívico de Tsukuba (Ibaraki, 1979-1983) evoca tanto las ruinas como la reinven- ción. El centro del proyecto es una plaza hundida o foro. Dibujo de Arata Isozaki and Associates.





El Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (1981-1986) fue la primera comisión internacional de Isozaki. El edificio de arenisca roja contrasta intencionalmente con los rascacielos de los alrededores. Fotos de Hisao Suzuki y Yasuhiro Ishimoto.

trabajar como aprendiz con Kenzo Tange, el padre del metabolismo y arquitecto más importante de la posguerra japonesa. Casi una década después, en 1963, en el dramático contexto de la reconstrucción del país, fundó su estudio. Por aquel entonces, Isozaki estaba obsesionado con el carácter efímero de las ciudades y la posibilidad de que estas sean destruidas, algo que acabó determinando su evolución arquitectónica. «Con el fin de encontrar la manera más apropiada de resolver estos problemas, nunca pude limitarme a un solo estilo. El cambio se volvió constante. Y paradójicamente, este llegó a ser mi propio estilo», declaró. El proyecto Ciudad en el Aire (1960-1962) refleja estas primeras inquietudes, expresadas a través del metabolismo que aprendió con su maestro: las megaestructuras arbóreas, con extremidades incrustadas de cápsulas vivas y cambiantes, sirven para contrarrestar la densidad de la metrópolis japonesa. En su ciudad

natal, más allá de esta propuesta teórica, encontró un terreno fértil para desarrollar las bases de su lenguaje. Con un estilo más brutalista y un programa inspirado en el cuerpo humano, la Biblioteca de la Prefectura de Oita (1962-1966) hace hincapié en la «arquitectura en crecimiento», su teoría de que la planificación urbana nunca debe permanecer estática, sino estar pensada para el desarrollo y la evolución.

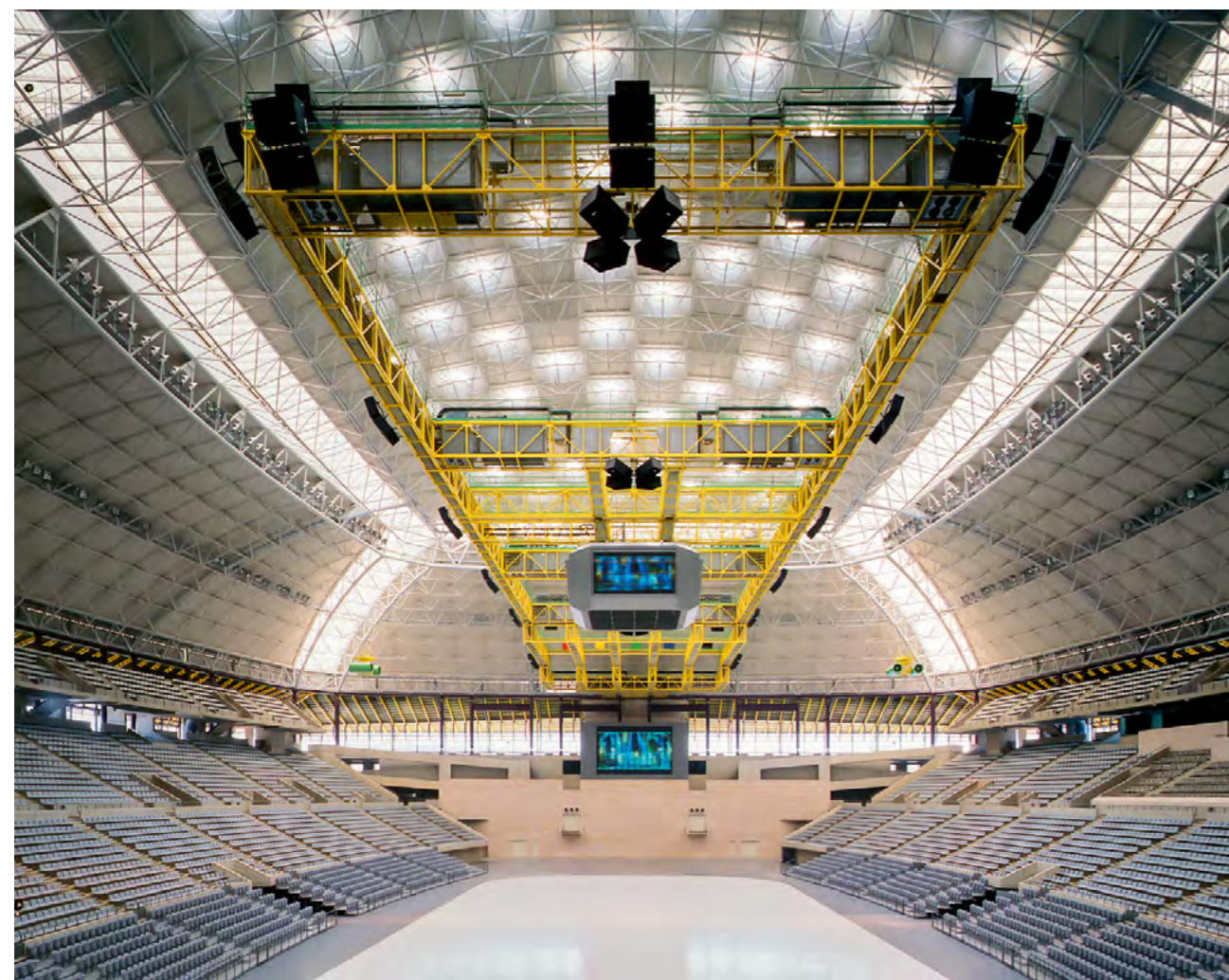
El tiempo sin espacio

Para la historiadora del arte Lourdes Cirlot, Isozaki puede considerarse como uno de los ejemplos más claros y prototípicos de la arquitectura posmoderna. «Su lenguaje basado en un eclecticismo consciente y deliberado remite fundamentalmente a soluciones manieristas, no dejando de lado el espíritu propio del neoclasicismo. El cambio de estilo que se produce a finales de la década de los sesenta y que se consolida plena-





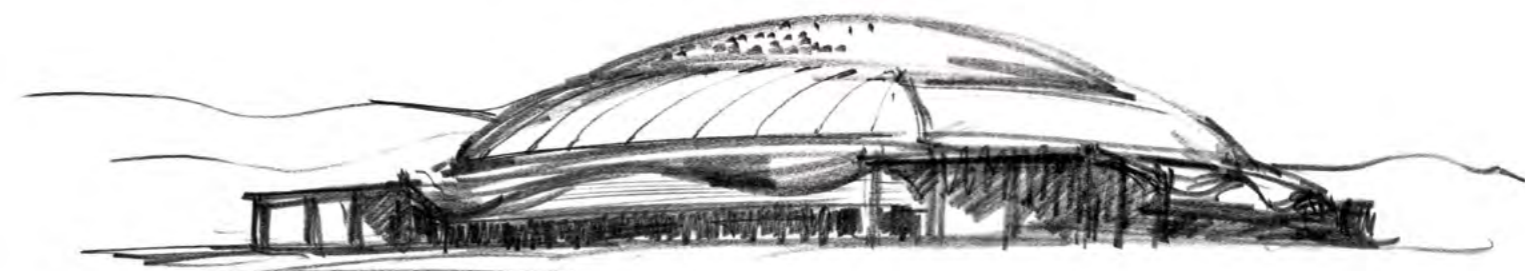
El Palau Sant Jordi (Barcelona, 1983-1990) está hecho a partir de materiales locales como el ladrillo, el azulejo, el zinc y el mármol travertino. El enorme techo abovedado se construyó en el suelo y, luego, se elevó durante veinte días con el sistema Pantodome. Fotos de Hisao Suzuki.



mente a inicios de la siguiente se debe, en primer lugar, a que el arquitecto japonés es consciente de la crisis de la arquitectura moderna», escribió en el ensayo titulado «El concepto arquitectónico de Arata Isozaki».

El resultado es una obra que se sucede en estilos —brutalista, metabolista, posmoderna, organicista— y en la que permanece, según Cirlot, una continua oposición de elementos. La asimetría para las partes de los edificios, a pesar de que su planteamiento ge-

neral sea simétrico. Revestimientos que proporcionan ligereza visual, como las planchas de aluminio, aunque en realidad sean materiales compactos. La carencia de decoración, pero la disposición de color en los muros. La fascinación por los espacios ambiguos —por ejemplo, corredores que son áreas sociales o viceversa— que parten del concepto japonés del *ma*, referido al espacio y tiempo que existe entre las cosas. «El espacio es importante. Pero lo que hay entre los espacios es más importante», solía decir el arquitecto.





La Torre de Arte Mito (Ibaraki, 1986-1990) es un complejo cultural formado por un teatro, una sala de espectáculos y una galería de arte contemporáneo. La columna —un homenaje a Brancusi— está compuesta por cincuenta y seis paneles triangulares con distintas orientaciones. Fotos de Yasuhiro Ishimoto.



Estas ideas se ven reflejadas en proyectos tan disímiles como el Museo de Arte Moderno de Gunma (1971-1974), basado en su concepto de «la galería de arte como vacío»; la Biblioteca Central de Kitakyushu (1973-1974), una interpretación moderna de los techos abovedados neoclásicos con hormigón prefabricado, y el Centro Cívico de Tsukuba (1979-1983), con su variedad de formas y acabados contrastantes. Pero alcanzan su máxima expresión en su primera comisión internacional: el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles (1981-1986), ubicado entre los rascacielos de la ciudad. Se trata de un conjunto de formas geométricas occidentales, revestidas de arenisca roja, con claraboyas piramidales que permiten iluminar unas galerías subterráneas que introducen al público estadounidense en el concepto japonés del *ma*.

La vigencia del deslumbramiento

«Mi concepto de la arquitectura es que es invisible. Es intangible, pero creo que puede percibirse a través



En el Palacio Centenario de Nara (1992-1998), fruto de un concurso internacional ganado por Isozaki, se combinan pasado, presente y futuro. Su forma inclinada y azulejos de cerámica gris dialogan con el cercano templo Todaiji, que data del siglo VIII. Fotos de Hisao Suzuki.





Domus: La Casa del Hombre (La Coruña, 1993-1995). Este museo de ciencia se asienta en una ensenada de la costa española. El exterior, orientado hacia el mar, forma un muro protector parecido a una vela desplegada, o una concha, y está revestido de paneles de pizarra. Fotos de Hisao Suzuki.

de los cinco sentidos», ha declarado Isozaki, cuya prioridad, ha confesado, es imaginar los procesos. Averiguar cómo van a ser construidos los edificios, una curiosidad que proviene de su formación como ingeniero. Le sucedió, por ejemplo, con el Palau Sant Jordi, el emblema de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992. Los bocetos de la cubierta buscaban la armonía con la montaña de Montjuic. Pero más interesante fue la adopción del sistema Pantadome, que consiguió izar la espectacular cúpula en pocas horas sin los apoyos tradicionales.

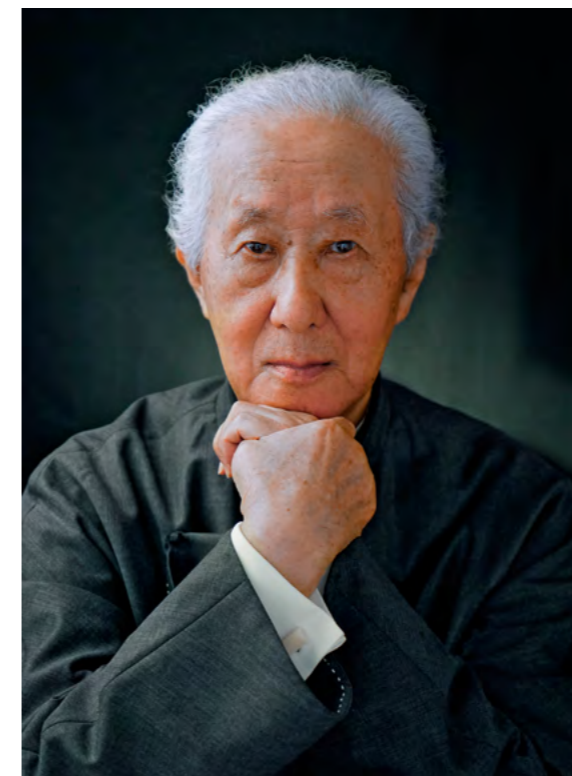
A partir de entonces, la obra de Isozaki se consagra, mediante diversas formas y posibilidades técnicas, a un deslumbramiento permanente. En la Torre de Arte Mito (1986-1990), rinde homenaje a la Columna Infinita de Brancusi; en la Casa del Hombre (1993-1995), en España, juega con la figura de una vela hinchada



El escultórico exterior del Centro Nacional de Convenciones de Qatar (Doha, 2004-2011) alude al árbol sagrado de la cultura islámica: el Sidrat al-Muntaha, que simboliza el final del séptimo cielo. El edificio ha logrado resultados ejemplares en términos de sostenibilidad. Foto de Hisao Suzuki.



El arquitecto japonés Arata Isozaki, quien falleció en diciembre, obtuvo varios premios importantes a lo largo de su carrera; entre ellos, la Medalla de Oro del RIBA (1986), el León de Oro de la Bienal de Arquitectura de Venecia (1996) y el Premio Pritzker (2019).



por el viento; en el Palacio Centenario de Nara (1992-1998), diseña un monolito cuyo revestimiento dialoga con un templo cercano. En el Centro de Convenciones de Qatar (2004-2011), en Doha, recurre a una fachada con referencias arbóreas y a novedosas técnicas en conservación de agua y eficiencia energética.

«Pocos arquitectos han sido tan importantes en tantos desarrollos arquitectónicos a lo largo de tantas décadas. Una posición central que él mantuvo, en gran medida, gracias a su insistencia en permanecer en la periferia», ha afirmado el curador Aric Chen, experto en la obra de Isozaki. Precisamente, ahí está el mérito del arquitecto japonés: su revolución no solo consistió en llevar la arquitectura contemporánea al Japón, sino también en adaptarse a los vaivenes del siglo XX, transgrediendo cualquier estilo y frontera, para influir a varias generaciones de arquitectos de todo el mundo.*

NIKOLA TESLA

OLVIDADO Y REIVINDICADO

Max Castillo Rodríguez

SI POR MUCHO TIEMPO EXISTIÓ UN CIENTÍFICO OLVIDADO, QUE REALIZÓ LOS MÁS IMPORTANTES APORTES AL MUNDO DE LA ELECTRICIDAD Y LA MECÁNICA, ESE SIN DUDA FUE EL SERBIO-ESTADOUNIDENSE NIKOLA TESLA.

La vida agitada de Tesla comienza el año de 1856 en Smiljan, un remoto pueblo del Imperio Austrohúngaro, hijo del pope ortodoxo Milutin Tesla y de Duka Mandic. Su madre, laboriosa ama de casa y apasionada por los inventos caseros, fue quien de alguna manera fomentó el ímpetu investigador en su hijo.

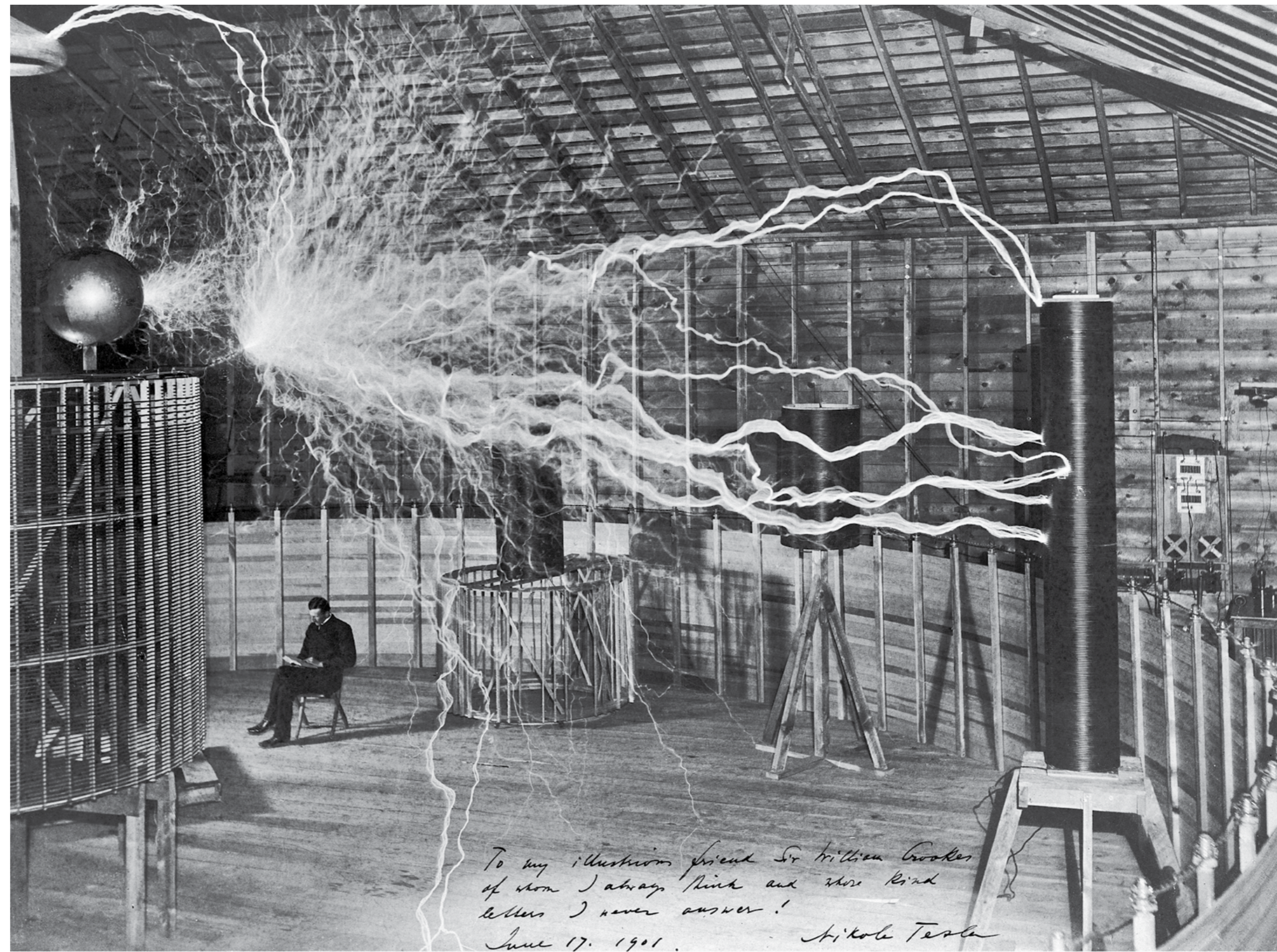
Nikola estudió en el liceo de Karlovac, y desde 1875 estudió ingeniería mecánica y electrónica en la universidad de Graz. Allí nació su gran interés por la corriente alterna que lo llevará a sus grandes

aventuras tecnológicas y a realizar los inventos que lo encumbraron. Más tarde pasó por las universidades de Eslovaquia y la universidad Carolina de Praga en donde estudió un año.

En 1880, trabajando con el precursor del teléfono, Tivadar Puskas, por casualidad encontró en la capital

húngara a Nebojsa Petrovic, joven inventor serbio. Los dos construyeron turbinas para generar corrientes continuas. En esos días inventan lo que podría ser el primer altavoz.

Con Petrovic, en las oficinas de la Compañía Nacional de Teléfonos de Budapest, Tesla inicia sus

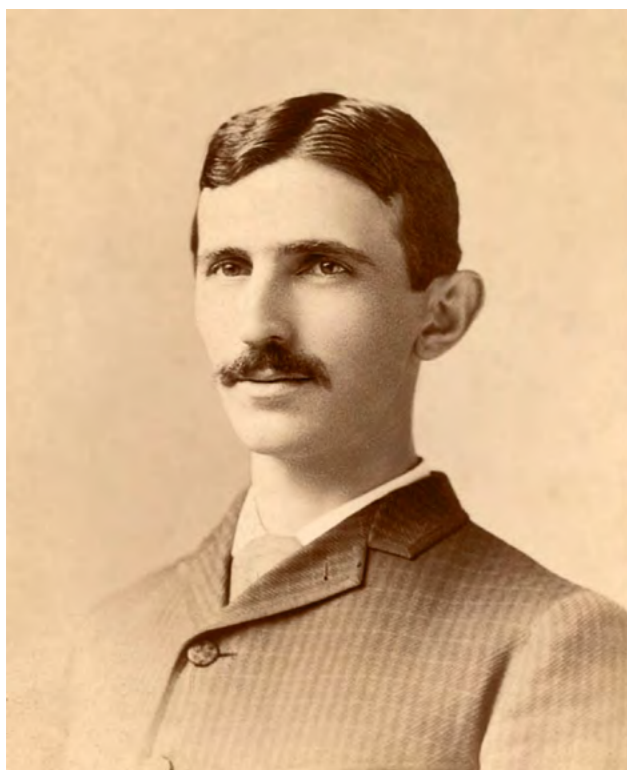


invenciones, sus primeras experimentaciones con la corriente alterna, que lo convertirán en el gran científico que fue.

La corriente alterna es la forma en la cual la electricidad llega a los hogares y a las industrias. También la corriente alterna corresponde a las señales de audio y de radio que son transmitidas por los cables eléctricos. Antes de Tesla, la corriente alterna se utilizaba en electroterapia, gracias a las experimentaciones de Guillaume Duchenne, pero los mayores avances se debieron a William Stanley que desarrolló el primer transformador de corriente alterna y que sirvió de modelo tanto a Edison como a Tesla.

Por esa época cuando residía en París, Tesla trabajaba para la Continental Edison Company, la gran transnacional del inventor Thomas Alva Edison, en la que despierta la atención de los técnicos americanos y consultores que comparan sus cualidades en electrónica con el mismo Edison.

En 1884 emigra a Estados Unidos y trabaja en Nueva York durante un corto periodo en la Edison Machine



Works. Dos años después emprende su propio camino trabajando silenciosamente en su gran logro: el motor electrónico de corriente alterna, que consiste en que el rotor gira a una velocidad diferente a la del campo magnético del estator, que es la parte fija de una máquina rotativa.

Su otro interés desde que empezó a trabajar con Edison fue crear dispositivos que usaban el campo magnético rotativo, este es un campo que rota a una velocidad uniforme y es generado a partir de una corriente eléctrica alterna trifásica.

Edison utilizaba a Tesla para trabajos duros y mal pagados aunque le había prometido una gran cantidad de dinero para que se dedicara a perfeccionar los generadores de corriente continua que era la utilizada por Edison.

En 1885 Tesla rompió con Edison porque consideraba que le pagaba irrisorias sumas por un trabajo titánico, pero dos años después regresó para la Edison Company. Su gran sueño era desarrollar su sistema polifásico de corriente alterna.

La aparición de Tesla en la escena del desarrollo capitalista en Estados Unidos coincidió con el gran desarrollo de las grandes ciudades del Oeste. Se necesitaba la luz eléctrica para unir al país, en ese tiempo se desarrollaba la maquinaria gigantesca y el mundo de la combustión ferroviaria. Por esos días Edison había patentado la bombilla, su proyecto de desarrollar la electricidad a través de la corriente continua era demasiado caro e ineficiente por la disipación del calor. Tesla sostenía que con la utilización de la corriente alterna, la electricidad generada en las centrales y transportada a largas distancias permitía que la pérdida de energía fuese mínima. Una vez que la electricidad llegaba a su destino mediante transformadores (Tesla había patentado el suyo) se abarataría el costo y se distribuiría en media y baja tensión.

Este es el sistema actual por el cual la energía llega de las centrales a los hogares.



Edison Machine Work

LA GUERRA DE LAS CORRIENTES

La guerra de la electricidad se desarrollaba entre la corriente continua (defendida por Edison) y la corriente alterna, el gran sueño de Tesla.

Edison contaba con la banca más poderosa, la de J. P. Morgan, con este apoyo pretendía electrificar el país. La Edison Company se transformó entonces en la General Electric.

Tesla presentó al inversionista e inventor George Westinghouse su sistema de corriente alterna y, asociado con él, crea la Tesla Electric Company que era una versión mejorada de la anterior empresa Tesla Electric Light & Manufacturing que había cerrado

poco antes, y que obtuvo poco apoyo de inversionistas. Sucedió en 1897 cuando Tesla inventaba un motor de inducción sin escobillas.

EDISON ESTABA DECIDIDO A ELIMINAR A TESLA DE LA COMPETENCIA

La muerte de varios operarios por el alto voltaje de la corriente alterna llevó a lo que se conoció como *la guerra de las corrientes*. Mediante el sacrificio de varios perros electrocutados, Edison demostraba el peligro de la corriente alterna. Se magnificó morbosamente la diferencia entre ambas corrientes.

Sin embargo, la corriente alterna fue poco a poco imponiéndose. Su alto voltaje pudo controlarse con

tendidos eléctricos y subestaciones. En 1893 fue el sistema elegido en la Feria Mundial de Chicago y la corriente alterna se utilizó en la iluminación de las cataratas del Niágara.

Westinghouse se encontraba abrumado económicamente en la década de 1890 por sus relaciones con nuevos prestamistas que le exigían no invertir más en nuevas compañías, investigaciones y patentes. Esto afectaba los derechos del motor de Tesla. El sabio serbio nuevamente sentía el temor de la bancarrota y de una era de vacas flacas.

En 1897 Westinghouse adquirió el motor de Tesla debido a un acuerdo de intercambio de patentes con el nuevo gigante de la electricidad, la General Electric, que surgió de la fusión de la Edison Company y Thompson Houston. El tan ansiado motor de Tesla fue adquirido por 216 mil dólares de la época.



Estación experimental de Colorado Spring

TESLA INDEPENDIENTE

Desde 1889 Tesla trabajaba independientemente en sus laboratorios adquiridos en Manhattan. En Grand Street y en la Quinta Avenida.

En el sexto y séptimo piso de Houston Street, sus experimentaciones en la resonancia mecánica con osciladores electromecánicos, por la resonancia emitida, ocasionaron en una oportunidad un serio problema policial, resuelto gracias a su pericia técnica.

En 1899 se trasladó a Colorado Spring, allí inventa un transmisor amplificador de más de 15 metros de diámetro capaz de producir corrientes de altísimo voltaje (hasta 4 millones de voltios) y rayos de descargas de hasta 40 metros de longitud.

Los 100 mil dólares que le dio un inversionista para desarrollar un nuevo sistema de alumbrado público fueron empleados para este transmisor amplificador.

Tesla continuaba con sus sueños, pero ante la falta de dinero de gente poderosa, como un día fue su socio George Westinghouse, obtenía fondos inconvenientes que solo le traían desconfianza y enemistades.

Tras los experimentos en Colorado Spring, Tesla se había obsesionado con la idea de lograr un sistema de electricidad inalámbrico. Para este fin presentó al conocido banquero J.P. Morgan un proyecto para construir, antes del italiano Guglielmo Marconi, una gigantesca torre de transmisión inalámbrica (la torre Wardencllyffe) que permitiría lanzar mensajes al otro lado del Océano Atlántico. Este episodio dio inicio a la famosa enemistad entre estos dos colosos de la transmisión.

Morgan en 1901 invirtió en el gran proyecto de Tesla que llevaría a la ruina al

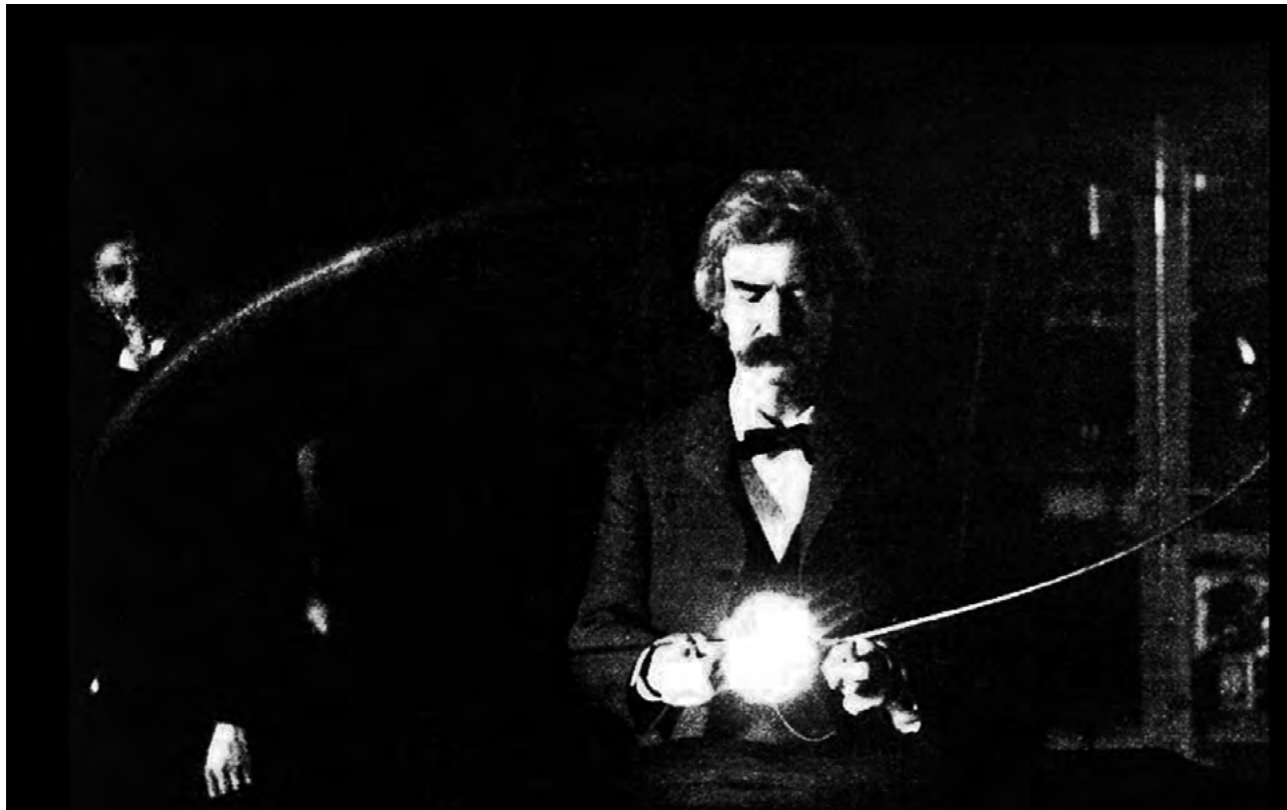


Planta Wardencllyffe, Long Island, 1904.

genio. La torre Wardencllyffe se construyó en un terreno abandonado de 85 hectáreas de Long Island. Consistía en una torre de madera de 57 metros de alto, con una cúpula metálica semiesférica de 21 metros de diámetro. Junto a ella un edificio de evocaciones renacentistas alojaría los laboratorios de investigación y demás instalaciones de la estación de telecomunicaciones.

Pero Marconi, el rival, no había perdido tiempo. En el mismo año del inicio de la construcción de la torre anunció que había logrado una transmisión radial entre Francia e Inglaterra. Para ello alardeaba de haber usado bobinas de Tesla conectadas a la tierra.

Morgan se echó para atrás y abandonó la construcción de la torre Wardencllyffe en 1906, mientras Mar-



Mark Twain participa en un experimento en el laboratorio de Nikola Tesla

coni se imponía con su sistema de radiotelégrafo. Tesla continuó durante años con el proyecto de la torre a la que logró alargar hasta 91 metros. Trabajaba en su proyecto arrastrando hipotecas que incluyeron su propiedad en el Hotel Waldorf Astoria que había comprado años atrás. En 1917 la torre fue demolida.

Este gran enfrentamiento con Marconi lo llevará a entablar largos procesos judiciales, todos infructuosos para sus objetivos.

Se dice que el dictador croata Ante Pavelic arrasó el hogar de nacimiento de Tesla por recomendación de Mussolini. Este odiaba a Tesla porque oscurecía con sus inventos a su compatriota Marconi.

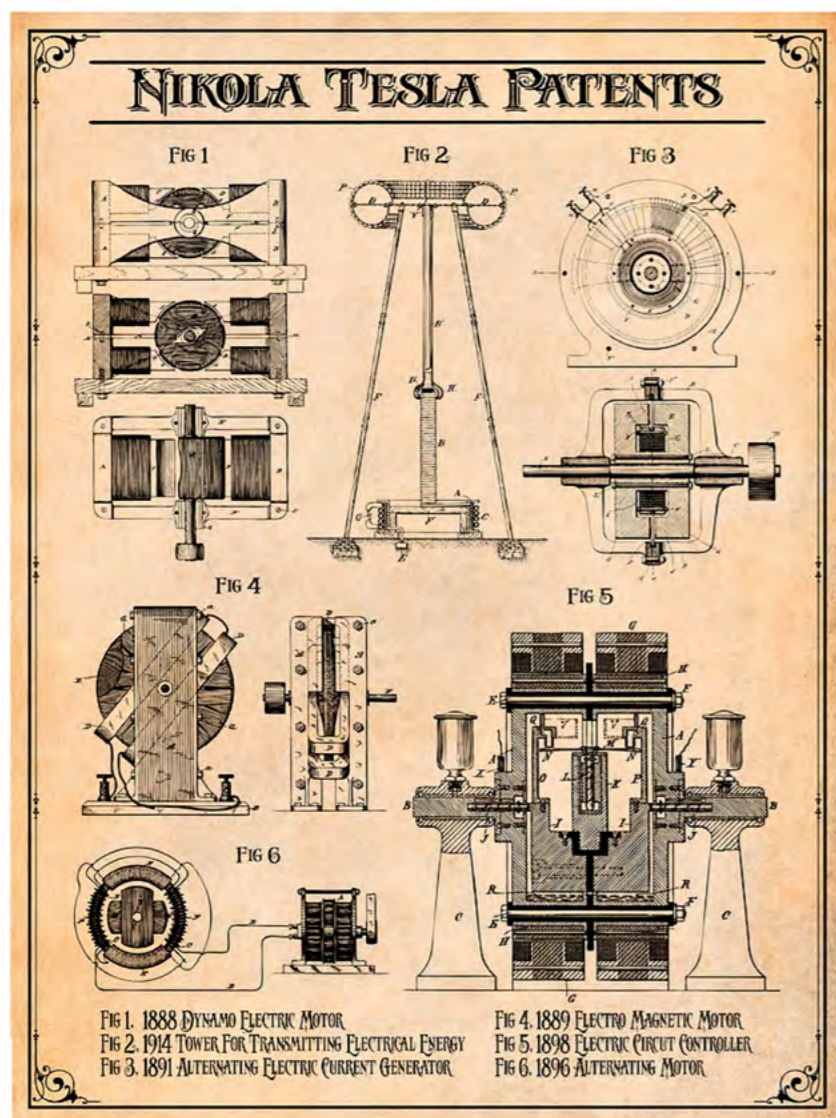
SUS GRANDES INVENTOS

En primer lugar, debemos destacar la bobina que lleva su nombre. Patentada en 1891, es un tipo de transformador resonante compuesto por una serie de circuitos eléctricos, resonantes y acoplados.

TESLA CONTINUÓ DURANTE AÑOS CON EL PROYECTO DE LA TORRE A LA QUE LOGRÓ ALARGAR HASTA 91 METROS. TRABAJABA EN SU PROYECTO ARRASTRANDO HIPOTECAS QUE INCLUYERON SU PROPIEDAD EN EL HOTEL WALDORF ASTORIA QUE HABÍA COMPRADO AÑOS ATRÁS. EN 1917 LA TORRE FUE DEMOLIDA.



Nikola Tesla en Esat Houston Street, Nueva York.



Patentes

Desde 1891 Tesla había realizado demostraciones ante el American Institute of Electrical Engineers del Columbia College. Diseñadas por él, sus bobinas produjeron corrientes de alto voltaje y alta frecuencia asociadas a condensadores.

La bobina disruptiva de Tesla estaba concebida con el propósito de convertir y suplir energía eléctrica en una forma adaptada a la producción de ciertos nuevos fenómenos eléctricos, que requerían de corrientes mayores de frecuencia y potencia.

La bobina de Tesla, o transformador de Tesla, fue adaptado por él mismo en sus múltiples inventos, como en sus estudios sobre la fosforescencia o los rayos X y la trans-

misión de energía sin cables, clave en su época desarrollada en Colorado Spring con altísimos voltajes, como ya lo hemos mencionado.

Los osciladores mecánicos fueron desarrollados en su primera época en Nueva York. A través de diarios sensacionalistas fueron conocidos como los terremotos de Tesla. El oscilador era un generador eléctrico con el cual pretendía reemplazar las viejas máquinas de vapor que producían electricidad. Su invento fue considerado excéntrico e ineficaz pues el sistema de máquinas de vapor era modernizado constantemente, todo esto sucedía antes de la Primera Guerra Mundial.

Tesla aseguraba que su oscilador mecánico con sus vibraciones podría partir en dos al Empire State. Testigo de esta experiencia fue el escritor Mark Twain que por entonces era un visitante frecuente del laboratorio de Tesla.

En 1891 Tesla sorprendió al público en un pequeño teatro cuando

mostró una lámpara pequeña de carbono. «Un tubo de cristal normal al que hemos extraído el aire en parte», explicaba, «lo sostengo en mi mano, pongo mi cuerpo en contacto con un cable de corriente alterna de alto voltaje y verán resplandecer al tubo». La luz fosforescente que emitía dicho tubo de 15 centímetros se producía gracias a la energía calorífica acumulada en el carbono a través de la pequeña cantidad de gas que contenía.

El resultado es una luz 20 veces más luminosa que la bombilla de Edison. Es la base del microscopio electrónico, y este invento fue comercializado décadas después con los tubos de luz fluorescente, aunque Tesla no llegó a verlo.

En 1894, experimentando con tubos de descarga, Tesla descubrió que aparecía una radiación invisible que dañaba una película fotográfica almacenada cerca. Había llegado a los rayos X. Pero la tragedia lo perseguía: un incendio ocurrido en su laboratorio destruyó todas las notas que había ido reuniendo acerca de su descubrimiento.

En 1895, el alemán Wilhelm Röntgen patentó los rayos X utilizando un tubo de Crookes y Tesla quedó como un descubridor sin pruebas.

EL DESTINO DE TESLA

Los problemas que Tesla tuvo con Marconi se acentuaron cuando en 1915 denunció al italiano por infringir sus patentes de sintonización inalámbrica. La patente de Radio de Marconi le había sido adjudicada en Estados Unidos en 1897, pero su solicitud de patente en 1900, en la que aducía mejoras a las

anteriores transmisiones de radio, fue rechazada ya que infringía patentes previas, incluidas dos de ajuste inalámbrico de Tesla en 1897.

La denuncia de Tesla en 1915 no prosperó, pero en 1943 La Corte Suprema de Estados Unidos restauró las patentes anteriores de Oliver Joseph Lodge, de John Stone y de Tesla, quedando Marconi en una situación desairada ante el juicio histórico de la guerra de patentes.

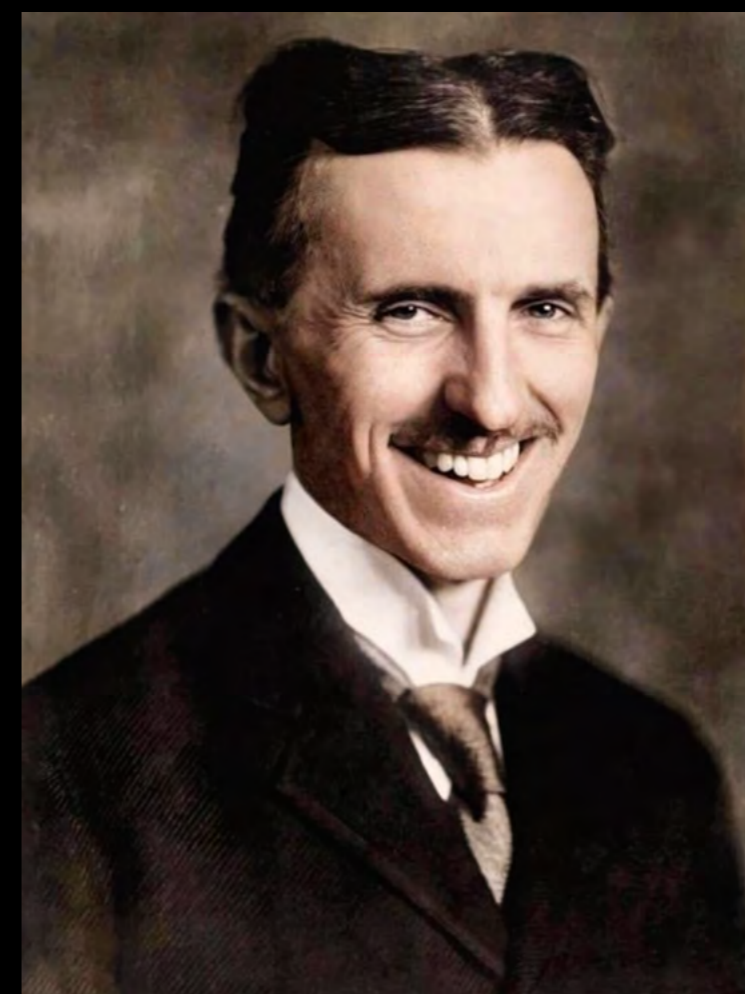
Tesla y Edison en noviembre de 1915, según la agencia Reuters, ganaron el premio Nobel de Física. Una semana después se desmentía esta información. Nikola Tesla no quería compartir el premio con un personaje nefasto como Edison, que desde su llegada a Estados Unidos lo había engañado con falsas promesas.


Ante la opinión pública estadounidense, Thomas Alva Edison aparecía como un héroe de la ciencia, mientras Tesla se había convertido en un extranjero extraño e inaccesible, un personaje solitario y peligroso por su utilización de alto voltaje en sus experimentos centrales.

Nikola Tesla falleció el 7 de enero de 1943, empobrecido por luchar por sus justos derechos. Su cuerpo fue encontrado en el Wyndham Newyorker Hotel. En un momento sus pertenencias fueron decomisadas por el FBI, considerándolo extranjero a pesar de estar nacionalizado.

Eran los desconfiados días de la Segunda Guerra Mundial. Su imagen de científico, que había colaborado con la ciencia y tecnología del país que lo acogió, ganó al final la partida y se impuso sobre las malignas intenciones de enemigos y envidiosos.

Sus cenizas están depositadas en una urna esférica dorada en el museo Nikola Tesla de Belgrado.*



A close-up, profile photograph of Alfonso López-Chau Nava, an elderly man with white hair, smiling and looking towards the left. He is wearing a dark suit jacket, a white shirt, and a red patterned tie. The background is a blurred outdoor setting with green foliage.

ALFONSO LÓPEZ-CHAU NAVA

«YO VEO A LA INGENIERÍA COMO LA RESPUESTA PRÁCTICA A LOS GRANDES DESAFÍOS DEL PAÍS»

Entrevista de Tatiana Berger
Fotografías de Billy Hare

LA TRAYECTORIA ACADÉMICA DEL ACTUAL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE INGENIERÍA (UNI) SE INICIÓ EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CALLAO, DONDE SE GRADUÓ COMO ECONOMISTA. MÁS TARDE REALIZÓ UNA MAESTRÍA Y UN DOCTORADO CON MENCIÓN HONORÍFICA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (UNAM). HA SIDO DIRECTOR DEL BANCO CENTRAL DE RESERVA DEL PERÚ DURANTE SIETE AÑOS, CATEDRÁTICO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS Y DEL CENTRO DE ALTOS ESTUDIOS NACIONALES, JEFE DEL POSGRADO DE LA FACULTAD DE INGENIERÍA, ECONOMÍA Y CIENCIAS SOCIALES DE LA UNI Y DECANO DE LA MISMA FACULTAD. SIEMPRE INTERESADO EN EL FUTURO DEL PAÍS, FUNDÓ Y DIRIGIÓ LA REVISTA *APERTURA*, HA ESCRITO VARIOS LIBROS EXPONIENTE DIVERSAS PROPUESTAS PARA ALCANZAR UNA MEJOR SOCIEDAD PARA TODOS LOS PERUANOS.

EN LAS SIGUIENTES PÁGINAS ALFONSO LÓPEZ CHAU CONVERSA CON *PUENTE* EN TORNO A LA EDUCACIÓN, LA INGENIERÍA Y EL DESTINO DEL PERÚ.

¿Cómo llegó un economista a rector de la UNI?

No fue sencillo, mis opositores decían «¿cómo va a ser rector uno que no es ingeniero?» Pero como eso no me parecía lo más importante, decidí dirigirme directamente a los alumnos. Mi narrativa era simple: es más de la UNI aquel que con su producción intelectual contribuye al prestigio de la universidad. Entonces les enseñaba mi DNI con el fin de que observasen bien mi firma, luego me acercaba a la pizarra y ponía mi firma para que comprobasen que era la misma. Después les pedía que miraran un billete de 20 soles, que en esa época circulaban firmados por mí. ¿Los ven?, ahí está la firma de un profesor de la UNI, que firma como catedrático de la UNI, no pueden borrarla de la historia, tuve el honor de que me solicitaran firmar el billete porque fui director del Banco Central de Reserva, elegido por el Congreso.

Con ese contacto directo con los alumnos y esa convicción me gané el honor de que el Centro de Estudiantes de la Facultad de Ciencias lanzara mi candidatura. Perdimos por cuatro votos de docentes, pero barrimos en estudiantes. Fueron ellos quienes votaron por el cambio. Yo solo enarbolé ese cambio, por eso votaron por un economista.

¿Cuál considera el rol de la ingeniería, de la universidad en el desarrollo del país?, ¿cómo se lo plantea usted?

Asesores de imagen y asesores de candidatura me decían que yo debía proponer cosas concretas, y yo no lo sentía así, en eso nunca me guió por mi cerebro, sino por mi corazón, y me dije: no, yo no sirvo para decir lo que no siento. Mi narrativa siempre ha sido: «no hay desafío más ingenieril que construir una nación», y eso es muy fuerte porque levantas todo. En todas partes entra la ingeniería, pero levantemos el nivel, no solo hagamos casas particulares, miremos la ciudad, miremos el país, sus problemas. Yo veo a la ingeniería como la respuesta práctica a los grandes desafíos del país.

¿Y en esa respuesta práctica qué papel juega la universidad en la sociedad moderna?

Esa es otra historia también. Cayó a mis manos un texto de Víctor Andrés Belaúnde, de 1917, en la Federación de Estudiantes del Perú. Él colocaba a la universidad por encima del Ejecutivo y por encima del Congreso de la República. Y lanzaba una frase muy fuerte: la Universidad lo es todo



porque es la forjadora del alma nacional. Esa lectura me permitió juntar las dos ideas: una universidad forjadora del alma nacional y una ingeniería para construir una nación. Ambas ideas otorgan una inmensa responsabilidad a los estudiantes. Esto me ha granjeado la simpatía de ellos, porque los desafío, porque además es verdad, porque si no surge una nueva generación de líderes, esto no tiene salida.

¿Y cómo hace usted en la universidad para que esto funcione?

A ver, por ejemplo, en 2019 yo me encontraba en Santiago de Chile y vi que el ministro de Energía le vendía al presidente Piñera el proyecto del Hidrógeno Verde (H2), ellos pensaban que con la industria del H2 podían aumentar su Producto Bruto Interno en cuatro puntos porcentuales y convertir a Chile en la primera potencia mundial de exportación de H2. Ellos también decían que un país con ventajas parecidas era el Perú. Fue así que traje la idea del H2. Dejé mi facultad de Economía y me fui a la facultad de Ciencias, de Electrónica, de Ingeniería Civil, les expliqué la idea, y prendió cuando nadie hablaba del H2 en el Perú.

¿Qué es el Hidrógeno Verde?

Es una fuente sostenible de energía casi ilimitada, es renovable, y adopta el nombre de H2. Se obtiene con un procedimiento que consiste en una máquina electrolizadora que separa el Hidrógeno del agua. Para separarlo se requiere de energía que toma del sol, de los vientos solares, y de otras fuentes, con las cuales llenar las baterías de H2. La tendencia es que sea cada vez menos costosa que el petróleo, el gas y la gasolina. El H2 no contamina, es una energía limpia, por eso es sostenible.

Su poder es enorme, tanto el Perú como Chile tienen empresas mineras, sus camiones entran y salen de los socavones a cada rato, imagínate que estuviesen movidos por H2, eso sería más rentable. Convendría tanto a la empresa como al país.

¿Pero eso todavía no se está trabajando?

Nosotros hemos empezado en la universidad, vamos a tener una pequeña planta de H2. Le «arrancamos» al Estado cinco millones de soles para tenerla.

¿Siendo usted rector?

Sí. Estamos en convenio con otras universidades que tienen canon minero, en alianza con México, para venderle al Estado la hoja de ruta del H2. Tocamos puertas, les dijimos a los ministros: eso no cuesta; solo se necesita darle tiempo y decidir políticamente.

Ese sería un gran aporte de la universidad a la sociedad

Así es, concreto, compromete a varias facultades: economía, ingeniería de sistemas, ambientales, química, muchas entran ahí.

¿Todas las facultades acogen este proyecto?

Ocurrió una magia, todas las facultades quieren hacer H2, piden la conformación de institutos de H2, quieren hacer maestrías, diplomados, doctorados. Todas están embarcadas en este proyecto. Sería un golazo para el país

¿Y eso cuándo lo podríamos ver?

Estamos en ese esfuerzo, sería mucho más rápido si el Estado se comprase el pleito. Le propusimos a Mordesto Montoya que haga una hoja de ruta. ¿Qué es una hoja de ruta?, es crear una comisión con diversos ministerios y les dices: ustedes tienen que elaborar la guía para llegar a que el país tenga una gran planta de H2. No cuesta nada. Hasta ahora estamos esperando...

Pero ustedes siguen trabajando el tema

Seguimos. Queremos poner paneles solares en toda la UNI, que es un paso anterior, todo se complementa con los paneles solares y la energía eólica. Mira, en el norte hay una planta eólica como antecedente para conducirla hacia el H2. Lo que pasa es que el Estado tendría que decidir con quién quiere trabajar el tema, Alemania, Japón, España o Australia, que es el país que prefiero.

¿Por?

Porque es más parecido a nosotros, los otros son más potentes no van a transferir nada de tecnología. Van a querer vender todo hecho. Nosotros queremos que nos transfieran tecnología y, si es posible, negociar palmo a palmo. Mira, ahora te hablo como economista, la gente dice que hay que diversificar la economía, pero nadie te dice cómo. Piero Ghezzi dio unas respuestas, solo que mínimas comparadas con

UNA PERSONA QUE EN QUINTO DE SECUNDARIA SABE ECUACIONES DIFERENCIALES Y CÁLCULO MÁS AVANZADO, YA VUELA SOLO EN LAS REDES, ES UN INVESTIGADOR DE MANERA NATURAL. ENTONCES ASÍ, DANDO DESTREZAS Y HABILIDADES, SE PUEDE CONSTRUIR UNA GENERACIÓN Y UN PAÍS ESPONJA, QUE PUEDE TOMAR LOS MEJORES CONOCIMIENTOS DEL MUNDO.

YO LES DIJE A MIS ALUMNOS QUE CUANDO FUESE RECTOR HARÍA LA ESCUELA DE INGENIERITOS. ASÍ QUE YA HEMOS HABLADO CON EL MINISTRO DE EDUCACIÓN, ESTAMOS ADECUANDO LA CURRÍCULA PARA QUE SE PUEDA HACER. ES UNA TAREA LENTA.

el resto. Me alío con la gran empresa minera, uso su necesidad y creo la batería de H2, y eso empieza a mover todo. Ahí arranca y se empieza a avanzar en toda la cadena.

Sería una respuesta a los desafíos mundiales y nacionales en torno al cambio climático, la desigualdad, la pobreza, la enfermedad.

Así es, ahí empieza, es uno de mis vectores, tenemos un vicerrectorado, una maestría, ya tenemos diplomados que están alineados con el tema del H2, estamos por sacar otra maestría en SUNEDU.

¿Cómo contribuir a que una universidad tan prestigiosa como la UNI se involucre en lo que yo llamo un gran proyecto Nacional? Eso toma tiempo. ¿Cómo acortar la distancia? Se trata de dar un salto, Fernando Villarán lo llama atajo, yo lo llamo salto.

Háblenos sobre los ingenieritos

Cuando estuve de decano interino de Economía, vi una prueba de matemáticas para el examen de admisión de la UNI que era bastante complicada. Entonces me dije: si para ingresar a la universidad es necesario resolver esta ecuación tan complicada, cómo un joven no va a saber cuál es la derivada de $4X$ al cubo, por qué tiene que esperar a entrar a la UNI para saber la respuesta, que es súper sencilla. Entonces me propuse enseñarle a mi nieto, una vez que me di cuenta de que se podía hacer, con mi asistente Jesús Chumipun, hicimos un programa para enseñar las matemáticas—que en la UNI se llevan en el primer y segundo ciclo— a niños que habían terminado sexto de primaria o estaban a la mitad de primero de media. La gente no podía creer los resultados, pero todo está grabado. Mis alumnos de la universidad quedaron muy sorprendidos al ver el desenvolvimiento de estos niños, en cambio ellos todavía no sabían derivadas, y recién iban a aprender integral en segundo ciclo.

¿Cómo empezaron?

Empezamos con un promedio de 15 niños en vacaciones de julio y otros 15 en verano. Yo mandé cartas a los colegios que estaban cerca a la UNI, sobre todo públicos, les pedí que me mandaran a sus cinco primeros puestos de sexto o primero de media, fue así como empezó el proyecto «Los ingenieritos». Duró un mes en julio y dos en verano, mis alumnos estaban entusiasmados, y me decían, profesor y ahora qué si-

gue. «Ahora enseñas tú, ya aprendiste cómo se hace». Mis alumnos enseñaron con un entusiasmo increíble, que para enseñar derivadas hacían sudoku o pupiletras; es un montón de trabajo, meter las pupiletras para enseñar. Fue un éxito.

Cuando acabaron me volvieron a preguntar qué seguía. «Ahora tú enseñas a otro para que haga lo mismo».

Una persona que en quinto de secundaria sabe ecuaciones diferenciales y cálculo más avanzado, ya vuela solo en las redes, es un investigador de manera natural. Entonces así, dando destrezas y habilidades, se puede construir una generación y un país esponja, que puede tomar los mejores conocimientos del mundo.

Yo les dije a mis alumnos que cuando fuese rector haría la escuela de ingenieritos. Así que ya hemos hablado con el ministro de Educación, estamos adecuando la currícula para que se pueda hacer. Es una tarea lenta.

La escuela duraría cinco años, solo que tendríamos tres promociones, una de matemáticas y física, otra de biología y química, y otra de cultura y deportes.

Digo que es un salto educativo porque usas el talento y estás creando una elite. Hay que darle al talento, cargar toda la enseñanza en lo que el niño es bueno, y lo demás es complemento. Creo que los chinos tienen algo parecido, aquí sería un cambio radical. ¿Te imaginas un niño que tiene su secundaria con este método?

Como rector de la UNI ¿cómo ve la situación de la educación en el país?

Se dice que el Perú es pobre y no tiene plata, y como no tiene plata para todos, tiene plata para la elite.

Mi propuesta es: tengo plata para los mejores, para un grupo selecto de todo. No se qué entienden por elite, las elites para mí siempre elevan el promedio social y es ahí cuando dejan de ser exclusivas. Todo el principio debe basarse en apoyar a nuestros talentos. Y pienso que no se está haciendo lo correcto, por ejemplo, yo he criticado a la SUNEDU, pero eso no me lleva a transar con los que quieren la contrarreforma, los que estafan con la educación en el país, los

que traicionan el futuro del Perú. El asunto es tener una elite capaz de tener pensamiento estratégico y sistémico... en esas estamos.

Cómo ve la situación política actual

Mi posición es minoritaria, porque yo parto de un diagnóstico: El Perú es una nación en formación. Una nación es un sistema de valores compartidos y el Perú no los tiene, como sí otros países. En el Perú existen dos millones ochocientos setenta mil empresas, de las cuales el 99.3 % es micro y pequeña empresa. ¿Dónde van a trabajar mis ingenieros?, en las micro, se matan para trabajar en las microempresas. Si yo sigo al mercado, no hay salida. La única alternativa que me queda a largo plazo es crear mercados. Cuando digo a largo plazo, estoy decidiendo qué ómnibus voy a tomar, el que va a Tumbes o el que va a Tacna, adentro todos los problemas son iguales pero la ruta es diferente. Es decir, primero opto por la estrategia, qué cosa quiero superar, tengo 99.3 % de micro y pequeñas empresas, entonces mi alternativa es crear mercado y ¿cómo se crea?, con innovación, con ciencia y tecnología, no hay más. ¿Y quién da eso? La universidad y el empresario innovador... ya se va cerrando la propuesta.

¿Esa sería una solución para la crisis que se está viviendo?

Tienes también la propuesta del Fondo Soberano de Riqueza. Te explico, por ejemplo, si ustedes tienen 10 mil dólares en su libreta de ahorros, por ahorrarlo tienen 0 % de intereses, y por otro lado tienen una deuda y les cobran 10% de intereses, en diez años han perdido su plata, la única alternativa es invertir sus ahorros a una tasa más alta que su deuda. Yo, Estado, tengo mis reservas guardadas en el banco sin ganar intereses, una parte, porque la otra, te debe dar seguridad para que tu economía no se desequilibre. Una vez que has asegurado tu economía, lo que te sobra lo puedes ahorrar con cero o lo puedes invertir con mayor rentabilidad. Hay otros países que lo han hecho, Chile, por ejemplo, de ahí sale la plata.

¿Cuáles son los empresarios más ricos del Perú?: Romero, Añaños, Rodríguez Pastor y dos o tres más. ¿Cuánta plata tienen juntos?, ¿tres mil millones de dólares, quizás? Yo, Estado, los llamo y les digo: yo tengo más plata que todos ustedes juntos, tengo 50 mil millones de dólares que puedo usar ¿Hacemos negocios? Porque yo, Estado, no estoy contra ti, quie-



ro que tú conquistes los mercados del mundo, que tengas más empresas globalizadas, no solo Romero, no solo Añaños, porque quiero hacer una revolución capitalista, siendo yo socialista.

¿Usted es socialista?

Soy un socialista democrático, un hombre de centro izquierda y seguiré toda mi vida allí, porque priorizo la justicia. En un país donde hay tanta injusticia tienes que priorizar la justicia, no el mercado. Entonces vamos cerrando el círculo. Necesitamos un Estado con otras características. Tenemos el H2, los ingenieritos, el Fondo Soberano de Riqueza, podemos explotar litio y la electromovilidad, es decir los carros eléctricos. Mi experto en este tema es mi vicerrector, doctor Arturo Talledo. La UNI va a poner eso ahorita.

Para cerrar el tema del Estado, debemos de pensar cuál es la clase que va a hacer el cambio ¿La clase obrera, el campesinado, la clase media? Para mí es el empresariado schumpeteriano. Schumpeter, un gran economista austro-estadounidense, dijo que el sistema se mueve en ondas cíclicas, de ascenso y descenso, y cuando estamos en descenso surge un empre-

sario innovador que crea mercados con ciencia, con tecnología.

Todos estos son elementos para un proyecto nacional y para esto necesitas una reforma educativa, pero ya tienes un paradigma, estás formando una elite, todo lo demás puede continuar.

¿Es posible, entonces, desde la universidad contribuir para superar la crisis en la que nos encontramos?

Por supuesto, yo propongo que haya tres grandes partidos, de derecha, de centro y de izquierda. Esa es mi propuesta para la coyuntura, aunque mi posición sea minoritaria. Si un partido no es democrático, los líderes no se reproducen, si un joven entra a un partido que tiene dueño siempre va a decir sí señor, pero si el partido no tiene dueño, él podrá discrepar y decir usted está equivocado, así se abre paso a la ambición legítima de la que hablaba Basadre. ¿De qué sirve adelantar las elecciones si no existe un sistema de partidos políticos?... se va a reproducir lo mismo.

La fórmula que propongo es adelanto de elecciones y al mismo tiempo un referéndum que garantice la creación de un sistema de partidos, de un militante un voto, de manera que alguien puede salir elegido, y por mandato del referéndum.

Pero no hay partidos

Por eso, cuando les pones la obligación de un militante un voto los estás comprometiendo a que se conviertan en partidos.

¿Y en esta crisis es posible hacer eso?

Si haces un referéndum, puedes.

Esa es la salida que usted propone

Así es: sistema de partidos, un militante un voto, tres grandes partidos, de derecha, de centro y de izquierda. En estos momentos se va a conformar una comisión de alto nivel para dialogar con las partes, nosotros hemos propuesto una alianza con los gobiernos regionales, las 40 universidades y la iglesia Interconfesional, donde están todas las iglesias, nos ponemos de acuerdo y hacemos una propuesta al país. Algo de cortísimo plazo. Y luego un acuerdo –aunque pueda

sonar una idea fantasiosa– entre la derecha y la izquierda, un compromiso histórico.

¿En qué tenemos que ponernos de acuerdo?

En cómo salimos de este atolladero, para lo que propongo:

1. Un sistema de partidos, un militante un voto.
2. Una descentralización auténtica de las macrorregiones.
3. Economía social de mercado.
4. Un referéndum, que viene de la constitución del 93, no estaba en la del 79.

Así tendríamos partidos institucionales, no vientres de alquiler, donde la plata es lo que une; partidos regidos por un ideal, con programa, doctrina, principios, ya sea de derecha, centro o izquierda.

La UNI tiene una tradición muy vinculada al arte, a la cultura, tenemos la revista *Amaru* dirigida por el poeta Emilio Adolfo Westphalen...

Así es, y queremos sacar una nueva *Amaru*, por lo pronto vamos a reeditarla, ya la estamos escaneando. Luego, cuando las cosas se apacigüen, vendrá la nueva etapa.*

PUNO

Pablo Macera

PUNO FORMA PARTE DE UNA ENTIDAD GEO-CULTURAL DESIGNADA COMO SUR ANDINO Y QUE VA POR LO MENOS DESDE EL SUR DE AYACUCHO CON VILCABAMBA, A TRAVÉS DE APURÍMAC Y LUEGO TODO EL CUSCO, PUNO MISMO, PARA PROLONGARSE POR LOS TERRITORIOS DE LA PAZ, ORURO, POTOSÍ Y COCHABAMBA. EN ÉPOCAS, ANTERIORES A LA INVASIÓN EUROPEA, ESTE GRAN ESCENARIO ORIGINÓ MOVIMIENTOS EXPANSIVOS DESDE PUCARÁ-TIAHUANACO, LUEGO HUARI, POR ÚLTIMO, LOS INCAS. A PESAR DE LA DIFERENCIA ENTRE CADA UNO DE ESTOS NÚCLEOS HISTÓRICOS Y DE LAS SINGULARIDADES PROPIAS DE PUNO, HABRÍA TAMBIÉN QUE INSISTIR EN AQUELLOS ELEMENTOS COMUNES EN LOS CUALES HA PARTICIPADO PUNO JUNTO CON OTRAS REGIONES DEL PERÚ. CON RAZÓN DECÍA JOSÉ MARÍA ARGUEDAS QUE EN EL PERÚ ANDINO NO HUBO DIFERENTES CULTURAS SINO DIFERENTES ESTILOS DE UNA MISMA CULTURA.

Puno, según describe Alfredo Davis Benavides, es una tierra difícil con variaciones extremas de temperatura. Desde épocas prehispánicas ha sido la mayor zona ganadera del Perú y viene sufriendo un agudo proceso de deforestación debido, como señala el autor, a la demanda de combustibles

y al pastoreo intensivo. Davis analiza a los mediadores entre el mundo humano, la naturaleza y los dioses a través de una temática que combina la reproducción y la opción complementaria. La complejidad de este universo exige funcionarios especializados (*yatiris, layqas...*).

El arte conforma los instrumentos de comunicación y control de esta cultura y su naturaleza. Así debemos

entender las artesanías y los productos de uso ritual, desde amuletos de piedra de alabastro hasta las máscaras, danzas y objetos cotidianos.

Dentro de estos escenarios geográficos, económicos, históricos y políticos de Puno, es necesario distinguir las artes populares de las artes generales dominantes. Entre unas y otras hay préstamos, comunicación, imposición.



Foto de Roberto Fantozzi



Arcángel San Miguel. Retablo del siglo XIX.

Podemos entenderlo bien situando el caso de Puno, y del Perú en general, dentro de contextos internacionales.

El arte popular y las artesanías del siglo XX (en el Perú y otros países) provienen de un Cuarto Mundo al interior del Tercer Mundo. Este Cuarto Mundo es el elemento más carencial dentro de su sociedad respectiva, en relación subordinada con otros sectores de la población y con una posición marginal o menor dentro del proceso de modernización que desde el Primer Mundo ha sido impulsado en el Tercer Mundo a partir de la segunda posguerra.

El paradigma central perseguido por los países del Tercer Mundo es la industrialización, sea por intermedio de las empresas públicas o las empresas privadas, del gerente empresarial o del funcionario. En esto coinciden

modelos, para el caso peruano, aparentemente tan opuestos como la estatización de hace tres decenios o el liberalismo y la privatización de los últimos años.

Dentro del paradigma de lo industrial, las artesanías aparecen con un carácter residual y son toleradas en cualquiera de las situaciones siguientes:

- si admiten una modernización subordinada general y específica
- o si movilizan sus actividades tradicionales en territorios y poblaciones marginales no codiciados, temporalmente indiferentes para el desarrollo industrialista. Sobreviven entonces porque no son bienes transables (en términos económicos y culturales).



Tupo de plata repujado y burilado. Siglo XIX.



Botella de cerámica vidriada con rostro de felino. Foto de Daniel Gianoni.

La subordinación que mencionamos afecta a la totalidad de las artesanías. No solo en aquello que se refiere a los volúmenes de producción, los circuitos de comercialización y la definición de los mercados, sino también en lo que concierne a las formas y a la institucionalidad estética o a la significación cultural.

¿Quiénes son los productores de esas artesanías en el Perú? No existen definiciones precisas ni de consenso. Debemos evitar una identificación restrictiva: artesano = artesanía artística. Un zapato producido a pequeña escala sin maquinaria industrial es también artesanal. Las cintas, las medias, cualquier

objeto de uso cotidiano producido en determinadas circunstancias, será artesanal en la medida en que satisfaga los siguientes requisitos: pequeño volumen de producción, uso de mano y herramientas, pero no de maquinaria que las reemplace, autoempleo o empleo familiar, proximidad productor/clientela.

Las relaciones entre esta artesanía utilitaria y la artesanía artística son más fluidas de lo que algunos sugieren. Ambas artesanías incluyen una propuesta al imaginario colectivo. La cosa útil tiene una forma y esa forma participa de una intención estética determinada que eventualmente coincide con aquellas postuladas por las artesanías artísticas.



Vaso de cerámica vidriada.

Estas consideraciones deben ser vinculadas no solo a una escala regional sino, dentro de ella, a las expresiones diferenciadas de arte y artesanía. Lo que incluye no solo a la cerámica, la platería y los vestidos, sino la persistente tarea de historiadores del arte y antropólogos que durante los últimos cien años han venido viajando por todo el Perú, la mayoría de las veces con escaso o nulo apoyo institucional. Otro factor básico, previo e indispensable a los estudios en sí mismos, es la tarea de los coleccionistas. En el Perú no han sido muchos los coleccionistas de arte popular. Una lejana precursora fue Mercedes Gallagher, que reunió con inteligencia y amor una espléndida colección de tallas en piedra de Huamanga. Luego vendrían José Sabogal, Celia y Alicia Bustamante, Elvira Luza, Arturo Jiménez Borja, Constante Larco, Manuel Mujica, Alex Ciurlizza, Orihuela, Lámbarri, Davis, Solari, Liébana, Sara Lavalle, Armando Andrade... todos dentro de un complejo universo que incluye tanto a la sierra como al oriente peruano.



Sicuris. Foto de Roberto Fantozzi.



Morenada. Foto de Roberto Fantozzi.



Máscaras puneñas

El coleccionista peruano de arte popular no descien- de de los viejos gabinetes europeos de curiosidades. Ninguno ha puesto su colección puertas adentro: todas las colecciones han sido abiertas y conectadas. Alicia y Celia Bustamante hicieron conocer las artes peruanas en sus reuniones en la peña Pancho Fierro, al igual que lo hacía Elvira Luza en su propia casa. Orihuela y Lámbarri, en el Cusco, también fueron hombres hospitalarios. Dentro de esa perspectiva, la acción pública institucional consiste sobre todo en coleccionar coleccionistas. El que mejor lo ha com-

prendido es Luis Repetto, a quien debemos agradecer que no se hayan fragmentado colecciones valiosísimas. Gracias a su gestión, el Instituto Riva Agüero alberga hoy tres maravillosos conjuntos: las colecciones de Gertrude Solari, Elvira Luza y Arturo Jiménez Borja. Los objetos por sí solos son mudos. Sus significaciones a veces están escondidas. Nos impresionan y admiran sus formas, pero no siempre las entendemos. Es aquí donde han de estar presentes los estudiosos y analistas de diferentes especialidades. Este libro sobre Puno se encuentra en esa dirección. El complejo universo artesanal de Puno es interpretado en esta oportunidad a través de la cerámica, las danzas, los vestidos, los instrumentos musicales, la platería...

La cerámica, para Silvana Vargas, incluye no solo al torito de Pucará (que es de Pupuja), sino también a muy diversas piezas de uso ritual, doméstico o decorativo. Desde los recargados cántaros matrimoniales hasta la pieza de uso doméstico (*chúas, limitatas...*). Las *chúas* reciben y perennizan a los personajes dominantes del Títicaca (peces, ganados), mientras que las *limitatas* para almacenar licores traen cabezas humanas o de toros. Silvana Vargas considera también lo que llama piezas de uso decorativo (capillas, danzantes...).

Dentro de esa misma materialidad debemos comprender a la platería religiosa estudiada por Luis Eduardo Wuffarden, quien señala la aparición casi simultánea de la ornamentación llamada mestiza tanto en la arquitectura como en la platería. ¿Cuál fue primero? ¿O existe una tercera fuente? En su análisis sobre la pla-



Caballo y jinete, cerámica vidriada.

tería Wuffarden considera algunos frontales puneños elaborados por diferentes maestros (Chávez, Quintanilla, Moya). El estudio de estos frontales y también piezas menores (limosneros, demandas, exvotos) le permite afirmar que todos ellos componen un universo iconográfico de extraordinaria complejidad simbólica. Enfatiza, además, la influencia decisiva de los adornos femeninos en la evolución formal de la platería puneña.

Consideremos otros sectores: son el cuerpo y sus vestidos, los instrumentos musicales, las máscaras, los bailes y disfraces, donde resulta más visible la riquísima diversidad de la cultura popular en Puno.

El universo musical de Puno combina instrumentos coloniales (charango, arpa, violín) con otros de origen prehispánico (antaras, zamponas, quenás). Puno revela una capacidad excepcional de mantener lo tradicional y asimilar selectivamente lo europeo, lo nuevo. Así, las quenás pueden terminar hechas en plástico y continúan siendo las quenás tradicionales.

Nos encontramos ante un universo de técnicas muy refinadas. La flauta de Pan, por ejemplo, ha sido diseñada, según Romero, para ser ejecutada en pares, «pues cada componente tiene acentos complementarios». A su vez, los conjuntos de *sikuris* incluyen flautas de Pan de variados tamaños con diferentes afinaciones en octavas y quintas. En toda circunstancia la vertiente tradicional prehispánica se mantiene activa. El mundo musical puneño puede haber hecho suyos los cordófonos (todos de

PUNO REVELA UNA CAPACIDAD EXCEPCIONAL DE MANTENER LO TRADICIONAL Y ASIMILAR SELECTIVAMENTE LO EUROPEO, LO NUEVO. ASÍ, LAS QUENAS PUEDEN TERMINAR HECHAS EN PLÁSTICO Y CONTINÚAN SIENDO LAS QUENAS TRADICIONALES.

origen europeo), pero el escenario es dominado por la tradición precolonial, como se advierte en el uso colectivo del antara y la interpretación masiva de *pinkullos*...

La misma complejidad y riqueza encuentran Chalena Vásquez y Miguel Rubio en sus investigaciones respectivas sobre vestidos, disfraces, bailes, música y máscaras. Puno, nos recuerda Vásquez, tiene más de dos mil danzas, cada una con diferentes vestimentas, músicas, bailes, coreografías: danzas de torero, de los viejos, morenada, diablada, de seres sobrenaturales, cristianos y precristianos...

El baile y el disfraz incorporan a las máscaras estudiadas por Miguel Rubio. Elaboradas con diversos materiales (cartón, tela, cuero, pergaminos, fibras, tejidos), mantienen algunas técnicas prehispánicas. Como de hecho es también precolonial la intención, el motivo principal en todas las danzas, aun aquellas en las que parecería dominar el mundo cultural y religioso hispano colonial. La diablada de Puno, afirma Rubio, se relaciona con la siembra y la cosecha, mientras que la Candelaria sería «la representación cristiana y mestiza de la Pachamama».*

LA ORIGINALIDAD DE *TRILCE*

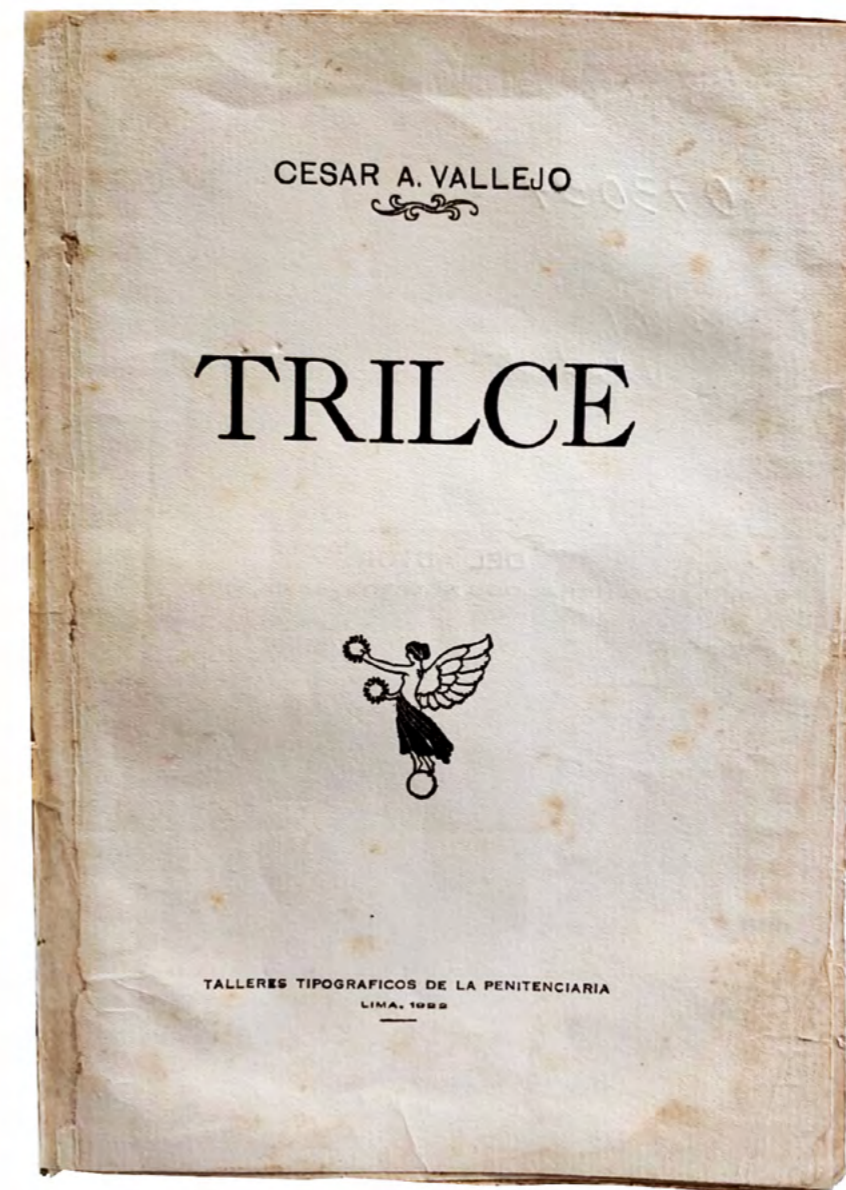
Marco Martos

DESDE SUS INICIOS LA POESÍA DE CÉSAR VALLEJO ESTÁ MARCADA POR UNA TENSIÓN FORMAL ENTRE LA TRADICIÓN Y LA INNOVACIÓN. LOS CRÍTICOS Y LECTORES QUE CELEBRARON LOS HERALDOS NEGROS EN 1919, DEJANDO DE LADO EL CONOCIDO CASO DE CLEMENTE PALMA, ERAN MÁS O MENOS LOS MISMOS QUE GUSTABAN DE LA POESÍA DE CHOCANO Y QUE POR ESO CONSIDERARON UN ACTO DE IRRESTRICTA JUSTICIA LA PÚBLICA CORONACIÓN DEL AUTOR DE *ALMA AMÉRICA* EN 1922. Y GUSTABAN DE LA PRIMIGENIA POESÍA DE VALLEJO PORQUE ELLA LES ENTREGABA UNA MÚSICA, LA MODERNISTA, Y UNA TEMÁTICA, LA HOGAREÑA NOSTALGIA, QUE HABÍAN LEÍDO EN VALDELOMAR, QUE LES ERAN BIEN CONOCIDAS.

Disfrutar del primer libro de Vallejo era moverse dentro de un paisaje verbal familiar; tal vez por eso, pocos advirtieron, pese a los elogios rituales, la novedad formal, un verso libre que emana del verso medido y no se le opone, como puede advertirse de manera paradigmática en *Idilio muerto*, ni mucho menos por supuesto, la originalidad, lo más permanente del texto, esa actitud ternurosa con los demás y consigo mismo de alguien que concibe la vida básicamente como un sufrimiento, como una ruptura del amor situado siempre en el pasado, como un tortuoso camino hacia la muerte. Como ha ocurrido tantas veces con grandes poetas, Vallejo era ya un adelantado. Ese sentimiento de desolación, esa búsqueda desesperada de complementación amorosa, más allá de cualquier palabra edulcorada, lo convierten ya en ese momento en un poeta diferente, probablemente en el más original de esos años. Vallejo dice con rudeza, con ríjosa precisión, lo que Abraham Valdelomar en el Perú o

Ramón López Velarde en México, o Leopoldo Lugones en Argentina musitaban en atardeceres de versos cadenciosos y sílabas bien contadas. De los poetas latinoamericanos de aquellos años, aparte de Darío, solo Julio Herrera y Reissig deja su impronta en la escritura de nuestro poeta.

En 1922, gobierna el Perú por segunda vez Augusto B. Leguía, quien pronuncia un discurso en la coronación de José Santos Chocano el cinco de noviembre. Dos días antes, el 3 de noviembre, Luis Alberto Sánchez había publicado la primera reseña sobre *Trilce* que es clara manifestación de la perplejidad del crítico. Dice a la letra: «César Vallejo ha lanzado un nuevo libro incomprensible y estrambótico: *Trilce*». Pero también continúa: «Me extraña, pero al mismo tiempo comprendo o quiero comprender. Este poeta de talento brujo ha menester de rareza». Y el artículo termina: «Vallejo hará una poesía suya y absolu-



tamente nueva en el Perú... Se le combatirá mucho. Es de los que deben resignarse a soportar ataques y burlas. Cuando llegue la hora de la prueba de todo corazón estaré con él»¹. De una manera menos evidente, por omisión, puesto que apenas se refiere a *Trilce*, y cuando lo hace, es citando los versos más cercanos a la estética de *Los heraldos negros*, José Carlos Mariátegui mostró sus distancias del segundo libro de Vallejo tan novedoso².

Dos fueron los críticos que entendieron mejor en esos años el libro, uno Jorge Basadre quien señaló que *Trilce* emplea por primera vez en el Perú las formas libérrimas en la métrica y en la rima y que, aunque rompe con la lógica objetiva y cerebral, y va a una

personal realización, tiene un fundamental contenido romántico³, y el otro, Antenor Orrego, en sus conocidas palabras prologales que precisa muchos años más tarde, en 1956: «César Vallejo con un golpe genial de intuición artística y un coraje artístico sin precedentes, emprende la tarea más escabrosa y difícil que se haya producido en la vida literaria de América. Intenta crear, nada menos, dentro del castellano y sin modelo extranjero, un nuevo lenguaje poético, una nueva retórica, una nueva técnica literaria»⁴.

Con *Trilce* ocurrió de manera más radical y estrepitosa, lo mismo que había sucedido con *Los heraldos negros*. Solo los poemas más cercanos a la estética modernista fueron comprendidos en alguna medida y citados, siempre al paso, en la crónica volandera. Más frecuentemente se le mencionó al poeta, como lo había predicho Sánchez, solo para zaherirlo sarcásticamente, en especial en una variopinta polémica en diarios de Chiclayo de 1923 que ha

publicado Jorge Puccinelli Converso.

Las palabras de *Trilce*, como las de *Los heraldos negros*, tienen una relación de vasos comunicantes con el modernismo y con toda la tradición ligada a este movimiento, simbolismo, parnasianismo, romanticismo. En otro lugar⁵ Elsa Villanueva y quien esto escribe hemos precisado la imagería, los vocablos de origen modernista que pululan en *Trilce* y otros investigadores, principalmente Roberto Paoli⁶ y Juan Espejo Azturizaga⁷, han señalado que algunas formas de composición originariamente fueron formas métricas regulares. Pero esta relación de *Trilce*, en la tradición tiene su expresión más señera en el yo romántico. Desde este punto de vista, el libro está ale-

jado de las estéticas de vanguardia vigentes en esos años, por lo menos de los programas escritos que los poetas que se iniciaban como vanguardistas deseaban llevar a la práctica. Así ocurría con Manuel Maples Arce y sus compañeros, los estridentistas mexicanos, que justamente en 1922 lanzaron su primer manifiesto o con Jorge Luis Borges y sus amigos ultraístas argentinos que se habían propuesto en 1921 reducir la lírica a la metáfora, tachar las frases medianeras, los adjetivos inútiles, abolir los trabajos ornamentales, el confesionalismo. Vallejo, a diferencia de todos ellos, es en *Trilce* y en toda su obra poética anterior o posterior un poeta confesional, y en las pocas ocasiones en que pareciera que no lo es, conserva el halo romántico de la emoción.

Y es justamente ese sentimiento distintivo el que lo comunica con los lectores de toda época y *Trilce* que no rinde tributo a los más obvios tópicos vanguardistas, como el encantamiento por la máquina, por la velocidad, en esa suerte de nuevo costumbrismo de origen futurista, es sin embargo un libro radical, fresco, diferenciado, lo más representativo de la poesía escrita en lengua castellana en la década del veinte.

Si *Trilce* no tiene esa perplejidad frente a los signos exteriores de la modernidad que caracterizaría a una buena parte de los libros de poesía aparecidos en los años inmediatamente anteriores o inmediatamente posteriores a la primera guerra mundial, sí aprovecha en cambio el uso de las mayúsculas, la supresión ocasional del nexos lógico, la distribución arbitraria de los versos, el uso de la onomatopeya, recursos todos de raigambre vanguardista que sirven al poeta alternativamente para velar o para mostrar la intimidad. Como ha sido precisado por Alcides Spelucín, Vallejo y sus compañeros trujillanos de generación conocían la revista *Cervantes* ya desde 1917 y la continuaron leyendo después que surgió el ultraísmo en España; de este último movimiento dice que les llamó la atención no por el contenido trascendente «sino porque gracias a su malabarismo y descoyuntamientos formales presentaba en realidad nuevos caminos para la libertad de expresión»⁸. *Cervantes* era publicación de carácter muy diverso que abría sus páginas tanto a escritores

tradicionales como a los más nuevos. No existe ninguna evidencia de algún conocimiento de Vallejo de las revistas ultraístas *Ultra* y *Tableros*, coetáneas a la publicación de *Trilce*.

Un punto bastante complejo es la relación, a juicio de algunos probable, entre el movimiento surrealista y César Vallejo. Lo más sencillo es empezar por la cronología. Los surrealistas aparecieron como tales en 1924 y, naturalmente, mal pueden haber influido sobre *Trilce* que es de 1922, aun recordando como lo hace André Coyné, que Breton y Soupault se conocieron en plena guerra y publicaron sus primeros textos en la revista *Littérature* en 1919⁹. En este terreno especulativo poco se puede avanzar, pero sí intentar encontrar las coincidencias estructurales, de concepción, entre el Vallejo de *Trilce* y el surrealismo, y si buscamos las coincidencias, ya que no las influencias indemostrables verdaderamente, nos toparemos también con las diferencias.

Vallejo tiene en común con el surrealismo lo que puede llamarse la lírica del yo, por distintos caminos tanto el poeta peruano como los escritores franceses retoman la tradición romántica del XIX. La poesía es, en manos de uno y otros, la lírica del corazón. A través de imágenes e imágenes los surrealistas quieren dejar libre paso al hablar del inconsciente. Pero el poema surrealista más que al libre fluir de la conciencia de un sujeto cualquiera se asemeja al protocolo de haber oído al paciente. Es entonces donde la receta se invalida, una imagen sustituye a otra o puede sustituirla con tal que tenga, para el poeta que ejerce el control, parecido nivel de ensoñación.

En *Trilce* el vocablo es importante en sí mismo, irremplazable, ceñido, austero y fruto de una muy cuidadosa selección. Si como se ha sostenido los surrealistas trabajaron por la liberación del lenguaje, propósito que tienen en común con todo poeta que en verdad sea un creador, puede decirse que Vallejo, libera también el lenguaje, pero lo sofrena, potro es gallardo y va con freno, pelea con las palabras, las obliga a decir aquello para lo que no están prepara-

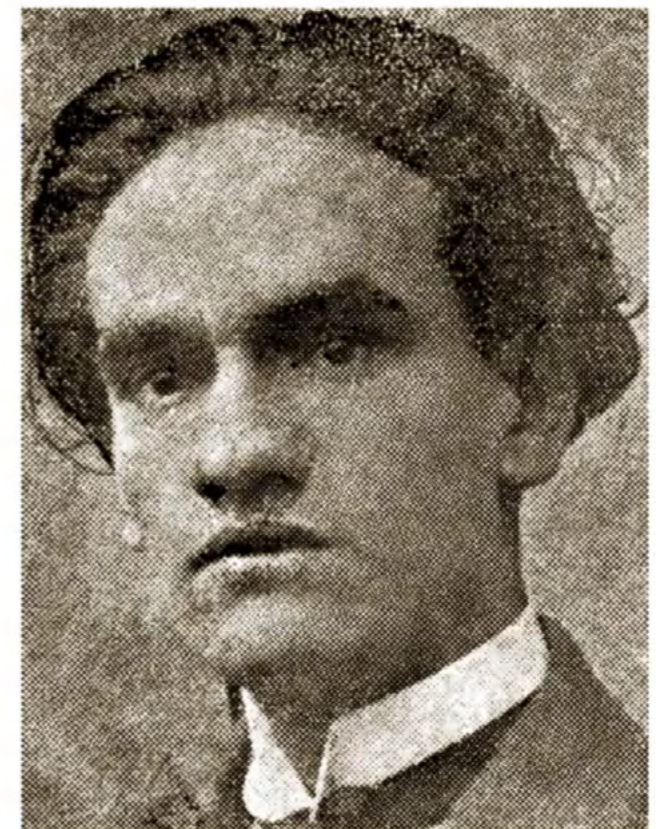
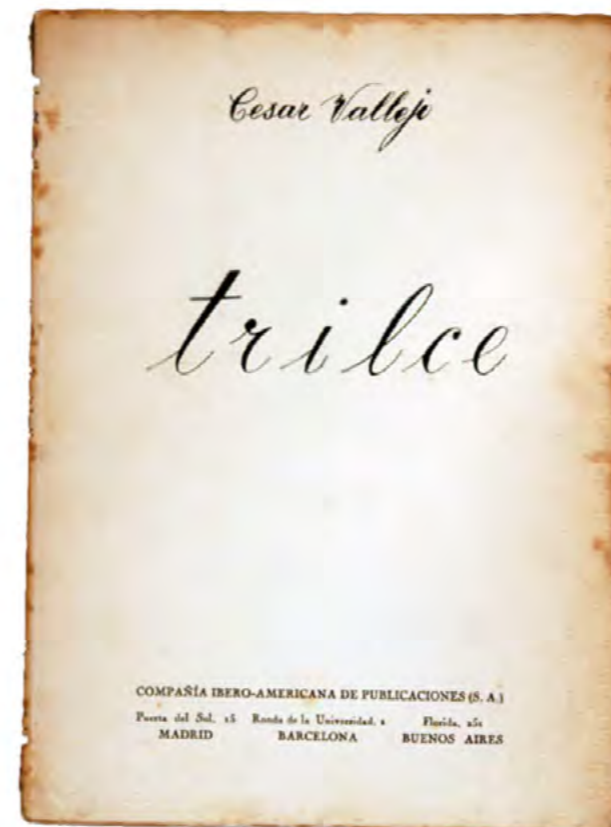
das, solo nos está ayudando a todos, manteniendo bullente el idioma con que hablamos.

Trilce es el poemario del riesgo. Varios siglos antes el riesgo había sido la divisa de Góngora y la de Quevedo, su antagonista. De entonces para acá, ningún otro poeta en lengua castellana, como Vallejo en *Trilce*, se ha sumergido tanto en los meandros del idioma. El poeta es particularmente activo con la tradición diacrónica y en muchas ocasiones prefiere aquellos vocablos que se han extraviado con el paso de los años y los siglos; en otras circunstancias inventa palabras, neologismos que están siempre dentro de las posibilidades del castellano y que presta su brillo de novedad a aquellas otras palabras arcaicas, arcaísmos que les llaman, liberadas de los diccionarios.

Vallejo era en 1922 un cabal representante del común de los peruanos. Como un buen número de ellos tenía un origen provinciano, se había formado a costa de inenarrables esfuerzos y había sufrido ya en carne propia prisión injusta acusado de incendiario y ha-

bía tenido desengaños de amor como casi todos los hombres. Era ciertamente también un hombre pobre y un literato preocupado por cuestiones estéticas. Todas estas experiencias aparecen como temas centrales de *Trilce*; otras quedan interiorizadas y aparecerían en su obra posterior.

El gran asunto que liga a *Trilce* con *Los heraldos negros* es la afectividad que, conservando ciertos núcleos básicos, modifica en ocasiones su entraña respondiendo a la dura vida del poeta. En el libro hay un conjunto de poemas, siete en total, que constituyen en líneas generales una especie de retorno al pasado hogareño y deleitoso. Es particularmente representativo el poema LXV, que reconstruye esta especie de felicidad pese a que en el poema se alude a la madre muerta. En estos poemas de hogar, como en aquellos del mismo tema de *Los heraldos negros*, queda evidente la noción de familia extensiva de fortísimos lazos que duran toda la vida y que van más allá de la muerte. No hay fronteras en el querer, los muertos acompañan a los vivos, son manes inmortales, permanencia y fluir.





Pero los muertos están muertos y la realidad se abre paso. A imagen y semejanza de los afectos primarios, el poeta reconstruye su vida afectiva y entonces la mujer, la compañera, la amante, ocupa el lugar de la madre. La mayor parte de los poemas de Trilce, 35 en total, hacen una referencia directa a la relación de pareja, empezando por el asombro, continuando con las múltiples situaciones del encuentro, hablando de las propensiones de trinidad, expresando el dolor de la separación y la permanencia del recuerdo. Y más detalladamente, el encuentro, la alegría de compartirlo todo, el optimismo, la relación sexual, los primeros síntomas de la ruptura, la ambivalencia ante el hijo por venir, la soledad, el desamparo, el resurgimiento optimista. Aquello, que en el lenguaje de la psicología se llama el amor, el odio, la reparación.

La diferencia sustancial de los poemas amorosos de *Trilce* con aquellos otros de la misma naturaleza de *Los heraldos negros* hay que buscarla en el tratamiento del tema, sobre todo en la forma cómo se sitúa el poeta frente al asunto tratado. Como se ha mencionado en algunas ocasiones, en su primer libro Vallejo disocia los contenidos afectivos tiernos de

los contenidos directamente sexuales, todo esto por el universo de culpa de la visión cristiana de la relación amorosa; en *Trilce*, en cambio, el poeta deja de lado la noción de pecado y evidencia la relación desde dentro, en cada uno de sus entresijos. Si en *Los heraldos negros* predomina una actitud nostálgica o nostálgica, como le habría gustado decir al vate, en los poemas amorosos de *Trilce* el poeta está plantado en medio de la vida, desgarrado, agotando su presente.

Del tema principal amoroso se desprende otro ligado íntimamente a él, expresado en un buen número de poemas que denominamos existenciales. Son textos en los que el poeta expresa la soledad del hombre arrojado entre las cosas; en algunos casos nos hablan de un estado anímico provocado por la misma frustración amorosa.

Trilce tiene también un manojito de poemas que podemos llamar de reflexión estética. De estos, el más representativo es el LV que empieza con el verso: «Samain diría...»

Tal vez los poemas más representativos del libro en el plano simbólico sean los poemas de cárcel que pueden también agruparse dentro de los poemas existenciales. La permanencia en la cárcel de Trujillo durante cien días marcó definitivamente a Vallejo; como tantos otros presos, fue en la celda que aprendió a amar más la libertad. Es justamente uno de los poemas de cárcel, el LVIII el que nos parece el texto emblemático del libro.

LVIII

En la celda, en lo sólido, también se acurrucan los rincones.

Arreglo los desnudos que se ajan, se doblan, se harapan.

Apéome del caballo jadeante, bufando línea de bofetadas y de horizontes; espumoso pie contra tres cascos.

Y le ayudo: Anda animal!

Se tomaría menos, siempre menos de lo que me tocase erogar, en la celda, en lo líquido.

El compañero de prisión comía el trigo de las lomas, con mi propia cuchara, cuando a la mesa de mis padres, niño, me quedaba dormido masticando.

Le soplo al otro:
Vuelve, sal por la otra esquina:
apura... aprisa... apronta!

E inadvertido aduzco, planeo,
cabe camastro desvencijado piadoso:
No creas. Aquel médico era un hombre sano.

Ya no reiré cuando mi madre rece en infancia y en domingo, a las cuatro de la madrugada, por los caminantes, encarcelados, enfermos y pobres.

En el redil de niños, ya no le asestaré puñetazos a ninguno de ellos, quien, después, todavía sangrando, lloraría: El otro sábado te daré de mi fiambre, pero no me pagues!
Ya no le diré que bueno.

En la celda, en el gas ilimitado hasta redondearse en la condensación, quién tropieza por afuera?

Una observación general: el vocabulario tiene en algunos poemas, aquellos más parecidos a *Los heraldos negros*, una cierta simplicidad; hay otros poemas que ya en su léxico, son herméticos, y hay una gran mayoría de composiciones que arriban a una nueva claridad y en algunos casos muestran una marcada tendencia a la prosa. Es muy conjetural relacionar las formas de composición con la instancia temporal de la factura de los poemas, pero sí se puede decir que Vallejo va en líneas generales de un lenguaje modernista a un hermetismo lexical que luego adquirirá transparencia verbal.

En el poema que hemos escogido queda bastante claro que es posterior a la experiencia de cárcel que le tocó vivir al poeta; también puede señalarse que el léxico no presenta en sí mismo problemas. Tal vez la única palabra que merece una aclaración es «cabe», en el texto un arcaísmo que significa «cerca de», «junto de» y que el diccionario informa que se usa aún en poesía. No es, pues, el vocabulario fuente de sorpresas, y sin embargo el poema discursivo es radicalmente novedoso en la poesía de los años veinte y lo es porque se entrecruzan lugares, hechos, experiencias y tiempos diversos. Desde este punto de vista el poema es ciertamente más original que los manifiestos y los poemas estridentistas, y tienen un interés mayor también que los manifiestos y las composiciones ultraístas. Es un texto cinematográfico.

La experiencia carcelaria es la marca distintiva. El texto habla desde esa solidez contundente. La celda es en principio sinónimo de lo real, de lo concreto. A medida que el poema avanza se va dando un paralelismo entre la consistencia de los hechos y los estados de la materia. Lo sólido, lo tocable, lo más actual es la prisión que vive el poeta. El caballo que aparece en la tercera estrofa y reaparece en el poema LXI es símbolo de una actitud que, aunque se refiere al presente (apéome), es clara referencia a un pasado cercano, relacionado con la naturaleza líquida. En cambio, hacia el final del poema, cuando el viaje al pasado ha llegado a la infancia, en la celda reina un gas ilimitado.

En el primer momento del texto —el que alude a lo sólido— hay clara referencia a la intimidad del hombre encarcelado, el acurrucarse de los rincones que cobran características de lo humano, es una defensa de lo más secreto personal. Los versos 3 y 4 son la tentativa de revivir y organizar ese mundo. Los «desnudos que se ajan» aluden tanto a la pobreza de las vestiduras como a la realidad misma que sin ese arreglo se estropea, se daña.

La tercera estrofa inicia el desfile de las escenas del pasado. En una imagen muy lograda y sintética. Vallejo nos habla del viaje que en el poema XLI señala el regreso al

hogar. De este recuerdo vivido, situado en la realidad de la celda, el poeta reflexiona y nos dice que los dones de la vida debieran tomarse menos, para en cambio ofrecer más. Este verso es clave de la actitud de Vallejo en toda su poesía y en su vida. Es la entrega a los otros, aquello que en el cristianismo original se llamó caridad y en el lenguaje laico del Vallejo posterior, camaradería. A esta altura del poema la realidad se suaviza, corre, circula, toma la característica de los líquidos.

En los versos 12-16 el viaje al pasado llega hasta la infancia donde la figura del niño que se duerme satisfecho se complementa con la del compañero de prisión comiendo con su propia cuchara. De estas imágenes enlazadas por el acto de comer, en libertad y satisfecho el niño y con la marca de la prisión el compañero, el poema salta violentamente al presente en los versos 17-22 en la voz del que quiere brindar ánimo al compañero (apura...aprisa...apronta!) para caer nuevamente en la meditación en el soliloquio (inadvertido aduzco, planeo). Los versos siguientes dan la imagen de la enfermedad y el cuidado, junto a ese camastro desvencijado había un médico, imagen de la sanidad.

Las estrofas inmediatas reinciden en el viaje al pasado y Vallejo se reencarna en el niño que fue, que sin embargo no puede desasirse de la experiencia de la prisión. En un futuro hipotético no volverá a burlarse con risas cuando la madre ore por los encarcelados, caminantes, enfermos y pobres. En la penúltima estrofa el poeta presenta la misma actitud expresada esta vez a través de cierto remordimiento por una infancia, la suya, donde la agresividad prepotente tuvo vigencia. La culpa de Vallejo, si hay alguna, es en este caso su desconocimiento, siendo niño, del dolor humano. Hay cierta semejanza de esta actitud anímica con el final del poema XXIII donde el poeta siente que la vida le está cobrando el bienestar que le fue otorgado en su niñez: «Y nos lo cobran, cuando siendo nosotros / pequeños entonces, como tú verías, / no se lo podíamos haber arrebatado / a nadie: cuanto tú nos diste,/ ¿di mamá?»

Como la infancia es el más remoto alejamiento del presente, los últimos versos equiparan lo distante

del recuerdo con la imagen inconsistente del gas, sin límites, en la realidad de su presente carcelario. Esta vuelta final a lo concreto toma cuerpo en el último verso que ruidosamente lo traslada a la realidad aún más cercana «¿quién tropieza por afuera?». El círculo se cierra, lo que empezó entre las cuatro paredes de la celda y luego se idealizó a través de un reflexivo viaje interior, ha vuelto a adquirir la dimensión sólida de la prisión donde los mínimos detalles certifican y testimonian la condición de recluso del poeta.

Así como los estados de la materia, sólido, líquido y gaseoso están equiparados con la segmentación del tiempo, dentro del poema existen otros paralelismos: la oración por los caminantes, encarcelados, enfermos y pobres corre en el mismo orden en que Vallejo presenta las imágenes del viajero que se apea del caballo jadeante, del compañero de prisión que usa la misma cuchara, la propia cuchara del poeta, del médico que aparece junto a un camastro desvencijado, y por último la del niño golpeado que por temor entregará su fiambre.

Esquemáticamente las correspondencias se dan así:

Presente celda sólido
Pasado (cercano) celda líquido
Pasado remoto celda gaseoso
rezos salvación
caminante viajero
encarcelado compañero
enfermo aquel médico
pobre niño sufriente

Alguien puede calificar a este poema como un texto característico de la duermevela. Preferimos decir que Vallejo maneja la ensoñación y la construye con estructuras simétricas. Hay una cabal relación de tiempos y de espacios. El procedimiento que en psicología se conoce justamente como condensación y que Vallejo usa en su sentido físico en el penúltimo verso, con todos los elementos inconscientes que tiene, está sometido finalmente al control artístico del poeta.

DE ESTE RECUERDO VIVIDO, SITUADO EN LA REALIDAD DE LA CELDA, EL POETA REFLEXIONA Y NOS DICE QUE LOS DONES DE LA VIDA DEBIERAN TOMARSE MENOS, PARA EN CAMBIO OFRECER MÁS. ESTE VERSO ES CLAVE DE LA ACTITUD DE VALLEJO EN TODA SU POESÍA Y EN SU VIDA. ES LA ENTREGA A LOS OTROS, AQUELLO QUE EN EL CRISTIANISMO ORIGINAL SE LLAMÓ CARIDAD Y EN EL LENGUAJE LAICO DEL VALLEJO POSTERIOR, CAMARADERÍA.

1922, Tradición e innovación. Sin ser militantemente vanguardista, es el libro que mejor representa a la vanguardia de América Latina, significa también la joven madurez de una literatura que no podrá ser en adelante ni rezago colonial ni boba imitación, es también un laboratorio de palabras cuya interpretación será siempre tarea renovable de críticos y estudiosos, renovable y felizmente interminable y nunca definitiva. La bondad del libro también se prueba porque no existe un solo poema que agote su sentido en cualquier interpretación por adecuada que parezca. Como toda gran obra, el libro deja siempre sitio para el nuevo lector que apoyándose o no en lo que la crítica diga, tendrá siempre la posibilidad de descubrir nuevos significados, de acuerdo a su propia experiencia.

En sus comienzos Vallejo había señalado como un lugar de felicidad el hogar. En el poema que hemos visto, y por extensión en una buena porción de *Trilce* el poeta puede modificar el pasado desde el presente, pero es este tiempo último el que marca el tono de los poemas. *Trilce* es el testimonio de un hombre que sufre. La otra mitad de la obra poética, para muchos la más valiosa, todo el ciclo europeo, parte del momento en que termina *Trilce*, es el paso de la lírica como expresión de sentimientos, a la épica como expresión de la solidaridad. Es cierto que en muchos textos de Poemas humanos está el sufrimiento desesperanzado, «de pegaban todos sin que él les haga nada,» pero de ese sumergirse en el dolor Vallejo saca

fuerzas para darnos una poesía de tono profético, como la de *España aparta de mí este cáliz*, donde justamente todos los hombres de la tierra son capaces de vencer a la misma muerte.

Con Vallejo, la literatura peruana que había tenido varios siglos antes a un notable escritor, el Inca Garcilaso, empieza a alcanzar madurez y una gran originalidad. La existencia de un poeta como él ayuda mucho a la práctica misma de los que le acompañan y le siguen. Poetas como César Moro, como Jorge Eduardo Eielson, Francisco Bendejú, Carlos Germán Belli o como Blanca Varela enorgullecerían a la literatura de cualquier país. Vallejo ayuda también a los curiosos lectores que conocen el Perú a través de su obra y puedan interesarse en el proceso de la poesía peruana y descubran, por ejemplo, la gran calidad lírica de Manuel González Prada o la impar originalidad de José María Eguren y de Martín Adán.

Y en la poesía latinoamericana, Vallejo nos sirve para repensar a Darío con su lira enlutada, para introducirnos en Vicente Huidobro, antipoeta y mago, alto azor de la poesía chilena, para entender las raíces de los poetas que se leen hoy, llámense Gonzalo Rojas, José Emilio Pacheco, Octavio Paz, Enrique Adoum o Jorge Gaitán. Gracias a Vallejo, gracias a Darío, los latinoamericanos hemos alcanzado en poesía la mayoría de edad.*

(1) L.A.S. Dos poetas. Nota bibliográfica aparecida en Mundial N° 129. Lima 3 de noviembre de 1922.

(2) Mariátegui cuando habla de *Trilce* prefiere ceder la palabra a Antenor Orrego. Véase los 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima. Biblioteca Amauta. Trigésima novena edición. 1979.

(3) J.B. Un poeta peruano. En *La Sierra* N° 13-14. Lima 1928.

(4) Antenor Orrego. César Vallejo, poeta del solecismo. En *cuadernos* 5.

(5) *Hispanoamericanos*. México. 1957.

(6) En el estudio preliminar a *Trilce* de César Vallejo. Lima. Ediciones Peisa. 1987.

(7) En *Poesía de César Vallejo*. Milano, LericceEditorie, 1964 y en una conferencia dada en Lima en el Instituto Raúl Porras Barrenechea en 1974.

(8) Juan Espejo Asturrizaga. *César Vallejo, itinerario del hombre*.

(9) Véase Aula Vallejo. Universidad Nacional de Córdoba (República Argentina) N° 2-3-4. Córdoba 1962.

(10) Véase Aula Vallejo. N° 8-9-10 1967. Así mismo la *Revista Iberoamericana* N° 71. Universidad de Pittsburgh. Abril-junio 1970. En esta última Coyné escribe un artículo titulado Vallejo y el surrealismo.

JUDITH WESTPHALEN

TRAMPAS PARA LA LUZ

Jorge Bernuy

Los Cuadros de Judith Westphalen son como un viaje al interior de un diamante, como el tránsito por las calles de una ciudad de cuarzo: la misma luz tenue, la misma poesía cortante y acerada.

Fernando de Szyszlo

EL ARTE NO ESTÁ SOMETIDO A OTRAS LEYES MÁS QUE A LAS SUYAS PROPIAS. EL ARTE PRESCINDE DEL OBJETO CUANDO ES UNA CONCEPCIÓN NUEVA DE ELEMENTOS ABSTRACTOS DE LA REALIDAD, PROVISTOS DE SIGNIFICACIÓN. LA RELACIÓN DE ELEMENTOS DESCUBIERTOS Y REVELADOS EN EL CUADRO SON LA REALIDAD NUEVA Y EL PUNTO DE PARTIDA DE UNA NUEVA PINTURA.

Las obras de Judith Westphalen constituyen otras tantas materializaciones de la paradoja, pues son a la vez francas y alusivas, directas y sutiles, intuitivas y cerebrales. Se trata más bien de pinturas enigmáticas y polivalentes que se pueden leer con idéntica precisión como imágenes específicas y sumamente refinadas de un mundo privado.

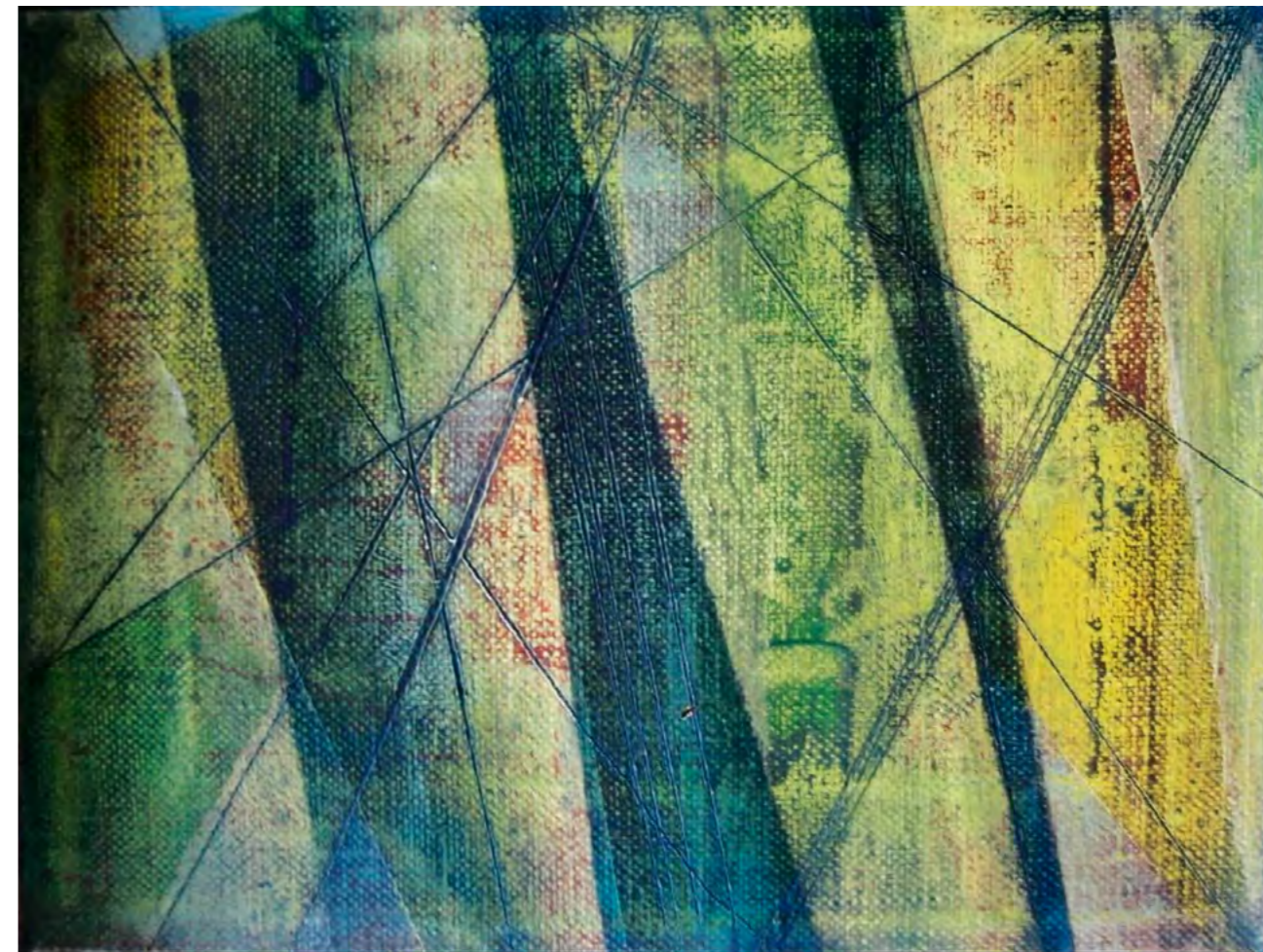
Estas pinturas, dibujos y grabados exigen que los observadores se esfuercen si quieren descubrir su carácter fecundo y expresivo, su se-



Óleo sobre tela, 1971



Técnica mixta sobre papel, 1956



Óleo sobre tela

Óleo sobre tela, 1962

JUDITH HABÍA SOÑADO CON UN MUNDO SIN OBJETOS, UN MUNDO SIN NATURALEZA, MÁS EXACTAMENTE DESNATURALIZADO. SU PALETA, REDUCIDA AL MÍNIMO HASTA EL PUNTO DE NO EMPLEAR DEMASIADOS COLORES, ESTÁ BASADA PROMINENTEMENTE EN GRISES O AZULES CON OCASIONALES FUGAS DE LUZ CENTELLEANTE. DE ESE HÁLITO PROCEDEN LA AUSTERIDAD EXPRESIVA Y EL DESPOJAMIENTO FORMAL, EN RARA CONVERGENCIA CON UNA EXTRAÑA Y REFINADA EXUBERANCIA ATMOSFÉRICA Y DELIRIO IMAGINATIVO.

rena geometría y las tonalidades grises de un mundo exterior austero y evocador que deja sitio a lo seductor. El dominio de la simplificación, severa, obstinada y puritana son algunos de los rasgos desde los cuales se ha intentado definir la obra de Westphalen. En esta reina una especie de misterio, una limpieza que amenaza todo lo turbio que habría en nosotros.

Judith había soñado con un mundo sin objetos, un mundo sin naturaleza, más exactamente desnaturalizado. Su paleta, reducida al mínimo hasta el punto de no emplear demasiados colores, está basada prominentemente en grises o azules con ocasionales fugas de luz centelleante. De ese hálito proceden la austeridad expresiva y el despojamiento formal, en rara convergencia con una extraña y refinada exuberancia atmosférica y delirio imaginativo.

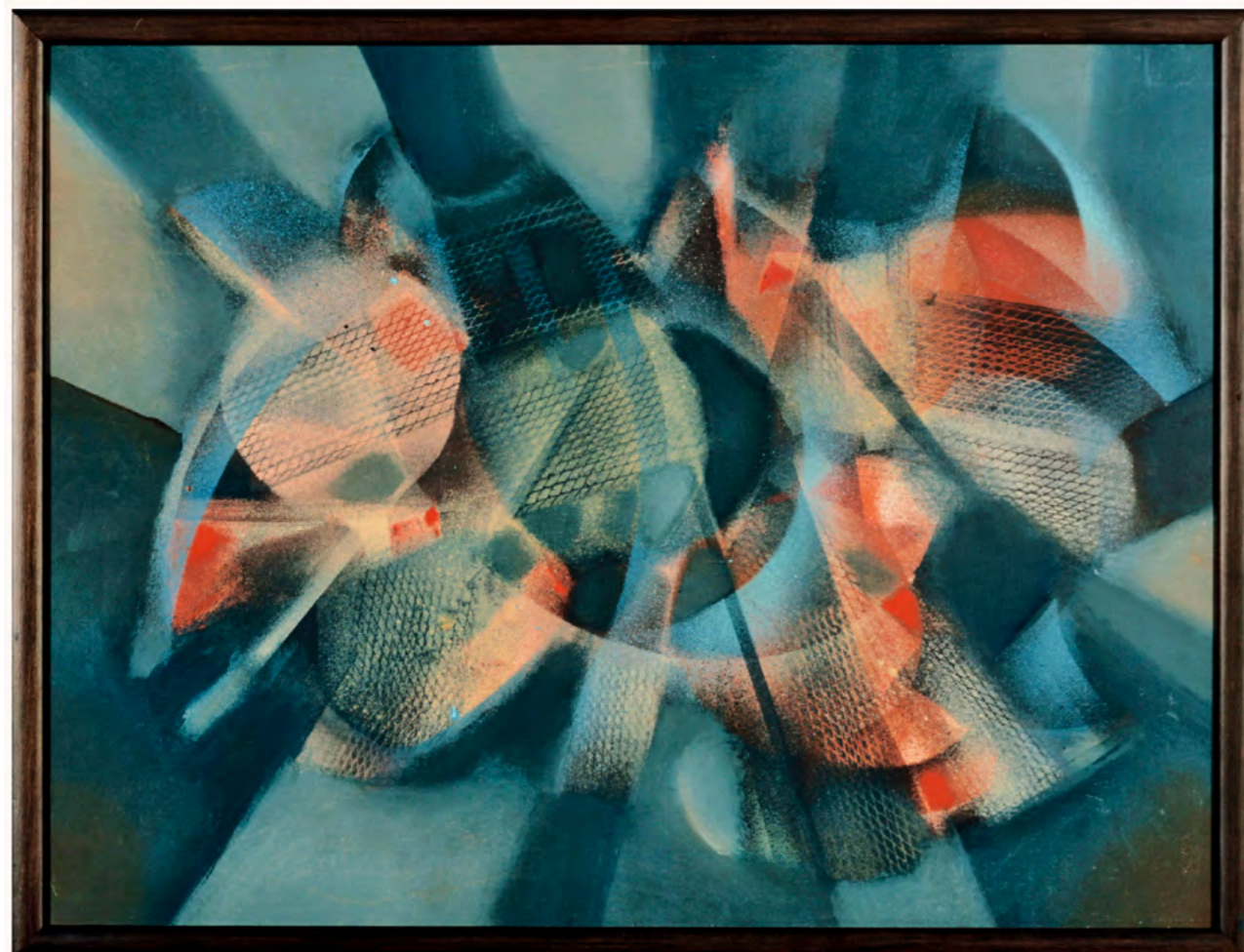




Técnica mixta sobre papel, 1971



Óleo sobre tela, 1971



Óleo sobre tela, 1969

En los años 40 Judith vive una etapa de serenidad en lo personal que se traduce en un notable avance artístico. Pasa sus días pintando en el distrito de Barranco en donde asienta las bases de la abstracción: los temas se disuelven cada vez más en masas del color y opta por unas armonías de tonos cálidos, bajando la temperatura de los blancos con ricos tonos de tierras y ocres dorados, transparentes y de calidad extraordinaria. La fuerte tensión direccional, reforzada expresivamente, se compensa en un complejo juego de triángulos y rectángulos de variados tonos translúcidos y superposiciones sobre un fondo oscuro dispuestos sobre un eje rectangular. De esta manera, el fondo vibrante y luminoso contrasta con la dureza geométrica de la estructura.

En 1971 tuve el privilegio de conocer a Judith Westphalen en el Ministerio de Educación. Trabajábamos en la reforma educativa en el área de Educación por el Arte. Su aporte fue muy valioso por su experiencia como educadora. Para ella, la educa-

LA FUERTE TENSIÓN DIRECCIONAL, REFORZADA EXPRESIVAMENTE, SE COMPENSA EN UN COMPLEJO JUEGO DE TRIÁNGULOS Y RECTÁNGULOS DE VARIADOS TONOS TRANSLÚCIDOS Y SUPERPOSICIONES SOBRE UN FONDO OSCURO DISPUESTOS SOBRE UN EJE RECTANGULAR. DE ESTA MANERA, EL FONDO VIBRANTE Y LUMINOSO CONTRASTA CON LA DUREZA GEOMÉTRICA DE LA ESTRUCTURA.

ción artística en los niños era potencialmente vital en su formación creativa como actividad dinámica, medio de expresión y lenguaje del pensamiento.

Judith Westphalen, como persona, tenía una elegancia natural: sus ademanes eran parcos y discretos y ninguna brusquedad en su voz pausada y enérgica a la vez. Dueña de una firme y tranquila seguridad, siempre era la misma sin esfuerzo. En ella, la nobleza, la ponderación y la bondad de su carácter resplandecían en sus menores acciones que le granjeaban la estimación y el cariño de cuantos la rodeaban sobre los que ejercía su influencia bienhechora.

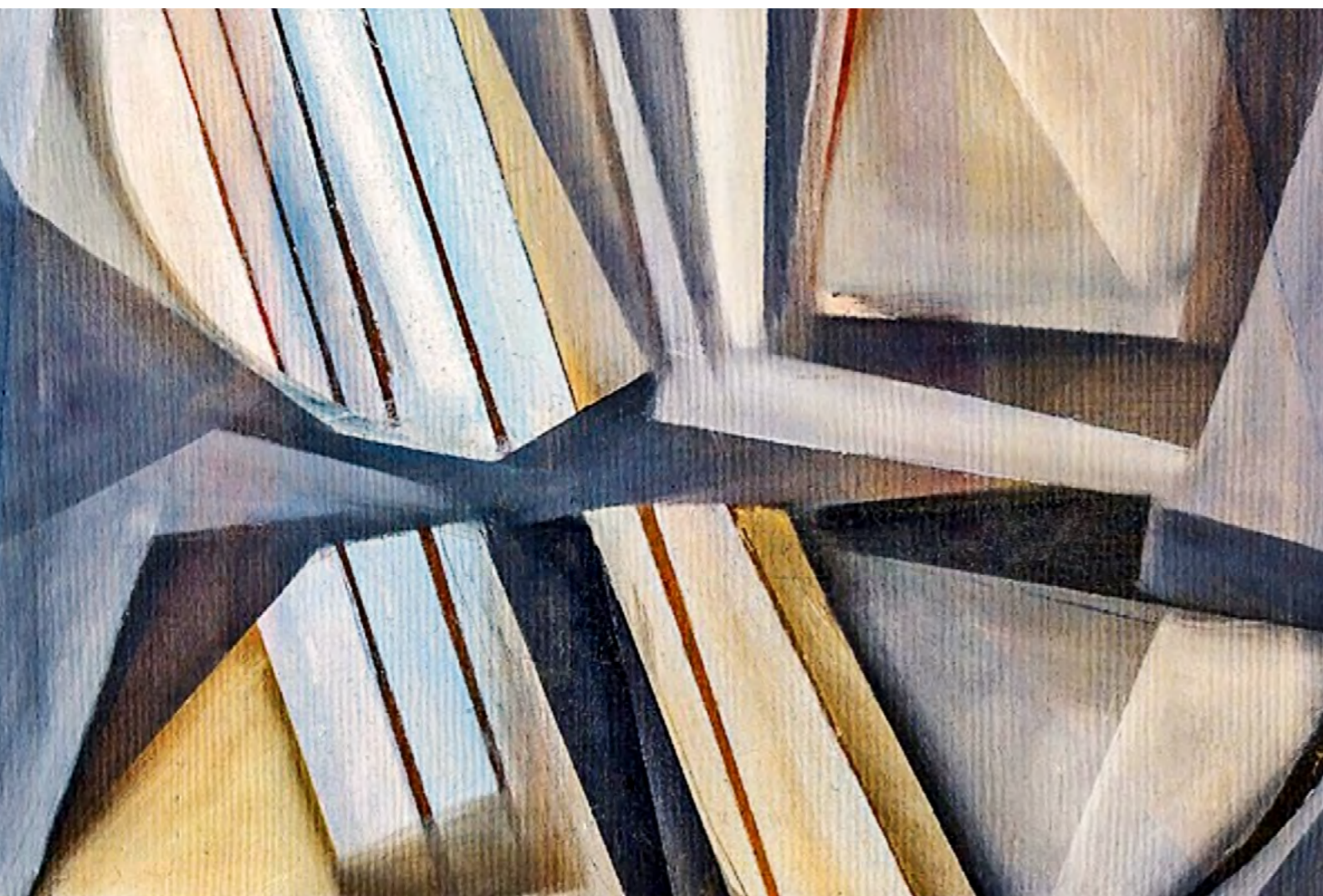
Judith Reyes nació en Catacaos, Piura, en 1922. En 1944 conoció a Adolfo Westphalen, uno de los mejores poetas vanguardistas del idioma, con quien se casa. Cursó estudios en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en donde se graduó y doctoró con una te-

sis sobre John Dewey. Posteriormente, ejerció la docencia en el colegio Pestalozzi, en el cual llegó a ser subdirectora.

La estrecha amistad que ella y su esposo mantuvieron con el maestro Carlos Quizpez Asín, egresado de la real academia de San Fernando de Madrid, fue determinante en su formación artística. Posteriormente conoció al poeta surrealista y pintor César Moro, hermano del pintor Quizpez Asín.

Judith realizó su primera exposición individual en 1947, en la sala Bach; entre 1949 y 1956 vive y expone en Nueva York, allí frecuenta los talleres de pintores estadounidenses y visita los grandes museos. En 1957 viaja a Italia y presenta una exposición en Florencia. Más adelante, en Lima, siguió cursos en la Escuela Nacional de Bellas Artes en el taller de Carlos Quizpez Asín. Después regresa a Italia y estudia calcografía en la Scola Nazionale Di Roma.

Óleo sobre tela



LA ESTRECHA AMISTAD QUE ELLA Y SU ESPOSO MANTUVIERON CON EL MAESTRO CARLOS QUIZPEZ ASÍN, EGRESADO DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO DE MADRID, FUE DETERMINANTE EN SU FORMACIÓN ARTÍSTICA. POSTERIORMENTE, CONOCIÓ AL POETA SURREALISTA Y PINTOR CÉSAR MORO, HERMANO DEL PINTOR QUIZPEZ ASÍN.

En 1971 vuelve al Perú y realiza muestras individuales en diversas galerías. Posteriormente viaja a México invitada por el Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1974 expone en Madrid y Roma. Fallece en esta última el 31 de diciembre de 1976.

La excelente muestra *Trampas para la Luz* se presentó en la galería de Artes Visuales Ccori Wasi de la Universidad Ricardo Palma.*

DAVID DÍAZ GONZALES

LA MIRADA DEL ORIGEN

Guillermo Niño de Guzmán

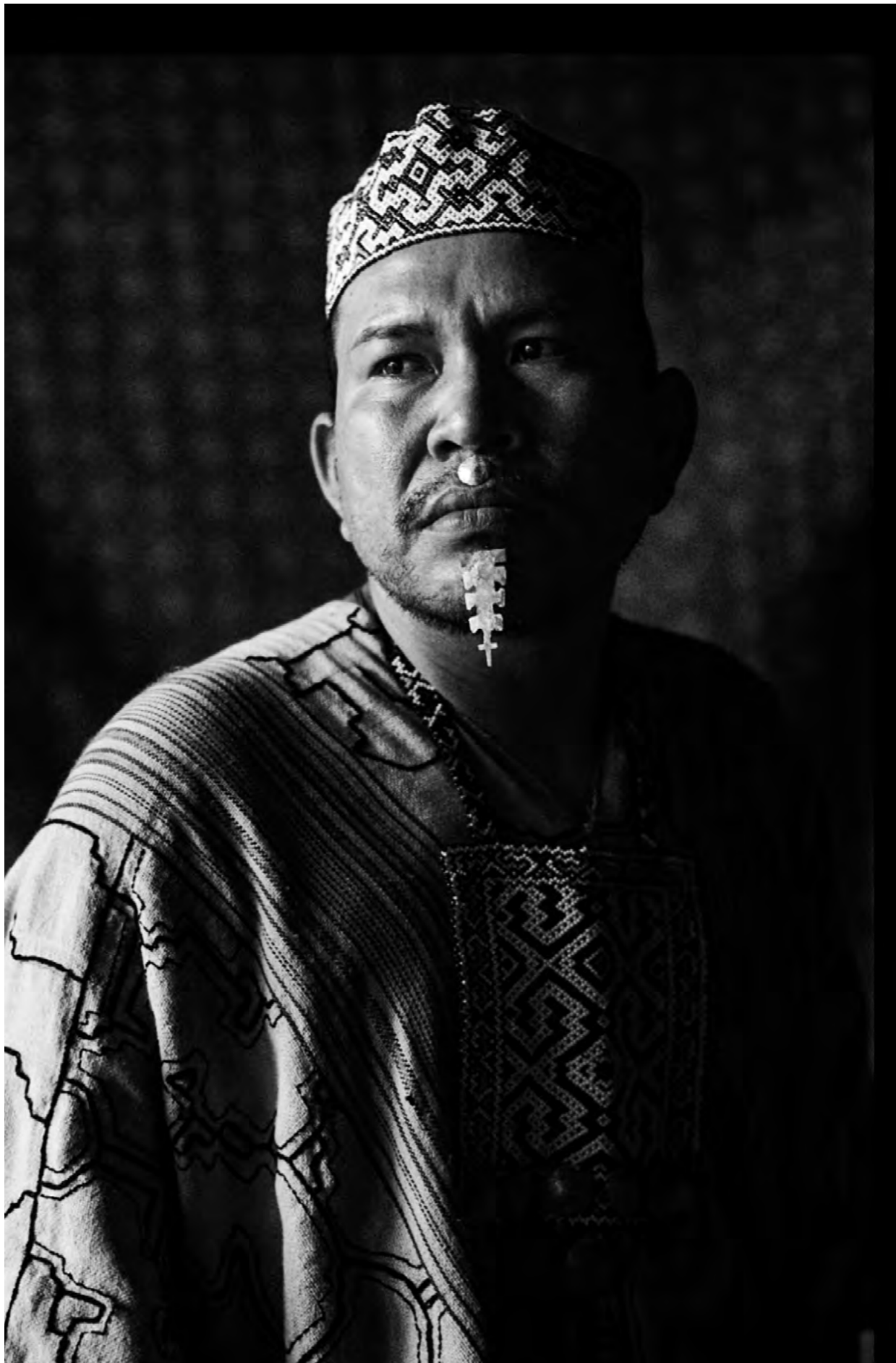
¿CÓMO ALCANZAR UNA UNIDAD NACIONAL EN UNA REALIDAD COMO LA PERUANA DONDE IMPERA TANTA DIVERSIDAD CULTURAL? ¿ES POSIBLE UNA VERDADERA INTEGRACIÓN CON LOS PUEBLOS ORIGINARIOS SIN AFECTAR SUS VALORES ANCESTRALES? EL HISTORIADOR Y SOCIÓLOGO NELSON MANRIQUE HA OBSERVADO QUE, EN EL FONDO, PERSISTE LA IDEA DE QUE EL INDIO PUEDE INCORPORARSE COMO CIUDADANO EN LA MEDIDA EN QUE DEJE DE SER INDIO. MÁS AÚN, HA SEÑALADO QUE «EL PROPIO DISCURSO DEL MESTIZAJE HA TERMINADO SIGNIFICANDO DESINDIGENIZACIÓN: DEJAR DE SER INDIO PARA SER PERUANO». ESTAS REFLEXIONES NOS VIENEN A LA MENTE AL ADMIRAR UNA SERIE DE IMÁGENES DE DAVID DÍAZ GONZALES, UN FOTÓGRAFO ORIUNDO DE UNO DE AQUELLOS PUEBLOS DE LA SELVA QUE HAN DEBIDO ENFRENTAR LARGOS AÑOS DE MARGINACIÓN Y ABANDONO: LOS SHIPIBO-KONIBO.

Este grupo étnico, cuya población se estima en unos treinta y tres mil miembros, habita en su mayoría a orillas del río Ucayali, constituyendo alrededor de 140 comunidades. En la década del sesenta se inició una migración que llevó a varias familias a instalarse en el distrito de Yarinacocha, en la periferia de Pucallpa, atraídos por las posibilidades de mejorar su calidad de vida. Y, si bien estos pobladores todavía podían mantener vínculos con sus comunidades de origen, para otros las cosas serían más difíciles. Es lo

que ha ocurrido con los shipibo-konibo que llegaron a Lima en los años noventa y se asentaron en la zona denominada Cantagallo. Allí viven unas quinientas familias en un área de menos de dos hectáreas. Sus condiciones son muy precarias, pues no cuentan con agua ni desagüe. En el año 2016, un voraz incendio consumió la mayoría de sus pobres viviendas, construidas con madera y calaminas. No obstante, se trata de una comunidad que porfía por su subsistencia, aunque, ciertamente, está muy lejos de sus ríos y bos-



Mujeres de familia Shipibo Konibo, Pucallpa 2022.



Alexander Shimpukat, pintor y difusor de la medicina ancestral



Artista Clementina Laulate

ques ancestrales, y debe librar sus batallas cotidianas en una selva de asfalto que nada tiene en común con su ámbito natural.

Las amenazas a la supervivencia de etnias como la de los shipibo-konibo no son recientes. Podemos remitirnos a la época de la conquista y a los jesuitas que quisieron imponerles una religión que no coincidía con su peculiar cosmovisión. En los últimos tiempos, la situación se ha complicado con el arribo de pastores evangelistas que, incapaces de entender sus profundos vínculos con la naturaleza, han pretendido prohibirles el uso de plantas rituales como la ayahuasca. De acuerdo con sus creencias tradicionales, que se han transmitido de generación en generación, su existencia apunta a la búsqueda de una armonía con el medio ambiente, con el río, los animales y las plantas.

Su visión corresponde a lo que hoy definimos como ecosostenible, ya que la naturaleza no solo les proporciona todo lo que necesitan, sino que no abusan de ella y, más bien, se acomodan a su ritmo y variaciones. Si las aguas del río crecen, trasladan sus viviendas a un terreno más seguro. Y, cuando las aguas bajan y despejan el cauce, encuentran tortugas con las que alimentarse. En su cosmovisión todo es uno y, por lo tanto, solo cabe estar en paz con tu entorno.

Valga esta aproximación al pueblo shipibo-konibo para confrontar con mayor propiedad las fotografías realizadas por uno de sus miembros. Sin duda, es una mirada excepcional, pues, por lo general, es un fotógrafo proveniente de la cultura occidental quien se esmera por llevar a cabo este tipo de registros visuales, motivado por intereses antropológicos, periodísticos o artísticos. En



Corte de flequillo de mujer de luto y mujeres pintándose

cuanto a Díaz Gonzales, su vocación resulta innegable. Así, en una entrevista concedida a raíz de la exposición titulada «Retratos desde mi sangre» (2022), montada en la galería Xapiri Ground, en el Cusco, contó que tenía treinta años y que hacía ocho que había comprado su primera cámara fotográfica: «Aquel día el corazón me latía a mil y nunca me despegué de ese aparato, tanto que dormí abrazado a mí cámara». Sin embargo, tan importante como la entrega a su oficio, es el compromiso que ha decidido asumir en beneficio de su comunidad. Díaz Gonzales reconoce que «el pueblo shipibo-konibo tiene una cultura dinámica que está pasando por un momento de transición y habrá muchas cosas que no serán iguales en los años venideros. Es por eso que siento que ahora es el momento y mi responsabilidad documentar estos cambios y manifestarlos a través de la fotografía. Es mi herramienta de trabajo para salvar la memoria de mi pueblo».

Eli Sancheza, sabio representante del pueblo Shipibo



Dominga Raymondi Silvano, de la comunidad Amaquiria, Yarinacocha, 2018.



Mujeres Shipibas Konibo con madre joven y su bebé con una tabla en la frente

Aunque nació en Nuevo Saposoa, el fotógrafo creció en Nueva Era, uno de los asentamientos de Parinacocha, lo que le ha permitido enriquecer su visión. Sin perder el contacto con los suyos, debió lidiar con una sociedad urbana regida por otros códigos y normas. Pero, por suerte, descubrió una actividad creativa como la fotografía y supo, desde el primer instante, que su misión era pergeñar un testimonio visual que pusiera en valor la cultura de su pueblo, la cosmovisión que le ha sido legada por sus ancestros. De ahí su insistencia en captar los rostros y costumbres de sus familiares. Por ejemplo, cuando fotografía el corte del cerquillo de su madre, escena en la que también participan sus tías, quienes recrean esta antigua ceremonia del pueblo shipibo-konibo (antiguamente, se hacía este ritual para presentar a las adolescentes en sociedad). Otro tanto puede decirse de su afán por mostrar prendas de vestir típicas como el *koton* (blusa) y el *chitonti* (falda) de las mujeres, o la *kushma*

(túnica) de los hombres. El empleo del *kené*, diseño característico que se aprecia en el bordado o pintado de las telas, es mucho más que un elemento gráfico y decorativo. Está presente no solo en las vestimentas sino en los ceramios, los adornos, las armas, las coronas que lucen los chamanes y también en las figuras que se trazan sobre el cuerpo. Son dibujos que contienen el conocimiento, la estética, la medicina y la espiritualidad que distinguen a la cultura shipibo-konibo. Según la antropóloga Luisa Elvira Belaunde, en los rituales donde se ingiere bebidas compuestas con plantas como ayahuasca o piri-piri, los hombres y las mujeres tienen visiones del *kené*, aunque solo estas últimas son quienes la plasman en sus trabajos textiles y cerámicos. Este sistema de diseño único fue declarado Patrimonio Cultural de la Nación en 2008.

Díaz Gonzales teme que estas tradiciones desaparezcan en las comunidades de los shipibo-konibo que



Pintando Kené. foto del Proyecto Kene coloring book.



Shipibas konibo.



Ruperto Fasabi, chaman Shipibo.

se han arraigado en zonas de influencia urbana. Es un riesgo cada vez mayor ante la ausencia de una educación intercultural bilingüe. En esa perspectiva, su obra configura un valioso documento social e histórico, lo que es reforzado por su diestro manejo del blanco y negro, que le imprime a las imágenes una pátina añeja. De todos modos, sería un error encasillar al artífice dentro de esos parámetros. Creemos que, ante todo, su mirada es la de un sensible retratista, siempre dispuesto a apresar esa extraña aura que define a una persona y que a menudo escapa a nuestra percepción. La sutileza

que emana de sus composiciones visuales se advierte en los retratos de mujeres que se dedican a sus faenas cotidianas (destaca aquella toma casi cenital en la que una nativa pinta el misterioso *kené* sobre una tela). En cambio, los retratos de los varones son más hieráticos, quizá en consonancia con la dignidad de sus roles. El personaje de la pipa es el chamán Rupert Fasabi, capaz de espantar a los malos espíritus con bocanadas de tabaco. Asimismo, Díaz Gonzales nos entrega un hermoso retrato de su sobrina, una niña que, aun cuando ostenta unos collares tribales, hoy debe de sentirse mucho más próxima al mundo de la cultura occidental en el que está inmersa. Como dato curioso, añadiremos que el chamán no solo es el hombre más sabio de la comunidad, sino también el padre del rapero Wihitner Fasabi Gonzales (conocido en el medio musical como «Whitner FaGo»), un joven activista que ha decidido defender su cultura amazónica desde las orillas del *freestyle*, el subgénero del rap que causa furor entre las tribus urbanas de hoy.

El nombre shipibo-konibo de David Díaz Gonzales es *Isa Romo*, que significa ‘pajarito’ y serpiente’, y le fue dado por su abuelo. Actualmente, nuestro fotógrafo reside en Lima, donde se desempeña como fotoperiodista independiente. Sus trabajos han sido difundidos a través de *La Mula* y la *Red Investigativa Regional de Ojo Público*. Su reportaje fotográfico sobre la deforestación causada por la colonia menonita en las comunidades de Masisea, en Ucayali, fue recompensado con una beca de Amazon Rainforest Journalism Foundation del Centro Pulitzer en 2021.*

TECNO LOQUIAS

Luis Freire Sarria
Ilustración de Salvador Casós

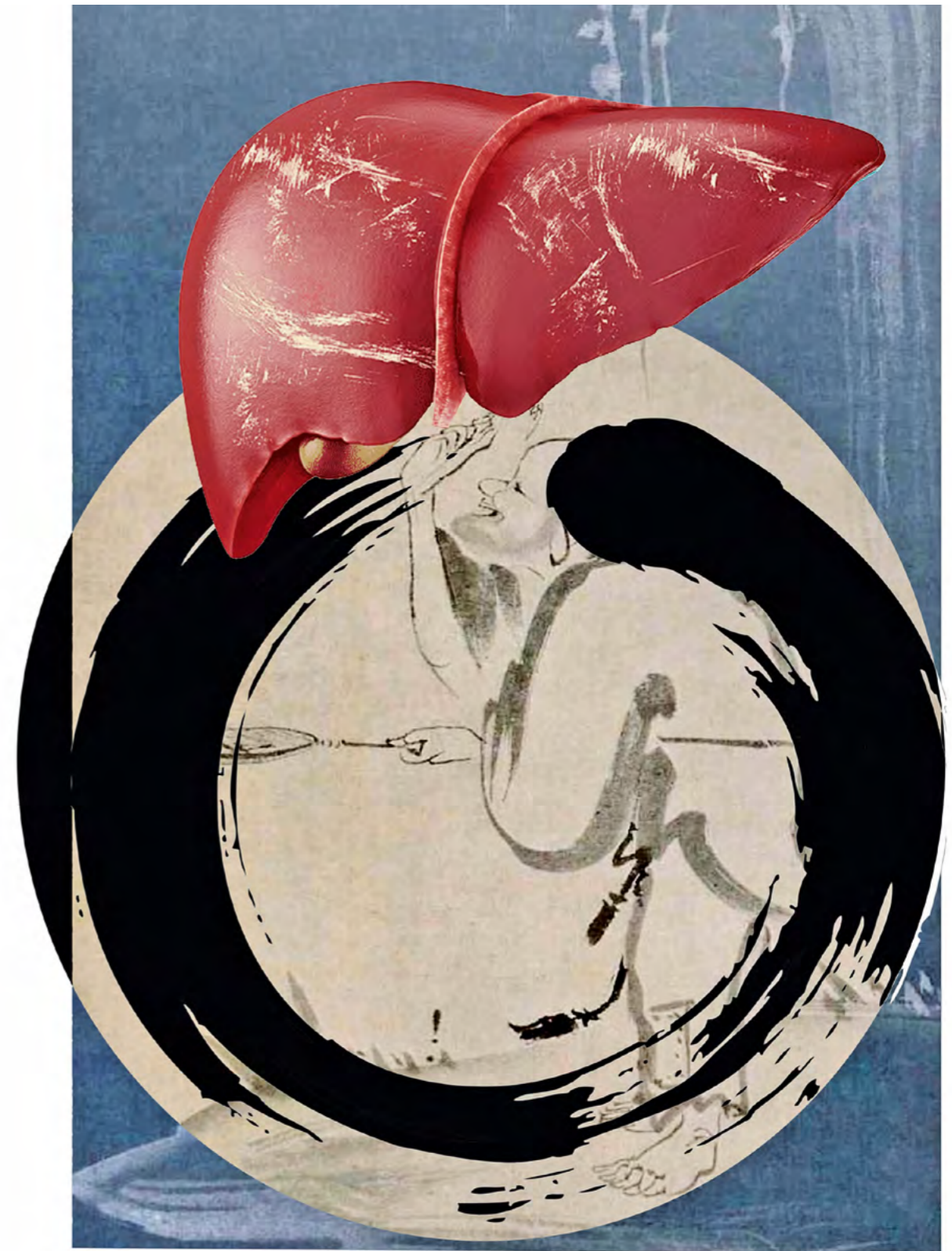
HÍGADO ZEN

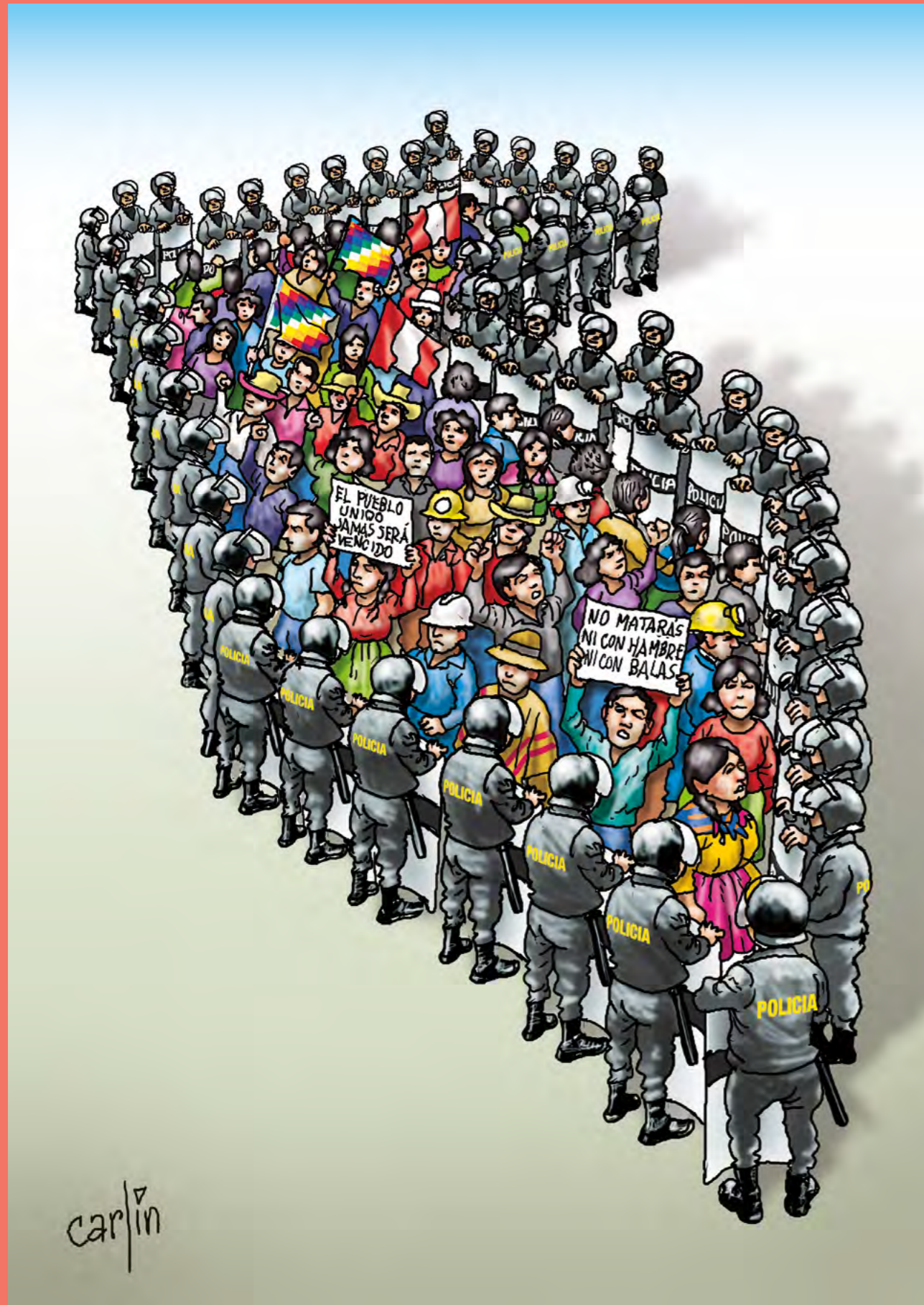
Decía el médico y cirujano romano Marco Vítreo, discípulo del gran Galeno, que el hígado era el hogar de la cólera y de las ideas *cum pullum alas* o ideas con alas de gallina, dictadas por los ácidos biliares, reyes y señores del pensamiento caliente que vuela a ras del suelo y se emparenta con los balbuceos de la razón cuando la nubla el alcohol, *a vino obnubilatum rationis balbutiendo comparatur*. Para evitar sus efectos, recomendaba jugo de uvas verdes sazonado con harta pimienta negra y aceite de bacalao *uva viridis cum pipere nigro et oleo cod*, después de levantarse y antes de acostarse, siempre con una vasija a la mano en caso de reacciones intestinales adversas. Varios senadores de los tiempos del emperador Marco Aurelio le agradecieron en sus memorias la eficacia de su jugo de uvas verdes con aceite de pescado como refrigerador mental. Eso sí, ninguno dejó de tener su vasija cerca, aun en medio de sus avalanchas oratorias. La ciencia moderna ha ratificado el diagnóstico del médico romano, el hígado es el cerebro bajo del ser humano, el que achata o alzheimeriza el pensamiento y le corta la vista a la razón, pero descarta su jugo como remedio por ser un potente dinamitero de la tranquilidad abdominal y propone en cambio el Hígado Zen (en japonés) o Hígado Chan (en chino), un hígado artificial fabricado por la Xu Yun Inc. de China Popular, según los postulados del budismo mahayana que personifica el maestro chan e ingeniero en robótica Xu Yun, fundador de la compañía y descendiente del gran maestro Zhiyi, autor del influyen-

te Tso-chan-i (Principios de meditación sentada), porque parada, ni modo. El Hígado Zen no es más grande que un broche, se lleva en la solapa o se engancha como un prendedor en la blusa y reproduce la imagen del maestro Zhiyi meditando en su célebre posición del «árbol confiado», es decir, parado sobre la punta del dedo gordo del pie derecho, con la pierna izquierda doblada en contacto con la rodilla derecha. ¿Difícil, no? Pero con un poco de práctica se logra. ¿Para qué sirve el Hígado Zen o Hígado Chan? Como su nombre lo indica, es un pacificador de los ácidos biliares, y por ende, de la calentura mental. Su funcionamiento es sinuoso y sutil como la serpiente del coral blanco, la única que inyecta vitamina D con sus colmillos, a diferencia de su pariente, la mortal serpiente del coral a secas. Lo explica el manual del Hígado Zen con los caracteres 禅肝. Lamentablemente, no se incluye su versión en alfabeto latino y menos su traducción al castellano, de modo que solo me queda imaginar ese funcionamiento de la siguiente manera: El Hígado Zen emitiría un poderoso mantra en una frecuencia inaudible a través de su novedoso Wi Fi Hepático, un invento de la Xu Yun Inc. capaz de poner a meditar al hígado en la postura del «árbol confiado», es decir, a modificar paulatinamente la forma en la que se acomoda en nuestro organismo y aparece en las radiografías, de modo que sus ácidos biliares sufran una dramática transformación bioquímica que los acerque a la dulzura de la miel del crisantemo, ideal para expresar

emociones positivas como la comprensión de oído atento y paciente, y por supuesto, el amor y la belleza, como también de digerir las grasas de los alimentos en el sistema digestivo a través de las buenas maneras y el diálogo con

sus mejores moléculas. Si alguien capaz de descifrar los caracteres 禅肝 sale a contradecir estas últimas palabras, lo invito a que lo haga en el próximo número de la revista o que calle y otorgue para siempre.*





EN ESTE NÚMERO

Carlos Miguel Tovar Samanez es arquitecto por la Universidad Nacional de Ingeniería, artista gráfico y caricaturista, con maestría en filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado los libros *Técnica del dibujo y de la caricatura* (Horizonte, 1989, Contracultura, 2015), *Habla el Viejo* (El Caballo Rojo, 2002 y 2011), *Manifiesto del siglo XXI* (Fondo Editorial de la UNMSM, 2006), *El socialismo en cuatro horas* (Edición del autor, 2014) y *Validez científica del materialismo histórico* (Fondo Editorial de la UCH, 2021).

Max Castillo Rodríguez, escritor y periodista, ha publicado en las revistas literarias *Haravi*, *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 Alejandro*. 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 ha 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. Entre 2009 y 2022 trabajó para el Grupo Editorial COSAS, donde fue 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*.

El artículo *PUNO* del gran historiador **Pablo Macera**, habla de la importancia de este departamento peruano como factor determinante de nuestra historia, a la vez que nos ilustra sobre la riqueza y variedad de su arte en sus múltiples manifestaciones.

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 de 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 aburrió 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*.

