

# PUEBLO

Ingeniería. Sociedad. Cultura





Publicación del  
Colegio de Ingenieros del Perú

**Director**  
Fernando Villarán

**Editor**  
Lorenzo Osoros

**Consejo editorial**  
Tatiana Berger  
José Canziani Amico  
Marco Martos Carrera

**Diseño y diagramación**  
Alicia Olaechea

**Revisión de textos**  
Elba Luján

**Fotografía**  
Soledad Cisneros  
Billy Hare

**Portada y retina:**  
Arte ticuna

**Contraportada:**  
Pabellon Ningbo,  
arquitectura de Wang Shu

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



**2** VOLAR COMO LAS AVES  
LOS INICIOS DE LA  
AVIACIÓN  
Max Castillo Rodríguez

**10** WANG SHU  
LA ARTESANÍA  
COMO RESISTENCIA  
Laura Alzubide

**22** CIUDAD Y ARTE  
El Lissitzky

**26** ENTREVISTA A  
ANA MARÍA GAZZOLO  
Tatiana Berger

**36** LOS TICUNA  
María C. Chavarría Mendoza

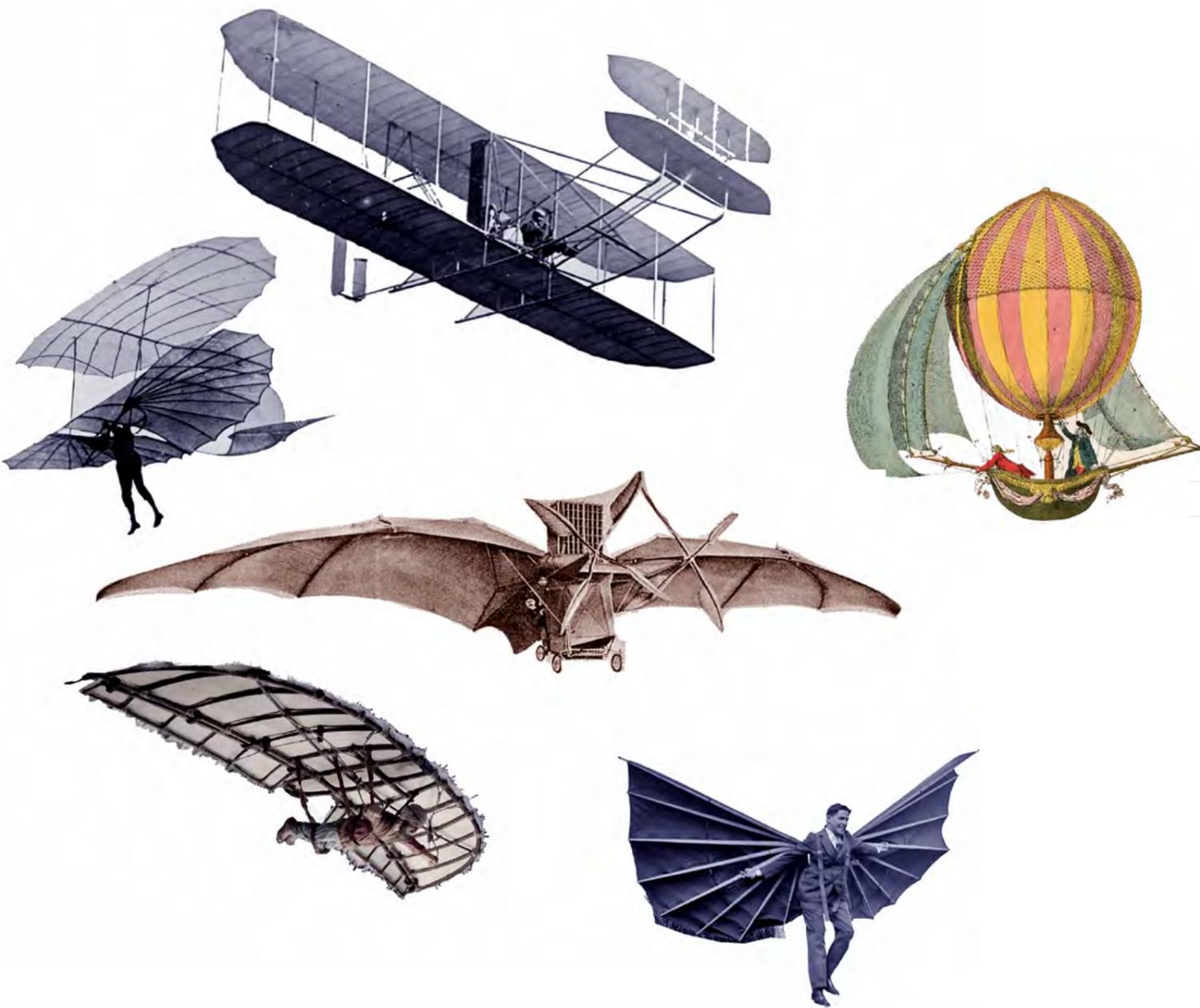
**48** GAM KLUTIER  
TRAZOS  
SIN TIEMPO  
Jorge Bernuy

**58** HEDY LAMARR  
LA DIVA INVENTORA  
Guillermo Niño de Guzmán

**70** TECNOLOQUÍAS

**72** CARLÍN





# VOLAR COMO LAS AVES

## LOS INICIOS DE LA AVIACIÓN

Max Castillo Rodríguez

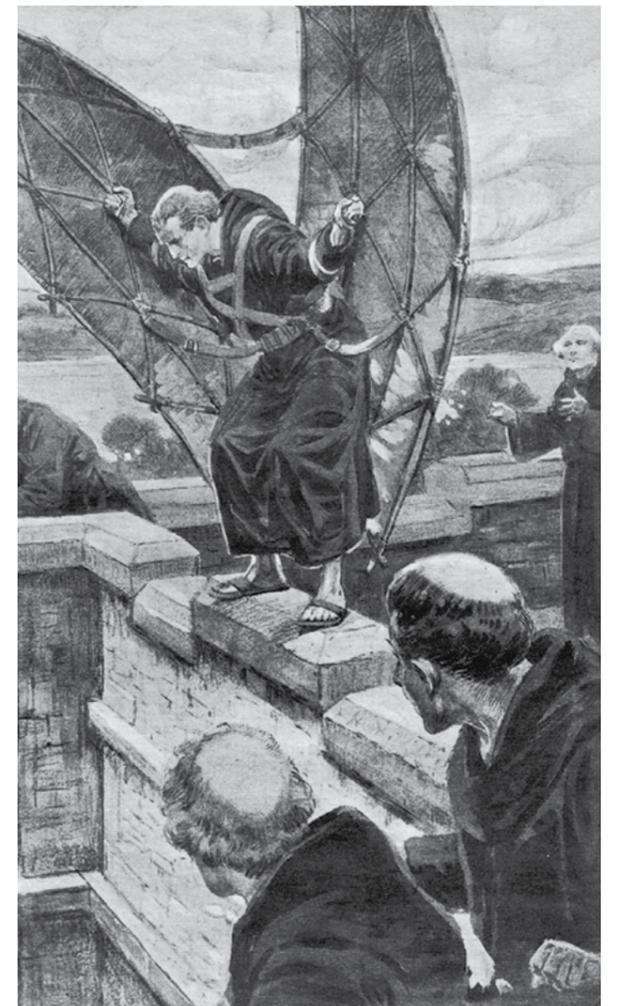
GRACIAS A LA MITOLOGÍA GRIEGA CONOCEMOS LO OCURRIDO CON DÉDALO Y SU HIJO ÍCARO, CUYAS ALAS DE CERA SE DERRITIERON POR RETAR AL SOL CUANDO AMBOS TRATABAN DE HUIR DEL REY MINOS. SABEMOS TAMBIÉN, SEGÚN *LOS HECHOS APÓCRIFOS DE PEDRO*, QUE SIMÓN EL MAGO PRETENDIÓ VOLAR ANTE EL EMPERADOR NERÓN EN PLENO FORO ROMANO, Y QUE LAS PRECES DE PEDRO Y PABLO LOGRARON QUE EL CURTIDO APÓSTATA CAYERA APARATOSAMENTE Y FUERA APEDREADO POR LA MULTITUD.

**E**n los Andes peruanos la leyenda de Ícaro revivió con el osado Ayar Auca que retó a sus hermanos para volar en dirección al mismo sol. Como es de suponer el bizarro acto con pretensiones épicas terminó en tragedia. Vemos pues, si nos remitimos a diferentes manuscritos de la historia, que otros ilustres precursores antecedieron a lo que siglos después conocimos como el avión, ese prodigio de la ingeniería.

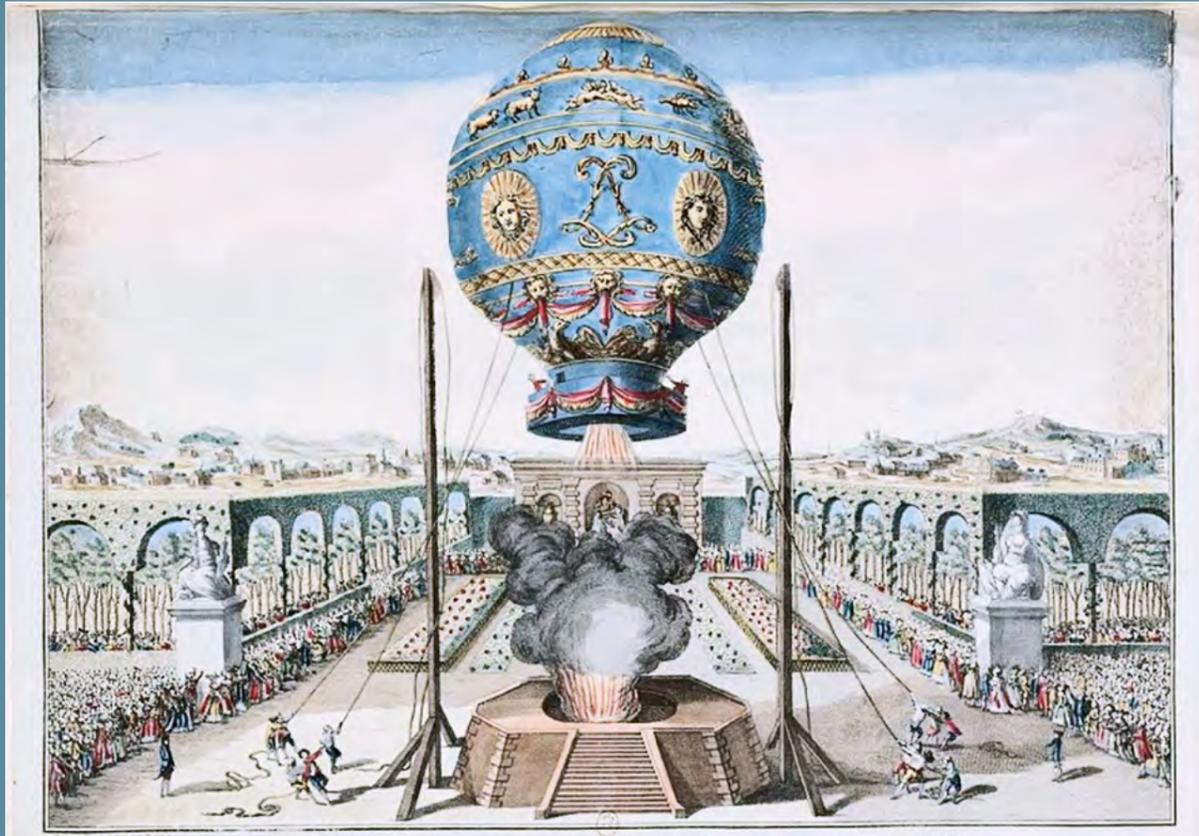
En el año 875 d.C., el inventor y astrónomo andaluz Abbás Ibn Firnas fue el primero que logró volar, aunque por muy breve tiempo. Premunido de unas alas de madera recubiertas de seda y plumas de aves rapaces se lanzó desde la torre de la mezquita de Córdoba. A pesar de quedar con ambas piernas fracturadas sobrevivió a su gesto audaz y pionero. No por casualidad se le considera el primer paracaidista. Dos monjes medievales, Eilmer de Malmesbury y el científico Roger Bacon, fueron los primeros en acercarse al planeador del siglo XIX. El monje de Malmesbury pudo recorrer doscientos metros en un planeador manufacturado por él mismo; en cambio el franciscano Roger Bacon, estudioso de Arquímedes, llegó a la conclusión de que se podría construir un instrumento volador en el que un hombre, ubicado en el centro del aparato, podría ponerlo en movimiento batiendo las alas como hacen las aves.

Pero fue el gran Leonardo da Vinci quien realizó el primer esbozo de un avión moderno. Estudios muy recientes relacionan directamente las ilustraciones de Leonardo con la aplicación de la aerodinámica. Los estudios del vuelo de los pájaros emparentan los gra-

bados del gran toscano con las observaciones y escritos de grandes pioneros del siglo XIX como George Cayley, Otto Lilienthal, Percy Pilcher, Octave Chanute y Clément Ader, ellos fueron los verdaderos padres de las máquinas voladoras.



Eilmer de Malmesbury



Globo aerostático de los hermanos Montgolfier

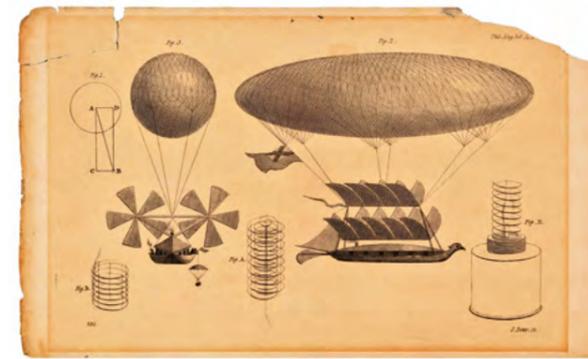
## LOS INTRÉPIDOS HOMBRES EN SUS MÁQUINAS VOLADORAS

Sir George Cayley sentó las bases de la aerodinámica. Sucedió en 1799. Fue el primero que identificó las cuatro fuerzas de la aerodinámica del vuelo: el peso, la sustentación, la fuerza del arrastre y el empuje. Descubrió que el aire que fluye arriba de un ala fija y curva crea la sustentación, es decir permite que el ala se eleve. Preconizó el uso de las hélices y el motor de explosión. Es recordado principalmente porque en 1803 fue el primero en hacer volar planeadores con ala fija. En 1853 diseñó una nave para transportar pasajeros, pero no pudo resolver el problema del motor.

Sin embargo, el interés mayoritario en Europa se dirigía a la eficiencia de los globos, que hizo famosos a los hermanos Joseph y Jacques Montgolfier a fines del siglo XVIII. Estos inventores franceses descubrieron que el aire calentado, a la vez que pierde densidad y peso, adquiere fuerza ascendente. Llamaron a su invento: globo aerostático.



Sir Cayley



Globo aerostático de Sir Cayley

Al globo aerostático lo sustituyó el dirigible que podía ser guiado, y que a diferencia del avión no se basa en la sustentación aerodinámica obtenida por el rápido movimiento de un perfil alar. Este sustentaba su vuelo en bolsas de gas hidrógeno, el llamado gas elevador, de menor densidad que la atmósfera circundante. Con el avance del siglo XX, el dirigible fue desechado tras su ineficacia en los bombardeos de París en la Primera Guerra Mundial, en especial después del desastre en Nueva York ocasionado por el dirigible Hindenburg, en 1937.

## LOS PIONEROS DEL AVIÓN

Otto Lilienthal fue un ingeniero alemán que obser-

vando el vuelo de las aves diseñó planeadores monoplanos y biplanos siempre tripulados. Él mismo se lanzaba desde lo alto de la colina de Rinow, en Brandeburgo. Sus estudios, basados en los dos mil experimentos aéreos que realizó, los plasmó en un libro editado en 1889 en donde recogía sus observaciones. Lleva el título de *El vuelo de los pájaros como base de la aviación*. Lilienthal es uno de los primeros mártires en la historia de la aviación. Se accidentó el 9 de agosto de 1896. Se rompió el cuello tras su caída desde una altura de 17 metros. Falleció días después en Berlín, en la famosa clínica del doctor Ernst von Bergmann.

Octave Chanute, un ingeniero francés radicado en Estados Unidos, había abandonado su interés en los ferrocarriles y desde 1890 se apasionó por los planeadores. Llegó a la conclusión de que el problema del planeador de su tiempo se basaba más que en el ascenso y la propulsión en el control de la máquina. Con un planeador basado en los de Otto Lilienthal, pudo realizar un vuelo de 30 metros en una colina cercana al lago Michigan (1896).

Los vuelos de Otto Lilienthal y de Octave Chanute, así como los anteriores estudios de Cayley, prepararon el terreno para el primer avión, Clément Ader basado



Biplano Gider de Chanute



Otto Lilienthal

también en el vuelo de las aves, diseñó el Éole que poseía una caldera de vapor, un quemador de alcohol con dos cilindros, y una potencia de 20 caballos de fuerza. Este motor movía una hélice de bambú de cuatro palas.



Avión fabricado por Clément Ader

El aparato con forma de murciélago pesaba más de 300 kilos, y obtuvo su prueba el 20 de octubre de 1890, en las afueras del castillo de Armainvilliers, a 30 kilómetros de París. El murciélago pudo elevarse 50 metros. En 1892 con el Avión II, casi una imitación del Éole, Ader se elevó 200 metros y en 1897 alcanzó los 300 metros con el Avión III.

Ader logró, pues, realizar con el Éole, el primer vuelo autopropulsado en la historia de la humanidad.

El gobierno francés lo mantuvo en secreto por considerarlo de interés militar. Ader pasará a la historia por darle el nombre universal de avión a su entrañable murciélago volador.

### LOS HERMANOS WRIGHT

Wilbur Wright era un joven ingeniero autodidacta que, al igual que su hermano Orville, estaba interesado en los aeroplanos de la primera era, y al tanto de todos los avances de la aviación en Europa y en Estados Unidos. En 1892 ambos hermanos instalaron una fábrica de bicicletas en su tierra natal Dayton (Ohio). La construcción de bicicletas, el peso y el equilibrio de estas lo trasladarán a sus futuras observaciones en los vuelos de aeroplanos.

Después de cartearse con Otto Lilienthal y Octave Chanute, Wilbur Wright decidió en 1898 enviar una misiva al Smithsonian Institution de Washington solicitando una investigación previa sobre todo lo relacionado con la aviación. Contando con los datos precisos, los hermanos experimentaron con cometas y planeadores. En 1899 anunciaron que habían logrado un método ligero para controlar el equilibrio y hacer girar el avión.



Los hermanos Wright

Tras el vuelo interrumpido de su primer planeador en 1900 en la playa de Kitty Hawk, Carolina del Norte, Wilbur escribió: «para lograr con éxito el vuelo se deben desplegar las alas tal como lo hacen las aves. A esto he llamado la técnica del *wing warping*». Es decir, inclinando las alas, se podía controlar el avión.

El mismo año de 1900, en otro vuelo en la localidad de Kitty Hawk, los Wright hicieron una prueba importante. Con un viento que soplaba entre treinta y cuarenta millas por hora descubrieron que para sostener a un hombre, el planeador necesitaba un ángulo de veinte grados y no tres, como lo había sostenido Chanute. Fueron, pues, ellos quienes diseñaron el primer túnel de viento para estudiar la aerodinámica y determinar las mejores formas y ángulos para las alas y otras partes de la aeronave.

Pero, sin duda, la innovación clave de los Wright fue el concepto de control tridimensional del vuelo, que involucraba controlar el cabeceo, alabeo y guiñada de la aeronave. Esto fue posible gracias al diseño del alerón, una superficie de control que permitía modificar el ángulo de las alas.



Aeroplano de Wright

CON UN VIENTO QUE SOPLABA ENTRE TREINTA Y CUARENTA MILLAS POR HORA DESCUBRIERON QUE PARA SOSTENER A UN HOMBRE, EL PLANEADOR NECESITABA UN ÁNGULO DE VEINTE GRADOS Y NO TRES, COMO LO HABÍA SOSTENIDO CHANUTE.

Los hermanos Wright estudiaron cómo controlar el cabeceo (*pitch*), el giro alrededor del eje que sigue la línea de las alas. Para evitar picados como el que le costó la vida a Lilienthal optaron por un elevador frontal que levantaba el morro. Hoy este movimiento se controla con los timones de profundidad en la cola del avión.

Los hermanos continuaron experimentando con el viento con un planeador sin motor. Había que esperar que el vuelo fuese totalmente controlado. Recién entonces se podría colocar un motor. El planeador siguió evolucionando entre 1900 y 1902 hasta convertirse en una máquina de 9.78 metros y 52 kilos que consiguió volar 26 segundos, y recorrer 189 metros.

La prueba decisiva ocurrió el 17 de diciembre de 1903. El aeroplano, llamado Wright Flyer, estaba construido de madera de pino y equipado con un motor de cuatro cilindros de gasolina. Conducido por Orville, el hermano menor, se elevó 37 metros en 12 segundos a una velocidad de 10.9 km/hora. Ese día, los hermanos Wright pasaron a la historia.

## LOS VUELOS POSTERIORES

Tras su histórico éxito, los Wright continuaron con sus vuelos en 1904 y 1905. La prensa no se ocupaba de sus logros, ningún periódico informó que el 4 de octubre de 1905 Wilbur Wright voló 33 minutos y 17 segundos, alcanzando una distancia de 40 kilómetros. En medio de una ola de escepticismo, los hermanos adquirieron su patente de vuelo en 1906.

Con dicha patente obtuvieron los derechos exclusivos sobre el control de aeronaves mediante el *wing warping*, aquel movimiento de las alas que imitaba el de las aves. Por ese entonces,



Henry y Gabriel Voisin.

Glenn Curtis, otro inventor y piloto, entabló una querrela contra los Wright ya que Curtis había desarrollado una técnica de control diferente, que llamaba *flaps*.

El primer vuelo controlado en Europa lo realizó el brasileño Alberto Santos Dumont en 1906, pocos meses después de que los hermanos adquirieran su patente de vuelo. Dicho vuelo es aún considerado por muchos como el primer vuelo de la historia. Los hermanos Wright eran poco conocidos mientras que Santos Dumont, el 23 de octubre de 1906, con su nave llamada 14 Bis, equipada con un motor Antoinette de 50 HP logró recorrer 221 metros y se impulsó sin catapulta alguna. El hecho ocurrió en el campo de Bagatelle, en el Bois de Boulogne, París, ante miles de asistentes.

El mismo Santos Dumont, el 12 de noviembre de 1906 realizó un vuelo de 220 metros que estableció el primer récord de distancia, ganando así el premio del Aéreo Club de Francia. Años después, él mismo diseñó sus pequeñas naves, que llamó *Demoiselles*, con las que realizaba vuelos sobre el río Sena. Por ese entonces, antes de la Primera Guerra Mundial, varios aviadores franceses iniciaban la era

de los vuelos, entre ellos destacaron el fabricante Gabriel Voisin y el aviador y fabricante Louis Blériot.

Gabriel Voisin fue el primer industrial que inauguró la primera fábrica de construcción aerodinámica en el mundo en 1905. Además de pionero de la aviación fue creador del avión que realizó el primer vuelo tripulado en circuito cerrado de 1 km en Europa, pilotado por Henry Farman el día 13 de enero de 1908 cerca de París, Francia.

Y Blériot, con su nave equipada con un motor Anzani de 25 HP, atravesó el Canal de la Mancha el 25 de julio de 1909. Fue en una máquina diseñada por este, llamada Blériot XI, que el peruano-francés Jorge Chávez voló a la eternidad. Pero antes de referirnos al héroe de la aviación peruana, veamos brevemente las características de esta aeronave, construida en 1908. Era monoplana, monopla, hecha de maderas de fresno, cañas de bambú y tubos de acero; su motor, el mencionado Anzani de 25 CV, fue el más adelantado de esa época.

En 1910 se realiza el raid Londres-Manchester en donde el francés Louis Paulhan vence al británico Claude Grahame White. El raid había durado 4 horas y 12 minutos, sin aterrizar más que una vez en el trayecto. Pocas semanas después, la hazaña de Paulhan empalidece ante la proeza del joven de 23 años Georges (Jorge) Chávez Dartnell.

Este hijo de peruano era un destacado alumno de la escuela Farman de Morumelón. Obtenida su licencia de piloto de aviación, realiza su primer vuelo en Reims y logra mantenerse en el aire durante una hora y cuarenta y dos minutos. Con el Blériot XI, en julio de 1910, en los balnearios ingleses de Blackpool y Bournemouth alcanza una altura de 1755 metros, un verdadero récord internacional.

El 23 de septiembre de 1910, Jorge Chávez parte de Ried Brieg, Suiza, con el fin supremo de pasar los Alpes. Luego de volar a miles de metros de altitud, algo se rompe en el aeroplano a una distancia



Jorge Chávez

de 10 metros del suelo. El piloto peruano cae en Domodossola, una pequeña localidad del lado de Italia, y fallece cuatro días después, el 27 de noviembre de 1910.

Tenemos así una breve historia de la aviación con sus héroes e inventores. Tres latinoamericanos son recordados en esta primera época: El brasileño Alberto Santos Dumont y dos peruanos, Jorge Chávez y el inventor y militar Pedro Ruiz Gallo, continuador de las aproximaciones de vuelo del gran Leonardo. En 1878 publicaba *Estudios generales sobre la navegación aérea, y resolución de este importante problema* en donde plantea la construcción de una máquina voladora en forma de ave. Su muerte fatal durante la Guerra del Pacífico truncó los estudios de este pionero de la aeronavegación.\*

EN SU DÍA, EL PREMIO PRITZKER A WANG SHU SE CONSIDERÓ EL MÁS POLÍTICO DE LA HISTORIA. SIN EMBARGO, MÁS BIEN, SE TRATÓ DEL ESPALDARAZO A UNA TRAYECTORIA SILENCIOSA QUE FUE CAPAZ DE DESLUMBRAR AL MUNDO CON TAN SOLO UNA OBRA MAESTRA. Y, SOBRE TODO, UN ANTICIPO DE LA ARQUITECTURA QUE VENDRÍA DESPUÉS.

# WANG SHU

## LA ARTESANÍA COMO RESISTENCIA

Laura Alzubide

Fotos: cortesía de Amateur Architecture Studio

En el Museo de Historia de Ningbo (2003-2008), ubicado en el centro financiero de esta ciudad, Wang Shu aplicó una técnica constructiva en vías de extinción a gran escala, al aprovechar los despojos de los derribos –piedras, ladrillos, tejas– para reparar grietas y cubrir aperturas. Foto: Lv Hengzhong.

**A**ntes de recibir el Premio Pritzker en el año 2012, la obra de Wang Shu era bastante desconocida, incluso dentro del ámbito especializado. Se había limitado a realizar proyectos en su país natal, la República Popular China, donde había criticado con dureza la destrucción de la arquitectura tradicional. Allí, el arquitecto se posicionaba en contra de que los edificios históricos fueran demolidos y los terrenos se volvieran a levantar con kilómetros de hormigón y una estética impersonal, enemiga de los materiales artesanales, ajena al respeto por el medioambiente.

Esta elección, por aquel entonces sin precedentes en el reconocimiento más importante de la profesión, había tenido sus raíces en cuestiones geopolíticas y económi-

cas. Cuatro años antes, se habían celebrado los Juegos Olímpicos de Beijing, donde se habían diseñado obras tan emblemáticas como el Estadio Nacional de Herzog & De Meuron. El flujo de capitales del sector de la construcción emigraba rápidamente del suroeste asiático a China. Así, con las posibilidades que ofrecía el crecimiento de las ciudades, estudios internacionales de renombre –como Zaha Hadid Architects y OMA– realizaban proyectos de gran envergadura y amplia exposición mediática. El país era un crisol de tendencias. Hasta el punto de que parecía que el éxito del urbanismo del mundo entero dependía de lo que se hacía en China.

En este contexto, el Pritzker daba un golpe sobre la mesa y tomaba la decisión más polémica de su his-



La biblioteca del Wenzheng College (Suzhou, 1999-2000) se concibió con casi la mitad de la construcción bajo tierra con la idea de respetar las tradiciones de la jardinería de Suzhou, que sugieren que los edificios situados entre el agua y las montañas no deben ser prominentes. Foto: Lu Wenyu.



Situado en la entrada de la ciudad de Hangzhou, Vertical Courtyard Apartments (2002-2007) es un proyecto conformado por seis torres de casi cien metros de altura que albergan a ochocientos residentes. Su forma evoca las casas tradicionales de un pueblo del sur de China. Foto: Lu Wenyu.

toría. Con esta vuelta de tuerca inesperada, cimentaba las bases de su futuro, apostando por la armonía entre las tradiciones y necesidades locales, así como el cumplimiento de las exigencias de un desarrollo sostenible. La carrera de Wang Shu había sido breve –cuando obtuvo el premio, tenía tan solo cuarenta y ocho años–, pero incluía algunos episodios de poderoso significado. Su figura era representativa de una nueva generación de profesionales chinos. Y un ejemplo del camino que la poderosa institución quería que siguiera la arquitectura.

### EL NECESARIO APRENDIZAJE

Wang Shu se considera, en este orden, un estudiante, un artesano, un arquitecto. Su trayectoria revela la coherencia con la que ha ejercido su trabajo. Nació en 1963, en la distante ciudad de Urumqi, en el noroeste de China. Cuando era muy joven, le gustaba la literatura. También mostraba cierta inclinación por el dibujo. Sus padres, un músico y una profesora, le

explicaron que era difícil ganarse la vida como artista y le aconsejaron estudiar una carrera que tuviera que ver con la ciencia y la ingeniería. Entonces, Shu optó por aquello que conjugaba lo mejor de ambos mundos: la arquitectura.

Tras graduarse en el Instituto de Tecnología de Nanjing, fue contratado por la Academia de Bellas Artes de Zhejiang, en la ciudad de Hangzhou, donde investigó el entorno y la arquitectura en la remodelación de edificios antiguos. Un año más tarde, le encargaron su primer proyecto: el Centro de la Juventud de Haining, un vasto espacio de tres mil seiscientos metros cuadrados que finalizó en 1990. Su debut había sido auspicioso, aunque no recibió más comisiones. Como no le interesaba la política, decidió desempeñarse como obrero de la construcción –el peldaño más bajo de la sociedad china– desde las ocho de la mañana hasta la medianoche. En paralelo, remodelaba edificios antiguos que fueron demolidos en favor del crecimiento de la ciudad.



## LA ARQUITECTURA ES ALGO PEQUEÑO Y COTIDIANO

En 1997, con su esposa Lu Wenyu, Wang Shu fundó el estudio Amateur Architecture en la ciudad portuaria de Hangzhou, a ciento setenta kilómetros de Shanghái. Se trataba de una pequeña empresa formada por tan solo diez personas, en su mayoría estudiantes. Porque, para Shu, ser *amateur* equivale a ser artesano. Y, del mismo modo, la arquitectura debe tener una aspiración artesanal. «Yo diseño una casa en lugar de un edificio», ha explicado. «Para mí, la arquitectura es algo espontáneo porque es un hecho cotidiano. Cuando digo que diseño casas en lugar de construir edificios es porque estoy pensando en algo más cercano a la vida, a la vida cotidiana».

Como consecuencia de esta filosofía, el portafolio del estudio presenta una variedad de proyectos de estilos y calidades disímiles. Hay diseños convencionales, como la biblioteca del Wenzheng College

(Suzhou, 1999-2000) y las torres Vertical Courtyard Apartments (Hangzhou, 2002-2007). Hay tentativas parcialmente fallidas, como Cinco Casas Dispersas (Ningbo, 2003-2006), donde no todas son rescatables. Hay obras en las que es posible encontrar algunos hallazgos: es el caso de la Casa de Cerámica (Jinhua, 2003-2006), un pabellón experimental de baldosas de colores que carece de cualquier pretensión, salvo la de la reivindicación del material.

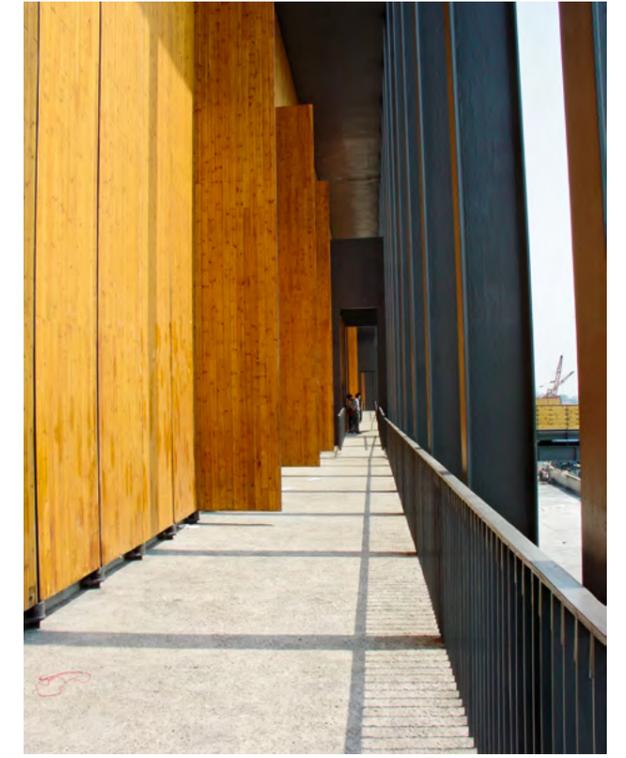
Solo en los proyectos más ambiciosos es posible vislumbrar los rasgos de una arquitectura que bien le valió a Shu el Pritzker. En el Museo de Arte Contemporáneo de Ningbo (2001-2005), trató de salvar el edificio portuario original, que databa de la década de 1980. Pero había sido intervenido tantas veces que la estructura estaba dañada y solo pudo conservar la torre de control. Está diseñado como un «contenedor», revestido de acero y tablonos de madera reciclada, insumos propios de la



El proyecto Cinco Casas Dispersas (2003-2006) consistió en reinventar la tipología tradicional de la vivienda china en diferentes partes de la ciudad de Ningbo. Cada una de ellas promueve la aplicación de materiales y técnicas locales. Fotos: Lang Shuilong.



La ciudad de Jinhua convocó a dieciséis arquitectos internacionales para crear una serie de pabellones a orillas del río Yiwu, en un proyecto comisariado por el artista Ai Wei Wei. La Casa de Cerámica (2003-2006) fue la propuesta de Wang Shu y su estudio. Foto: Lv Hengzhong.



El Museo de Arte Contemporáneo de Ningbo (2001-2005), con sus estructuras con forma de contenedor y plataformas y rampas de acceso, imita la relación entre barco y puerto. El proyecto fue reconocido con el Premio Holcim de Asia-Pacífico a la construcción sostenible. Fotos: Lv Hengzhong y Lu Wenyu.

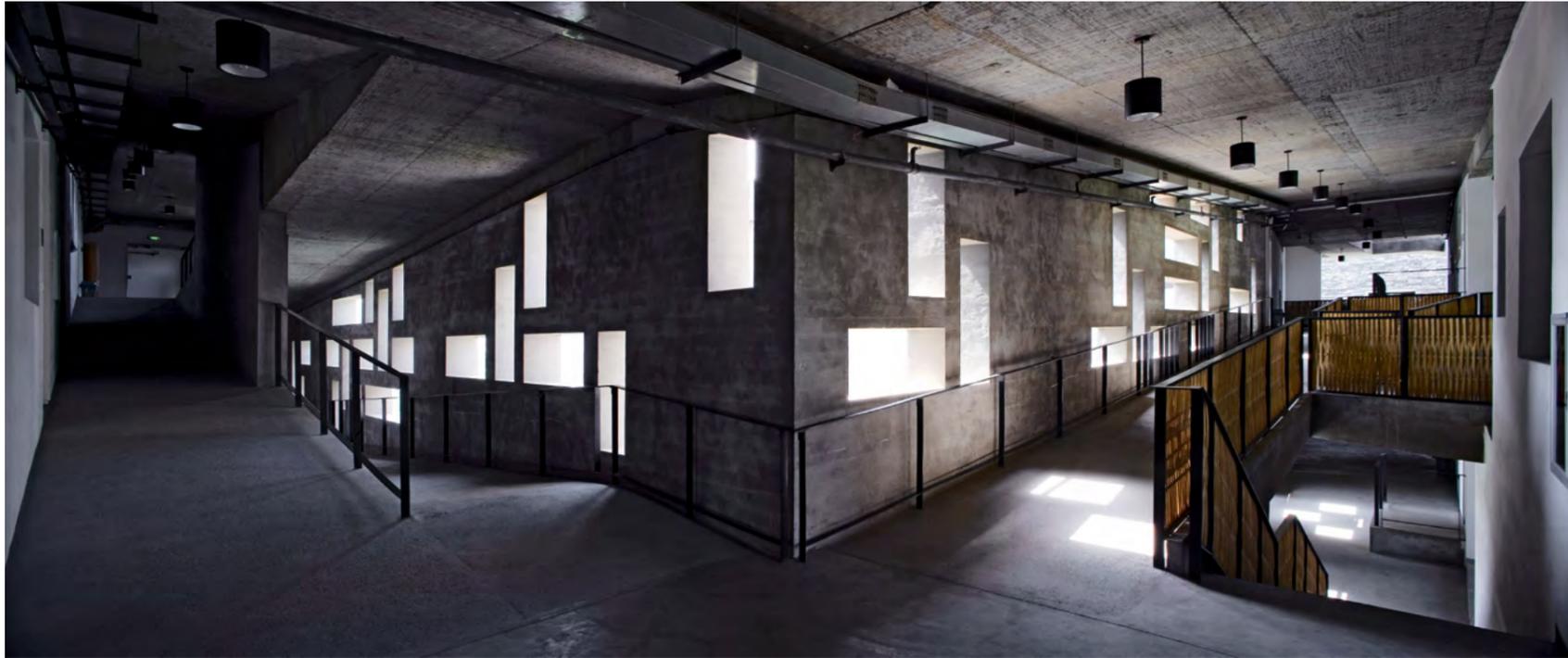


Wang Shu (Urumqi, 1963) es decano y profesor de la Escuela de Arquitectura de la Academia de Arte de China. Enseña y diseña con la firme idea de que no se puede demoler la historia con el fin de alcanzar el desarrollo. Foto: Zhu Chenzhou.

fabricación naviera. Aquí no hay una gran plaza ni escaleras de acceso, como suele suceder en las pinacotecas de gran tamaño. Solo plataformas y rampas.

El Campus Xiangshan de la Academia de Arte de China (Hangzhou, 2002-2007) supuso un paso más en la carrera del estudio, que debía concebir más de veinte edificios en un plazo corto. El resultado es un complejo arquitectónico con espacios de interrelación abiertos, imbricado según la topografía de las montañas y construido a partir de restos de derribos, como ladrillos y tejas recuperadas, que refuerzan la simbiosis con el paisaje. «En la mente del pueblo chino, la arquitectura representa un estilo de vida imbuido de la naturaleza que florecerá con el tiempo», ha declarado el arquitecto.





El Campus Xiangshan de la Academia de Arte de China (2002-2007), en Hangzhou, es como una pequeña ciudad capaz de proporcionar un lugar de aprendizaje y de vida para los estudiantes, los profesores y el personal. El programa incluye pabellones, dormitorios, salas de clases y edificios administrativos, entre otros.



En Xiangshan destaca la integración del conjunto y el cuidado por los detalles, que se traslada a la elección de los materiales utilizados: más de siete millones de tejas y ladrillos recuperados de derribos, que dan al proyecto una densidad simbólica y táctil. Fotos: Lv Hengzhong y Lu Wenyu.





Desde el vestíbulo del Museo de Historia de Ningbo, se accede a dos salas de exposiciones y a los pisos superiores. Sin embargo, lo mejor se encuentra en el exterior, donde los cortes incisivos, en forma de patios interiores y terrazas, caracterizan el diseño de este imponente edificio. Fotos: Lv Hengzhong

### LA OBRA MAESTRA DESCONOCIDA

Estos dos proyectos son una premonición de lo que es su obra maestra: el Museo de Historia de Ningbo (2003-2008). Parece un antiguo monolito que rinde homenaje a una arquitectura que está por desaparecer. Sin embargo, se trata de una propuesta innovadora. La fachada está levantada con piedras, ladrillos y tejas provenientes de los edificios que habían sido demolidos a su alrededor, combinados por cincuenta artesanos a modo de *collage*. La amalgama de materiales reciclados y el remate del hormigón configuran un volumen que destaca por sus líneas de vanguardia. Al fin y al cabo, para Shu, no todo el futuro es *high tech*. También la tradición se puede trabajar con técnicas modernas.

No es de extrañar que el arquitecto chileno Alejandro Aravena, uno de los miembros del jurado del Pritzker, confesara haber sido «golpeado» por el proyecto al verlo por primera vez, un efecto reservado a las obras de arte, capaces de emocionar hasta modificar el esta-

do de ánimo. Tanto es así que, durante los tres primeros meses, el museo recibió tres millones de visitantes, en su mayoría población local que quería recordar el pasado y sentir las reminiscencias de lo que alguna vez fue su hogar. «No hablo de arquitectura, solo construyo casas», ha predicado el arquitecto, como si fuera un mantra. «La arquitectura está lejos de la gente, pero las casas están enraizadas en la vida de las personas. Las casas que construyo tienen que arraigarse en el corazón de los chinos».

La obra de Shu –sobre todo el Museo de Historia de Ningbo– no puede dejar indiferente. Ni tampoco la decisión de los responsables del Pritzker, quienes invirtieron el prestigio del premio en una figura que representara a una nueva generación de arquitectos nacidos en China. Con este dictamen, de algún modo, la arquitectura cambió para siempre y llegó al lugar donde realmente pertenece: un espacio fértil y generoso en el que priman la sostenibilidad y el respeto a las tradiciones artesanales.\*

# CIUDAD Y ARTE

El Lissitzky Texto e ilustraciones

NACIDO EN UCRANIA EN 1890, EL LISSITZKY ES UNO DE LOS GRANDES ARTISTAS DEL SIGLO XX Y UNO DE LOS MÁS REPRESENTATIVOS Y POLIFACÉTICOS DE LAS VANGUARDIAS RUSAS. POSIBLEMENTE EL QUE MAYOR INFLUENCIA HA EJERCIDO EN EL ÁMBITO UNIVERSAL DE LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL.

DESDE 1917, LISSITZKY REPRESENTÓ UNA NUEVA GENERACIÓN DE PINTORES, ARTISTAS GRÁFICOS Y FOTÓGRAFOS QUE EXPERIMENTARON CON TÉCNICAS NO CONVENCIONALES PARA LOGRAR UNA NUEVA VISIÓN DEL ARTE PORQUE, PARA DECIRLO CON SUS PROPIAS PALABRAS: «EL ARTISTA HA PASADO DE SER UN REPRODUCTOR A CONSTRUIR UN NUEVO UNIVERSO DE OBJETOS». IMAGEN MÁS CERCANA AL DE UN INGENIERO QUE SE PONE AL SERVICIO DE UNA SOCIEDAD INNOVADORA.

**L**a ciudad es el barómetro para medir la sociedad humana de cada época. A partir de la cantidad de líneas rectas, curvas y circulares del plano de una ciudad se puede reconstruir la vida económica, política y espiritual de cada época concreta. Tenemos el enorme cuadrado de la ciudad de Babilonia centrado en torno al pequeño cuadrado del templo habitado por el Dios-déspota. Tenemos otro cuadrado desarrollado a partir del antiguo *Castrum* romano y organizado a través de dos arterias perpendiculares que se cruzan en la tienda

de campaña del jefe-militar. Tenemos ciudades organizadas a partir de una serie de rotondas que servían como ferias para productos de los mercaderes bajo la estrecha vigilancia de los castillos feudales. Tenemos los tableros de ajedrez de la nueva época materialista. Tenemos flamantes puentes de hierro y hormigón en Nueva York. Frente a nosotros encontramos toda una serie de signos de tipo expresivo. En cada uno de ellos se expresó una clase social determinada que creó un perfil específico de la ciudad a su propia semejanza. En

la Edad Media este perfil ascendía en forma de pirámide y culminaba en la cruz de la catedral. En los Estados Unidos de la actualidad este perfil está marcado por las chimeneas de las fábricas y los rascacielos aislados y amenazantes, como los colmillos de un animal.

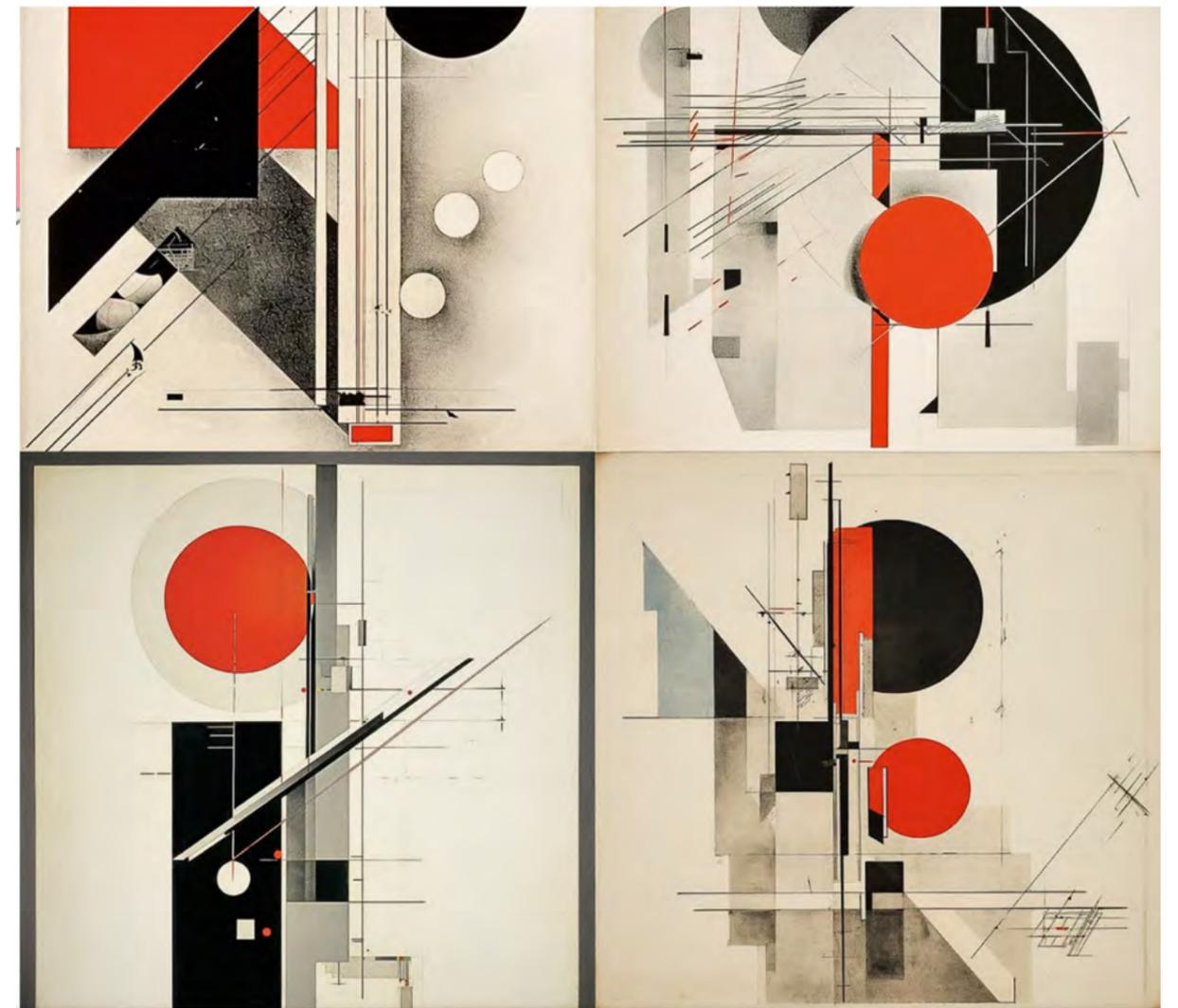
La tierra florece a través de las ciudades. Las fuerzas del tiempo pasado dejaron un indicio fosilizado de sí.

¿Qué es lo que hará crecer la nueva fuerza del tiempo presente? ¿Qué papel debe jugar el artista en este proceso?

El arte fue traído a la ciudad. En la ciudad nació la ciencia. Ambos se dirigen ahora hacia la fusión mutua en un único todo creador. El artista-pintor escapó del

callejón sin salida de su especialidad y con su paso a la arquitectura (en el sentido más amplio posible de este término) se encontró de bruce con el problema de su papel como productor material. En un primer momento este artista pensó que ahora podía realizar cosas a su antojo, salió a la calle y amontonó unos cuantos bloques hasta conseguir algo así como una columna de cosas hacinadas. Pero luego llegaron las personas reales y cada una utilizó esta columna como mejor le pareció; le añadieron y le quitaron cosas, la destruyeron como obra de arte, y al parecer ofendieron los sentimientos del artista.

Pero este tipo de artista no tiene nada que hacer en la época actual.



### La ciudad necesita otra cosa

Cada artista no puede hacer lo que le viene en gana y de ninguna manera le está permitido llegar con su cajita de maquillajes y disfraces para ponerle todo tipo de estopas y pelucas al esqueleto fabricado por un ingeniero.

La ciudad se convierte en un todo único y no en una mera suma de edificios de viviendas, casas, tiendas, tabernas y cosas parecidas. Deja de ser un almacén inmovilizado. Se convierte en una red de comunicaciones.

¿ACASO EL TRASATLÁNTICO A VAPOR NO ES CIUDAD EN MOVIMIENTO? ¿Y ACASO EL ZEPPELIN Y LOS NUEVOS Y ENORMES AEROPLANOS NO PROPONEN A SU MODO LOS FUNDAMENTOS PARA UNA NUEVA COMPRENSIÓN DE LA MANERA DE HABITAR?



(C) ArtsDot.com - El Lissitzky - Tatlin at Work

Podemos hacer un seguimiento de este proceso de unión entre ciudades.

Primero, una manera natural: los ríos. Como fuente de energía se utiliza la corriente del agua, la fuerza de los músculos y el viento.

Luego, los caminos artificiales (Roma). La fuente de energía era aquí la fuerza de tracción humana o animal, y la rueda, su forma particular.

Luego, el ferrocarril. El vapor, la locomotora.

Finalmente, el aeroplano. Nuevas energías: el gas, la electricidad. Nuevas formas: la hélice y el propulsor.

Ahora vemos que la ciudad (en el sentido de «contenido») se desen-

cadena y se pone en movimiento. Vemos cómo la vida construye un nuevo tipo de vivienda realmente dinámico. ¿Acaso el moderno tren expreso con sus vagones de acero, con vagones restaurantes, con vagones-salones conectados por radio por el mundo entero no es una vivienda en movimiento?

¿Acaso el trasatlántico de vapor no es ciudad en movimiento? ¿Y acaso el zeppelin y los nuevos y enormes aeroplanos no proponen a su modo los fundamentos para una nueva comprensión de la manera de habitar?

En este trabajo solo nos hemos referido a algunas cuestiones para indicar de qué manera las fuerzas en proceso de desarrollo exigen de los creadores nuevas capacidades organizativas.

Esta organización es una exigencia de nuestra fuerza prioritaria y originaria como seres vivos. La tarea de los artistas de hoy en día es la organización de la ciudad en cuyo interior vivimos y nos movemos. Y todavía no es claro si de este proceso resultará su dispersión o la organización total del mundo en una única ciudad.

**El arte ha llegado al punto final de su recorrido** Durante muchos siglos el arte acompañó a los cazadores y recolectores representando sus escenas de caza para hacer más felices y agradables sus ratos de ocio.

Hoy en día damos los primeros pasos en la nueva época de la electrodinámica. Ya no cazamos ni contemplamos ni decoramos. Han aparecido otras ur-



Corriendo en la ciudad. Fotomontaje, 1926. MOMA

gencias y en consecuencia creamos formas distintas.

Algunos han acusado al nuevo arte de apoyarse en fundamentos metafísicos simplemente por ir más allá de los límites de la física escolar. Otros en cambio, lo acusan de positivismo por utilizar cuidadosos cálculos matemáticos. Pero la lucha contra el arte representativo es también una lucha contra los números fosilizados y contra todo lo muerto.

Un nuevo mundo debe ser construido. Construcción que será realizada por esa fuerza incesante que excede tanto al arte como a la ciencia y a la tecnología.\*

# ANA MARÍA GAZZOLO

«LA POESÍA DICE  
AQUELLO QUE  
MUCHOS NO SE  
ATREVEN A DECIR»

Entrevista de Tatiana Berger

POETA PERUANA DE FINO E INTENSO REGISTRO, ES TAMBIÉN INVESTIGADORA, TRADUCTORA Y PROFESORA UNIVERSITARIA. ESTUDIÓ LITERATURA EN LIMA Y FLORENCIA, Y ES DOCTORA EN LITERATURA PERUANA Y LATINOAMERICANA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS. SON CONOCIDOS SUS ENSAYOS SOBRE LA POESÍA DE RAÚL DEUSTUA Y DE BLANCA VARELA. EN POESÍA HA PUBLICADO: *CONTRATIEMPO Y DISTANCIA* (1978), *CABO DE LAS TORMENTAS* (1990), *ARTE DE LA NOCHE* (1997), *CUADERNO DE ULTRAMAR* (2004) Y *HOJAS* (2023). HA EJERCIDO EL PERIODISMO CULTURAL EN DIFERENTES PERIÓDICOS Y REVISTAS, Y ENTRE LOS AÑOS 2009 Y 2020 FORMÓ PARTE DEL CONSEJO EDITORIAL DE *PUENTE*.



### ¿Cuánto sirve la poesía en estos tiempos?

Solo puedo decirte que a mí me sirve para seguir viviendo, porque si solo fuera por las circunstancias de la vida contemporánea, no daría muchas ganas de seguir en la vida. No quiero decir con eso que es una evasión, no la entiendo como evasión, siempre he creído que la poesía dice aquello que muchos no se atreven a decir, por lo tanto, desde una determinada conciencia, pone muchas cosas en orden.

### Y desde ese orden, en este país tan fragmentado, ¿cómo es ser poeta, cómo lo vives?

Es que yo no vivo como poeta, yo no me entiendo viviendo como poeta. En todo caso, me entiendo viviendo desde mi sensibilidad, que no es únicamente poética. Mi sensibilidad tiene que ver con el arte en general. Me gustan todas las formas artísticas. Vivo sí en un mundo algo distinto al de la media de la gente, un mundo que a mí me llena, me permite ser, me acerca a mí misma.

### Tu visión del arte es holística, tu vida es así: eres una artista, poeta, pintora, profesora universitaria, crítica literaria. ¿Con cuál actividad te sientes más cómoda?

En este periodo de mi vida tengo la suerte de enseñar —hace algunos pocos años— en el área que me gusta. He pasado temporadas largas enseñando cursos en la primera etapa universitaria, enfrentándome a alumnos que muchas veces no querían llevar esos cursos, salvo rarísimas excepciones, a los cuales siempre miraba y me dirigía. Pero ahora enseño a gente que escribe y entonces es diferente. Siento que hay una conexión, tomo contacto con sus sensibilidades, contacto que a mí me alimenta muchísimo. Me da algo, me ayuda a aprender de mí misma.

### También has hecho periodismo, nada menos que crítica literaria, ¿cuál es tu formación?

Yo empecé en San Marcos en una época irregular, hice el bachillerato y obtuve mi primera

beca para estudiar literatura italiana en Florencia, y también para perfeccionar la lengua. Luego llevé unos cursos de arte del Renacimiento, estaba en el lugar preciso.

Cuando regresé, mi primera experiencia de trabajo fue enseñando italiano en el Instituto Italiano de Cultura, y luego en una universidad que no quiero mencionar porque mi experiencia fue horrorosa. A principios del año 80 me fui a España, a la aventura, porque simplemente quería seguir escribiendo poesía, tenía la ilusión, un poco loca, de que si estaba en un sitio con más acceso a los libros y a las publicaciones iba a poder desarrollarme. Bueno, me di, obviamente, de cara con la realidad.

### ¿Te fuiste sola?

Me fui sola, con pasaje de ida, fue muy, muy difícil, pero insistí. No quería volver, fui muy terca. Estaba en Madrid en la época del destape. Me quedé dos años y medio, volví porque me dio neumonía. Me habían dado varias cartas de recomendación para personas que trabajaban, en ese entonces, en el Instituto de Cooperación Iberoamericano. Ninguna funcionó, todos estaban decepcionados, un chileno, un argentino, prácticamente me dieron a entender que me iba a ir pésimo, y que mejor regresara al Perú. Todos mis contactos se acabaron en un día. Ahí recordé que Antonio Cornejo Polar me había mencionado el nombre de Félix Grande. Nadie me había recomendado a él, pero ese día, por la desesperación, busqué su oficina, me aparecí y le mentí, le dije que me había mandado Arturo Corcuera, yo sabía que era su amigo.

### ¿Y te dio trabajo?

Empezó a leer lo que escribía en poesía. No fue de inmediato, de entrada me dijo: lo que tienes publicado no lo voy a publicar. Solo había publicado mi primer libro, que lo tengo ahí descartado, porque fue una locura publicarlo tan rápido. Félix Grande me dijo: escribe algo



Ana María Gazzolo entrevistando al hispanista y traductor Roberto Paoli



Ana María Gazzolo con el poeta Javier Sologuren e Iliá Bolaños



nuevo y me lo traes. Dos meses después le llevé lo escrito, me dijo que lo iba a revisar bien para publicarlo en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*. No me acuerdo muy bien, cuánto tiempo después me mandó a hacer unas pruebas de comentarios de textos, de reseñas. Pasé. Así empecé a hacer crítica en España.

#### ¿Y te gustó?

Sí. Al principio me costó, yo estaba acostumbrada a escribir breve, a concentrar, y de pronto tenía que extenderme, era otro tipo de escritura. Hice también otros trabajos, cuidé niños, hice tipes para una academia. Y a la vez fui publicando con cierta regularidad reseñas críticas, y poesía hasta en tres ocasiones. La única vez que hice poesía por encargo fue para la revista. Ellos hacían un homenaje a escritores y encargaban poesía. Félix me dijo: hazlo, te van a pagar. Así, en un número dedicado a Julio Cortázar escribí un poema

basándome en la lectura de sus cuentos. Al año siguiente el homenajeado fue Juan Ramón Jiménez, releyéndolo salió un poema al mar. Nunca más escribí poesía por encargo.

La crítica literaria la hice en Lima al volver de España, ya tenía ese camino abierto, pero fue difícil, no había mucho. Entré a practicar a *El Comercio*, solo hacía reseñas de noticias, me pagaban una miseria, hasta que me enfadé con el que llevaba la sección y lo planté. Luego, cuando entró Elvira de Gálvez como jefa de la página cultural del diario, me llamó y me encargó formalmente una columna de libros. Eso fue a mediados de los ochenta.

#### Y ya estaba destapado el llamado «boom de la poesía de mujeres»...

Claro, pero yo no lo viví al inicio, regresé a mediados del 82, no tenía ese contacto. Regreso y

empiezo a ser conocida como crítica y no como alguien que escribe poesía. Eso tarda mucho. Yo no publico un segundo libro hasta el año 90.

#### ¿Por?

Ya había cometido una barbaridad publicando el primero, y hay que tener mucho cuidado.

#### Y como crítica, imagino que te llegaban los libros de las poetisas y todo ese encasillamiento de la poesía erótica. ¿Tú que opinas de todo eso?

Yo me acuerdo que en esa época empezaron a buscarme personas como Jesús Cabel y algunos otros que hacían antologías. Discutía el hecho de que hablaran de poesía femenina. Siempre estuve en contra de esa denominación.

Lo he escrito alguna vez, y en mis críticas lo he puesto. No creo que la poesía tenga género, dicho de esa manera. O sea, ¿por el hecho de ser mujer escribes de una manera? Algunos, cuyos

nombres no recuerdo, me decían, visitándome en casa, que iban a publicar una antología y al final, en una especie de adenda, entrarían las mujeres, separadas. Eso yo no lo entendía, ¿por qué no podían entrar dentro del mismo círculo? Más allá de Blanca Varela, que entraba siempre porque ya se había ganado su territorio, las más jóvenes estaban siempre al final de esas antologías. Pero los hombres que hacían eso se sentían muy orgullosos de estar abriendo un camino. No estaban abriendo nada, lo que hacían de alguna manera era abrir un casi ghetto de mujeres al final de la antología.

Ahora, por otro lado, yo no me he sentido identificada con esa manera de tipificar la poesía de mujeres que tiene que ver con la erótica del cuerpo. Yo no he hecho esa poesía, tampoco creo que todas las mujeres tengan que ser definidas por eso. También parece que entramos a un territorio restrictivo, a tal punto que algunas poetisas más jóvenes han sentido la necesidad de



Ana María Gazzolo con las escritoras Patricia de Souza y Elba Luján en la playa Los Pulpos, Lima

escribir de esa manera para poder sentirse integradas, como parte de ese grupo. Es una idea que tengo, me parece que puede haber condicionado a algunas, ¿no?

**Desde ese lugar de crítica literaria eras una voz disidente de esas posiciones.**

Pero no creo que contara mucho, la verdad...

**¿Crees que han cambiado la cosas ahora a nivel de crítica literaria?**

En este momento yo no veo mucha crítica. Te doy un dato, desde hace tiempo cuando uno publica un libro de poesía y lo manda a un periódico, ¿qué pasa? ¿con qué te van a responder?, con la entrevista de un periodista, no con la lectura crítica, que es lo que debería haber. En ese sentido creo que no la hay, no se persigue, de parte de los medios de comunicación, una mirada crítica, y no digo solamente hacia las mujeres, sino en general.

**¿Y qué tal tu paso por el periodismo?, luego de *El Comercio* te fuiste a la revista *Oiga*.**

Me hizo posible el trabajo con un lenguaje más directo y más rápido, me aceleró. En el trabajo del lenguaje yo me tomaba mi tiempo para escribir, pero en periodismo eso no es posible. Nunca soporté el ruido de las redacciones. Igarua comprendió perfectamente, yo iba los lunes a la reunión de la semana, el jueves iba a pasar mis notas culturales: pintura, música, libros (en máquina de escribir), y el viernes a editar la sección. Esa experiencia del periodismo me soltó la mano para el ensayo y otro tipo de escritura.

**¿Siempre supiste que ibas a ser poeta?**

Sí, desde chica me encantaba leer poesía, las estudiaba de memoria, las recitaba en el colegio.

**Pero, ¿fue un descubrimiento tuyo, o en tu casa se leía poesía?**

Mi padre. Sí, él fue gran lector, muy cercano a la poesía. Escribía. Después de su muerte he encontrado unas obras de teatro tuyas. Mi papá

era un artista, estudió Derecho porque tenía que mantener a una familia, pero él era un pintor, todas las pinturas de esta casa son de él. Desde chica me hablaba de todo esto, poesía, pintura, música.

**Maravilloso no tener dudas de tu destino.**

No tuve dudas de estudiar Literatura... aunque no es verdad, sí tuve dudas. El teatro me fascinaba, yo me dije: ingreso a la Católica para entrar al TUC, para actuar, pero en mi casa no querían. A pesar de que mi papá había actuado de joven, y que su padre, mi abuelo, fuera músico, tenían terror de que yo lo hiciera. Mi papá había vivido las necesidades de alguien que se dedicaba al arte, mi abuelo nunca tuvo otro oficio. Sin embargo, yo entré al TUC, de los treinta y tantos postulantes entramos siete, fue muy emocionante; pero un día llamaron a la casa para decirme que tenía que ir a no sé dónde y ahí se acabó todo. Yo lo había mantenido en secreto, pero se enteraron y me lo prohibieron... era menor de edad, tenía 16 años.

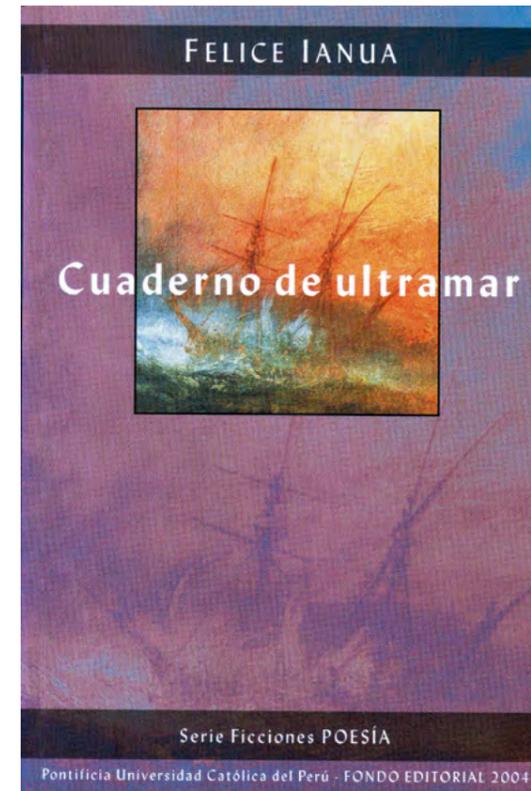
**¿Y te dio pena?**

Sí, para mí era un placer estar allá arriba, desde chica me había gustado recitar en el colegio. Quizás hubiera dejado mi timidez más rápidamente de lo que me costó dejarla. O de repente me hubiera vuelto más neurótica, yo me obsesionaba con los personajes.

La otra duda: entrar a Bellas Artes, me gustaba pintar, estudié pintura. Pero terminé entrando a Literatura en la universidad Católica. El programa era tan pegado a Lingüística que me pasé a San Marcos. Excelentes profesores, pero con las huelgas se perdía mucho tiempo.

**¿Tú crees en la inspiración?**

A veces. Muchas veces es muy intuitivo, o una sensación que ni siquiera tiene palabras. A veces son sonidos antes de que se hagan palabras, o pueden ser algunas palabras sueltas, puede ser una sensación, pero también una sonoridad.



**Estuve leyendo el mapa de escritoras peruanas, ahí dice que tu poesía se caracteriza por la concisión, el lirismo y cierta atmósfera hermética y melancólica.**

Bueno, yo no escribo para ser hermética de ninguna manera, quizás puedo reconocer que no soy explícita y que me gusta callar a tiempo, eso a algunos les podría parecer hermético. Creo que el hermetismo es mucho más complejo, requiere de una decisión. Yo puedo tomar la decisión de no decir, de sugerir. Para mí la sugerencia es muy importante.

**¿Editabas tus libros?**

No, cuando yo quiero publicar mi primer libro, *Contra tiempo y distancia*, converso con mi papá, siempre hablaba de esas cosas con él. Entonces me lleva donde un amigo suyo, el papá de Elda Di Malio, que tenía una imprenta donde hacían trabajos excelentes como editorial Ausonia. Entre mi papá y ese señor me publican y regalan



Ana María Gazzolo rodeada de los escritores Carlos López Degregori y Guillermo Niño de Guzmán

ese primer libro. Luego he publicado con Campodónico, *Cabo de las Tormentas*, y con Colmillo Blanco, *Arte de la noche*, que mi mamá y yo cosimos, porque la editorial no hacía ese trabajo y yo quería un libro cosido.

**Y luego publicas con Fondo Editorial de la Católica, Cuaderno de Ultramar, bajo el nombre de Felice Ianua, ¿Por qué firmar como hombre?**

Mi papá siempre me contaba historias de su abuelo, que era marino, y al que no conoció, el papá del músico. Y yo tenía esas historias ahí. Como me encantan los viajes y el mar me atraía, le pedía que me contara más. Mi bisabuelo se llamaba Carlo Felice Gazzolo, según la historia de mi papá, probablemente inventada en algunas cosas, había venido con Garibaldi y se quedó en el Perú. Empieza a hacer transporte marítimo de cabotaje a lo largo de la Costa del Pacífico: Perú, Chile, Colombia. En uno de esos viajes, entrando a un puerto colombiano con su cargamento de sal, el práctico del puerto encalla el barco y lo pierde. Se quedó sin barco. Este drama para mí era historia y me empieza a dar vueltas y me obsesiona durante meses. El otro lado de la historia era que mi papá decía que su abuela, la viuda del marino, le había regalado, cuando era adolescente, una especie de cuaderno de bitácora de su esposo, mi bisabuelo, que escribía estando en altamar, y que en realidad no era un cuaderno de viajes, sino de poemas que escribía o copiaba, como se usaba en el siglo XIX. Mi papá me decía con desesperación que lo había perdido. Nunca lo vi, pero quedó en mi memoria, y decidí escribir el libro que él podría estar escribiendo, por eso puse ese nombre, porque asumí el rol del marino para escribir. Luego he escrito la precuela, es decir la parte anterior. Este año quiero sacar los dos libros juntos.

**¿Es un proyecto de este año?**

Sí. Se llama *Los Cuadernos de Felice Ianua*, ya con mi nombre. El otro libro, el nuevo, se llama *El cuaderno del alucinado*, que es el viaje anterior hasta



Ana María Gazzolo en Fiesole, Italia

llegar al Estrecho de Magallanes. Ya está formateado, listo para entrar a imprenta.

**Uno siente a algunos escritores como parte de su familia, una familia literaria. ¿Quiénes son parte de tu familia literaria, en quiénes te reconoces?**

Me parece regio que hayas hecho la pregunta así. Generalmente la pregunta que te hacen es quién influyó en ti, en tus comienzos, y eso no es tan correcto porque en el tiempo uno va haciendo crecer esa familia. Poetas italianos me interesan muchísimo, a los 16 años ya estaba enganchada con Ungaretti, el asunto del decir en pocas palabras, yo tenía esa tendencia, me reconocí en él. Me gustó muchísimo Federico García Lorca, ahí entra la parte teatral porque es una poesía sonora, una poesía para decirla, creo que algo se me pegó al comienzo. Hoy es la poesía que dice con



Ana María Gazzolo en el teatro griego de Siracusa

pocas palabras. Obviamente, me he encontrado muy bien con la poesía de Blanca Varela. No son todos los periodos por igual. Y me siento cercana con los poetas de la mal llamada generación

del 50. Deustua es un descubrimiento posterior que me fascina. Hay ciertos textos de Sologuren. Me gusta la poesía delicada, pero que tiene fuerza a la vez y escoge las palabras. He valorado a Eguren después de mucho tiempo, no es el poeta para niños. Y los poetas peruanos de siempre, no te puedo decir que sean siempre los mismos. Me gusta cómo escribía Eduardo Chirinos. A Montale lo he apreciado mucho después, porque en un principio me parecía difícil; con un mayor dominio del italiano lo he apreciado. Incluso a Leopardi, hay cosas de los últimos años que son impresionantes, son de una claridad mental que a mí me asombra, es muy actual, con unas verdades universales que están contenidas en esa poesía, es impresionante. Y Juarroz. Me encanta Louise Glück.

**¿Como defines tu poesía?**

No puedo definirla, pero sí puedo definir mi búsqueda, decir con las palabras necesarias, no excederse en el lenguaje y solo decir si tengo algo que decir.\*





# LOS TICUNA

## EL PODER DE LA LLANCHAMA Y LA MADERA

María C. Chavarría Mendoza

EL ARTE DEL PUEBLO TICUNA FUE VISTO RECIENTEMENTE EN LIMA A TRAVÉS DE UNA EXPOSICIÓN AUSPICIADA POR EL CENTRO CULTURAL INCA GARCILASO DE LA VEGA, BAJO LA CURADORÍA DE GREDNA LANDOLT. LA MUESTRA INCLUYÓ PINTURA EN LLANCHAMA, UNA IMPRESIONANTE COLECCIÓN DE MÁSCARAS HECHAS EN MADERA Y FIBRAS VEGETALES, ADEMÁS DE TALLAS EN MADERA DE PALO SANGRE. ESTA MUESTRA CONTÓ CON EL APOYO DE LA ORGANIZACIÓN FECOTYBA (FEDERACIÓN DE COMUNIDADES TICUNA Y YAGUA DEL BAJO AMAZONAS) Y DE SU DIRIGENTE FRANCISCO HERNÁNDEZ CAYETANO. LOS TICUNA DESEAN QUE EL RESTO DEL PERÚ CONOZCA LAS LUCHAS DE SU PUEBLO POR DEFENDER SUS TERRITORIOS Y MANTENER LOS VALORES DE SU CULTURA ANCESTRAL.



### ¿Quiénes son los ticuna?

Ellos pertenecen a un pueblo indígena que tiene representantes en tres países: Perú, Colombia y Brasil. Son conocidos como tikuna o ticuna. Sin embargo, ellos se autodenominan *du-ii* que significa «ser vivo, gente». Ellos habitan en las provincias Mariscal Castilla y Putumayo del departamento de Loreto. En Brasil reside la mayor parte de la población. Su lengua se

denomina *tikuna* al igual que la familia lingüística a la que pertenecen. ¿Qué significa esto? Que la lengua es de filiación desconocida en el espectro americano actual. Es una de las pocas lenguas peruanas que tiene tonos, allí radica la dificultad de aprenderla y escribirla. En el censo de 2017, cuatro mil doscientos noventa personas han declarado hablar la lengua ticuna en el Perú. En todo el continente americano se



Grabado de época. *Procesión festiva de ticunas.*

calcula en total más de 40 mil miembros de la etnia. Se ha sabido de su existencia por las crónicas de misioneros y viajeros a fines del siglo XVII. Sus descripciones hablaban de los ticuna como gente que sabía pintarse el cuerpo de negro, seguramente porque los cronistas desconocían que los amazónicos han usado el huito (*Genipa americana*) en sus cuerpos desde siempre, para aislar a los zancudos o porque los extranjeros presenciaron alguno de los complejos ceremoniales ticuna donde los participantes pintan su cuerpo con ese color.

A más de 500 años de su encuentro con la sociedad occidental, el arte ticuna ha perdurado como una forma de resistencia para conservar sus territorios ancestrales y su identidad.

### ¿Dónde viven los ticuna?

En el momento del contacto, ellos se encontraban en ambas márgenes del río Amazonas y afluentes, en las proximidades de la triple frontera con Colombia y Brasil. Con la conquista y posterior explotación del

caucho en la región, los ticuna se han visto expoliados de sus lugares tradicionales, se han mudado a lo que se conoce como selva interfluvial, esparciéndose y formando comunidades. Hoy en día les es difícil enfrentarse a agentes nacionales y extranjeros que deforestan la selva, aniquilan la fauna y facilitan el avance avasallador del narcotráfico en la región.

### La llanchama, el árbol que viste a la gente

Un elemento infaltable en la producción artística de los ticuna es el uso de la llanchama a la que llaman *noxé*. Es difícil pensar que los árboles son tan generosos que pueden proveer material para que la gente se vista y pinte, tal como lo hacen algunos pueblos amazónicos.

¿Cómo se obtiene la llanchama? Primero hay que ubicar el árbol renaco que crece en las alturas, más conocido por los biólogos como *Poulsenia armata*. Luego, se escoge un árbol cuyo tronco sea uniforme y se le hace un corte longitudinal con machete para

sacar un gran trozo de corteza, esta tarea es llevada a cabo por los hombres. La corteza es llevada a la comunidad donde es lavada en bateas grandes, se machaca con morteros de madera hasta que la corteza se vaya extendiendo sin romperse. Generalmente, las mujeres se encargan de este trabajo. Luego, se cuelga para secarla.

La pieza obtenida tiene un color medio crema claro, pero también se pueden lograr unos marrones de otra variedad del árbol. Seguidamente, se pinta con diferentes colores obtenidos del mismo bosque. Aunque los ticuna han llegado a un alto desarrollo de la llanchama, existen otros pueblos amazónicos que también la siguen usando. Los *bora* se envuelven la llanchama alrededor de la cintura y obtienen una especie de falda que sirve tanto a hombres y mujeres; los *ese eja* la usan como túnica larga, cosiéndola a un costado y dejando espacios abiertos para brazos y

cuello, obteniendo la forma de lo que se conoce hoy como *cushma*. Estos pueblos también la usan para las coronas que son adornadas con vistosas plumas.

### Pintamos lo que vemos

Nolberto Fernández, pintor autodidacta del clan Garza, cuyo nombre original es Nurubé, «el que ve muy lejos» es uno de los principales exponentes del arte ticuna. Para pintar, Norberto usa tintes naturales sobre ñoxe o tela hecha de corteza de llanchama. La fauna y flora en peligro de desaparecer siguen ocupando la temática de Nurubé cuando aparecen juntas, alrededor de un generoso árbol, dos seres muy poderosos en *La lupuna: el tigre y el oso bormiguero*.

Los ticuna tienen en el mundo del agua una fuente de inspiración permanente porque ellos mismos son gente del agua, viajan con gran dominio por el Amazonas y afluentes y son gente que pesca con destreza.

Pescador ticuna en el río Loretoyaco de Colombia. Foto de Pablo Albarenga





Nurubé, del clan Garza, dice que ha visto a las sirenas, conoce relatos sobre ellas y sobre todo cree en su existencia, por eso las describe y pinta.

La necesidad de pintar lo que se escribe ha sido descrita como una nueva forma de literalidad surgida en la Amazonía después de la aparición de la escritura en pueblos que originalmente fueron orales (Chavarría 2005).

En los últimos años, la pintura en llanchama se ha convertido en una fuente de ingreso familiar para los pueblos indígenas de Loreto, pues se puede vender en Iquitos a los turistas locales y extranjeros. Generalmente, los pintores no firman sus obras y estas permanecen anónimas. La pintura en llanchama hecha por los ticuna está pendiente de estudio, hay que visitar esas comunidades para admirar todas aquellas escenas que provienen del imaginario indígena (otorongos, peces, boas, tucanes, garzas, paujiles, mariposas, etc.) y

conocer también sus relatos sobre seres prodigiosos que los cuidan o los atacan.

#### ¿De dónde salen los colores?

El bosque ofrece también una paleta de colores que los ticuna aprovechan al máximo en telas como en sus máscaras. Ellos son los maestros del color pues tienen un repertorio de aproximadamente quince plantas que usan en sus lienzos y en la pintura corporal. Ellos conocen principalmente el huito (*Genipa americana*) para el color negro; el palillo o guisador (*Curcuma longa*) que da el color amarillo con sus diversas tonalidades; el rojo y naranja provienen del achiotte (*Bixa orellana*); el color verde, de la palmera pijuayo (*Bactris gasipaes* H.B.).

#### La fiesta de la pelazón o Woxrexcüchiga

Una de las oportunidades que uno tiene de admirar el arte ticuna es la fiesta ticuna de la pubertad o pelazón que ha sido extensamente documentada, aunque se

practica con menos frecuencia. Todas las formas de su repertorio simbólico están presentes: los cantos, las coreografías, pintura, arte plumario y talla en diferentes maderas.

A este ceremonial asiste toda la comunidad haciendo un despliegue de su sapiencia y su memoria. Previamente, los padres de la jovencita acumulan durante meses insumos para agasajar a sus invitados. Ellos vendrán representando a sus clanes, engalanados con trajes de llanchama y máscaras que identifican su pertenencia a determinado clan, sea este animal, ave, fuerza de la naturaleza o espíritu.

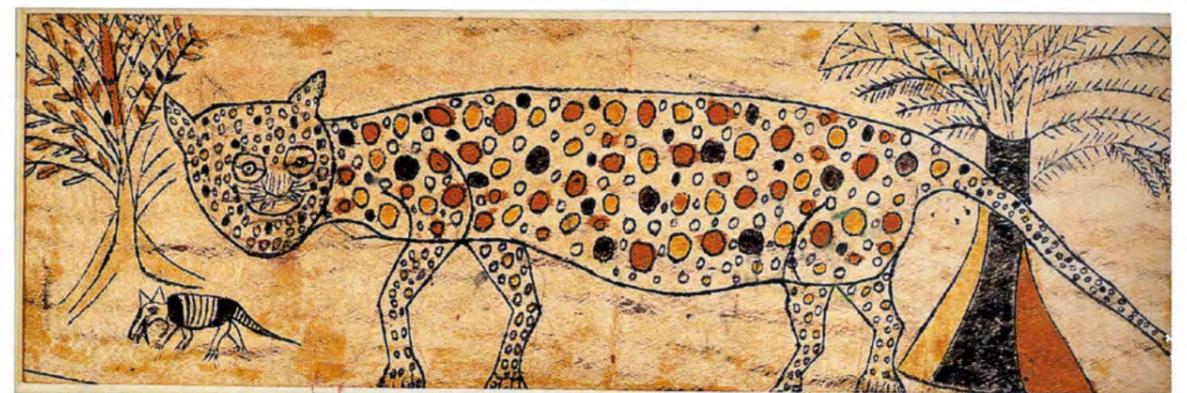
En esta fiesta, la jovencita, centro de la ceremonia, es aislada por 40 días en la cumbreira de la casa, a partir de su primera menstruación (Goulard 2009). En ese tiempo, la niña sigue una dieta y consume principalmente plátanos. Durante el encierro solo se permite la visita de mujeres que le dan consejos

sobre sus futuras responsabilidades de mujer. La presencia de esta nueva sangre, menarquia, es importante en el mundo ticuna y de allí la celebración. Durante los días de aislamiento, la jovencita aprende a preparar el hilo de chambira (*Astrocarium*) para los tejidos y elaboración de adornos. Goulard sostiene que durante el aislamiento la joven hace su primera hamaca. Los anfitriones, padres de la jovencita, deben atender a todos los asistentes con comida, carne de monte y harto masato. Habrá música, baile y una gran borrachera.

El nombre de *pelazón* proviene de que el acto central de la fiesta es presentar a la jovencita ante la comunidad, pintada con huito por las mujeres y adornada con plumas de garza en el cuerpo, para que luego las mujeres le arranquen «a carne viva» el cabello. Siendo el cabello un atributo de belleza femenina, la jovencita crecerá en su comunidad con un nuevo cabello, gracias al poder del huito (*Genipa americana*) que hace crecer el cabello con



Norberto Fernández, cuyo nombre original Nurubé significa «el que ve muy lejos» es uno de los exponentes del arte ticuna.





Joven ticuna de Colombia lista para la fiesta del Pelazón

un color lustroso e impecable. El dolor le enseña a la joven a tener fortaleza para enfrentar los avatares del futuro.

Arrancar el cabello a la agasajada se omite hoy en día, o se hace uso de tijeras, probablemente por la influencia de las iglesias cristianas. El aislamiento prolongado también está en vías de desaparecer porque ahora las niñas asisten a la escuela y perderían muchos días de clase.

### Los vestidos máscaras

La fiesta celebra la aparición de un nuevo miembro de la sociedad tikuna, y principalmente es un rito de fertilidad donde se invoca a los espíritus dueños de la naturaleza a quienes se pide dones para tener un buen año. Los invitados se visten y pintan representando a sus diversos clanes, haciendo



Invitado al Pelazón con su traje máscara



Adorno con plumas de guacamayo y águila del que penden un par de caracoles

uso de trajes-máscaras, plumaje colorido en coronas y en el cuerpo, además de ruedas o escudos y *dupas* de palo sangre. La sociedad tikuna está dividida en clanes de animales terrestres o aéreos y vegetales. Los clanes, a su vez, se organizan en mitades. La pertenencia a un clan se transmite por línea paterna. Esta trama social aparece en todo su esplendor en la fiesta. Los invitados llevan vestidos-máscaras que son de un gran realismo. Las máscaras son de madera balsa y se ubican en la parte superior del traje ceremonial; son muy llamativas. En lengua tikuna, se llaman *mawii*. Son grandes porque deben destacar en medio de la fiesta. En caso de tratarse de un ave como un paujil o tucán, el pico es largo y ostentoso. Su confección está encomendada a los hombres, aunque las mujeres pueden colaborar en el pintado.

Luego sigue el cuerpo, hecho de llanchama o de oje (*nõxe*) y ornamentado en el pecho, brazos y piernas. Los dueños de los animales tienen sus propios vestidos-máscaras como los dueños de las fuerzas naturales que convergen en la fiesta,



Vestidos y danzas ceremoniales

ataviados según lo que representan. Los vestidos-máscaras, además de los dibujos realistas, tienen adornos geométricos pues el grafismo ticuna es inagotable.

Los motivos están todos relacionados con los clanes de los invitados. Hay máscaras de aves: tucán, picaflor; mamíferos grandes como el temido tigre u otorongo, cómicos como el mono y, también, las temidas boas y serpientes.

Los niños se disfrazan de monos y participan del baile que tiene un carácter lúdico y divertido. Ellos se cubren con bolsas de tocuyo y danzan con un palo entre sus piernas que imita un pene muy grande y danzan alrededor de las muchachas, animados por el canto de las abuelas y del resto de las mujeres.



Cada invitado confecciona su propio atuendo. Muchos de los vestidos-máscaras permanecen, hoy en día, conservados por las propias comunidades o en el Museo Etnográfico de la ciudad de Leticia (hoy Colombia) porque hasta el momento el Perú no tiene un Museo de la Amazonía.





### Los escudos (natchine)

Son formas circulares hechas en llanchama que llevan pintadas, con tintes vegetales, distintos animales que aluden a los clanes; estos animales van a proteger a la niña. Ella se sienta sobre los escudos durante la ceremonia de la pelazón. Los escudos contienen diferentes iconografías encerradas en un círculo que simboliza el universo.

Los clanes surgen de los mitos de creación donde hay siempre un creador supremo. Estos relatos primigenios están en la memoria colectiva, la tradición oral. Una vez que se han asignado los clanes,

estos determinan el funcionamiento de la sociedad indígena y las reglas de matrimonio. Una gran colección de estos escudos se encuentra en el Museo de Oro de Colombia.

### ¿Quiénes somos? El rol de los dupa

Son varas talladas en madera de palo sangre (*Brosimum rubescens*) que son llevadas por los parientes de la muchacha durante la fiesta, pero que también han entrado en el comercio artesanal. En ellas sobresale, en la parte superior, la cabeza del animal con colores muy vistosos donde se utiliza pintura de tintes vegetales o también, de uso reciente,



Dupa. Vara tallada en madera balsa de Nilo Peréira



Banco para sentarse a pensar

pintura industrial. Y en el cuerpo de la dupa, esculpido en alto relieve aparece el cuerpo íntegro del animal que representa al clan familiar. Este es el carnet de identidad ticuna.

La gente de Loreto sabe tener *dupas* en su casa. Tienen mucha acogida en el mercado local e internacional porque son muy vistosas. Existe una web colombiana que exporta máscaras, *dupas* y tallas en madera al exterior.

### Hacemos lo que conocemos: la talla en madera

El arte de la talla es ampliamente desarrollado entre los ticuna y apunta directamente al mercado artesanal. Se hace para venta y tiene mucha demanda por la finura de su acabado. Las piezas han sido primorosamente elaboradas y no son muy grandes. Su repertorio es amplio donde predominan principalmente elementos de la fauna como sachavaca, oso hormiguero, tortuga, armadillo, huangana, monos; seres del agua como peces, bufeo, sirenas, etc. Todas las tallas tienen un fino acabado por lo que son muy cotizadas. El color concho de vino proviene del palo sangre y el pulido es uno de los secretos de su arte.



Además de la pintura y la talla en madera, los ticuna hacen cerámica, cestería de varios tipos, teniendo siempre presente su relación con la naturaleza, su entorno y su memoria. Describirlas desborda el espacio de este artículo, baste recordar que todo lo que hacen con sus manos ha tenido siempre una función simbólica que recuerda permanentemente los valores de su sociedad ancestral.\*

# GAM KLUTIER TRAZOS SIN TIEMPO

Jorge Bernuy

EL ARTE PUEDE SER UNA ORGÍA APASIONANTE PARA EL ARTISTA, SIEMPRE Y CUANDO SU OBRA NO PRESCINDA DE LAS LÍNEAS BELLAS Y DE LA ARMONÍA DE COLORES. SIN EMBARGO, CON ELEMENTOS GROTESCOS Y MONSTRUOSOS EL ARTISTA TAMBIÉN PUEDE COMUNICAR LOS INSTINTOS, LAS PASIONES O LOS SENTIMIENTOS MÁS ÍNTIMOS E INEFABLES DEL SER HUMANO. LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA SE CONVIERTE ASÍ EN UNA VÍA DE ESCAPE AL TOTALITARISMO DE LAS CONVENCIONES CULTURALES Y PASA A SER UN REFLEJO DE NUESTRO ESTADO INTERIOR.

*Pintar como los pintores del Renacimiento me llevó unos años, pintar como los niños, me llevó toda la vida.*

Pablo Picasso





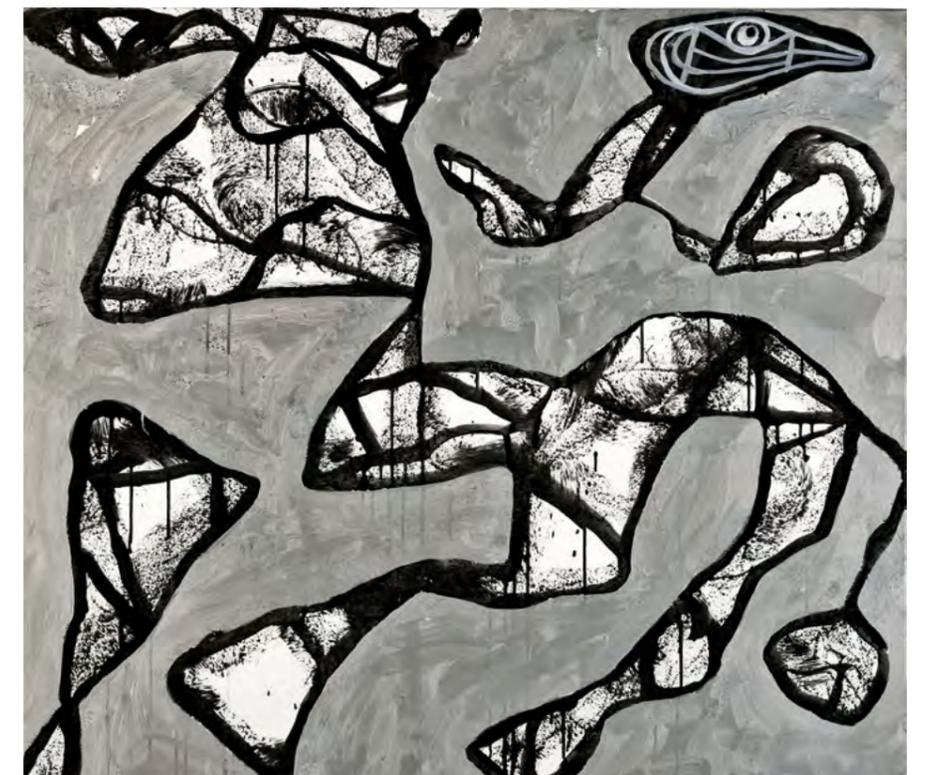
Gam Klutier reivindica en su obra el carácter inmediato, intuitivo y profundamente sincero de la materia. Su objetivo no es representar al pensamiento, sino hacerlo sentir. El gesto esencial de este pintor es el de embadurnar la tela que tiene ante sí y aplicar el azar, de tal manera que la obra se convierte en una aventura cuyo desenlace no se conoce. El artista se despoja así de cualquier bagaje adquirido consciente o inconscientemente y asiste al proceso creativo como un espectador asombrado. Las obras resultantes destilan la ingenuidad de un primitivo.

La obra de Klutier se caracteriza por el *horror vacui* al presentar una exuberancia casi barroca de formas y

un pródigo uso del color. Sin embargo, desprovistas de cualquier atributo individual y con una soltura extraordinaria, las figuras de Klutier no alcanzan plenamente la categoría de personajes típicos. Su rechazo al realismo convencional lo lleva a crear seres extraños de una anatomía apenas sugerida, como la de los dibujos infantiles o las imágenes de culturas primitivas que tanto admira. Estos personajes sumamente esquemáticos son pintados directamente, sin bocetos, sobre fondos abstractos marcados por trazos audaces que nos sugieren una danza de signos antediluvianos. De este modo, Gam Klutier se revela como un extraordinario dibujante de cuyas marcas, garabateadas al azar, surgirán los contornos que más



GAM KLUTIER SE REVELA COMO UN EXTRAORDINARIO DIBUJANTE DE CUYAS MARCAS, GARABATEADAS AL AZAR, SURGIRÁN LOS CONTORNOS QUE MÁS TARDE SERÁN SUS OBJETOS Y PSEUDOANIMALES DE CIENCIA FICCIÓN.



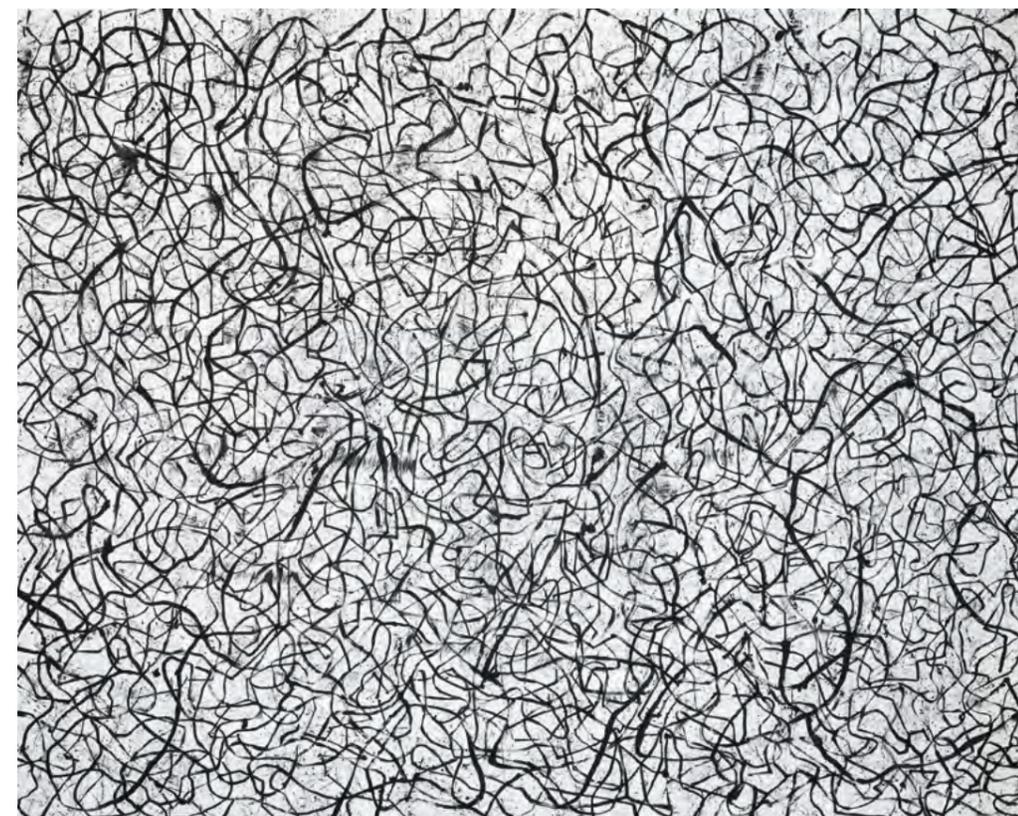


tarde serán sus objetos y pseudoanimales de ciencia ficción. Otros trazos tienen el propósito de crear el ámbito fronterizo entre el mundo material y los fantasmas de su mundo mental: una cosmogonía de símbolos a los que el pintor se ha mantenido fiel, como si un estado de gracia estuviera iluminando su obra.

Gam Klutier ha conseguido liberarse de influencias concibiendo una intensa manera de pintar que no se presta en ningún momento a la función imitativa, y que elude el componente decorativo. En sus obras se impone el carácter expresivo al representativo a partir de rasgos básicos: manchas y signos motivados simplemente por su humor y en los que se manifiesta la potencialidad de su oficio, pero siempre con una soltura extraordinaria y un proceso fluido.

En la naturaleza pictórica de sus imágenes se hace evidente el uso de recursos técnicos habituales de la pintura: los colores, las veladuras, la evidencia de las pinceladas sueltas, el gesto, las relaciones entre motivo y representación. El espacio y la superficie, la forma y el contenido se vuelven paradójicos, problemáticos, y pierden la confortable estabilidad de categorías perfectamente establecidas en la mente del espectador.

Además de sus monumentales murales, en los que demuestra su habilidad y artificio, Gam Klutier es uno de los pioneros más experimentales de la escultura contemporánea en el Perú. Su obra escultórica se distingue por la armonía, el ritmo, el equilibrio, así como por su espacio y profundidad. Dotado de una







**GAM KLUTIER, PINTOR, ESCULTOR, DIBUJANTE Y MURALISTA, NACE EN LA CIUDAD DE DELFT, PAÍSES BAJOS, EN 1946.**

notable energía y curiosidad, Klutier halla sus primeros materiales en Lima en los desechos de las playas.

Juguetes, latas, piezas metálicas terminan insinuando fantasmas de animales extraños. Posteriormente se vuelca hacia la escultura contemporánea desde la que trabajará con materiales como el hierro, el acero, el aluminio y la madera. Las figuras resultantes presentan formas orgánicas y grotescas que sugieren animales híbridos de ciencia ficción. De igual manera, sus monumentales obras para parques, que pueden alcanzar hasta los cinco metros, presentan una vitalidad en la forma que es enfatizada por el ritmo de las sinuosas relaciones entre lo cóncavo y lo convexo.

Estas esculturas herméticas suelen poseer también un perfil metálico que se hace maleable y aéreo por la exacta adición de la luminosidad.

Gam Klutier, pintor, escultor, dibujante y muralista, nace en la ciudad de Delft, Países Bajos, en 1946. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Breda y trabaja y vive en Lima desde 1981. Fue Becado por la Fundación Pollock-Krasner de Nueva York en 1994 y cuenta con 136 muestras individuales y 40 colectivas en galerías y museos de Lima, México, París, Nueva York, Chicago, entre otras. Asimismo, ha realizado siete murales en el Perú y el extranjero. Su última muestra, «Trazos sin tiempo» ha sido inaugurada en el Palacio de las Artes de Miraflores.\*

# HEDY LAMARR

## LA DIVA INVENTORA

Guillermo Niño de Guzmán

HEDY LAMARR, ACASO LA MUJER MÁS BELLA DE LA HISTORIA DEL CINE, FUE LA MÁXIMA ENCARNACIÓN DEL GLAMOUR EN LA ÉPOCA DORADA DE HOLLYWOOD. SURGIÓ A FINALES DE LOS AÑOS TREINTA Y SE IMPUSO A LO LARGO DE LA DÉCADA SIGUIENTE POR SU HERMOSURA Y ELEGANCIA, PERO TAMBIÉN POR SU INTELIGENCIA. A DIFERENCIA DE OTRAS ESTRELLAS DEL CELULOIDE CUYAS MAYORES VIRTUDES SE CONCENTRABAN EN SUS ATRIBUTOS FÍSICOS, LA ACTRIZ AUSTRIACA SOBRESALIÓ POR SUS EXPERIMENTOS CIENTÍFICOS, VERTIENTE EN LA QUE HARÍA UN VALIOSO DESCUBRIMIENTO. INGENIERA POR VOCACIÓN, INVENTÓ UN SISTEMA DE CONMUTACIÓN DE FRECUENCIAS QUE INCIDIRÍA EN LAS COMUNICACIONES INALÁMBRICAS Y PERMITIRÍA, MÁS ADELANTE, DESARROLLAR LA TECNOLOGÍA WI-FI.





Hedwig Eva desde niña se interesó por las ciencias.

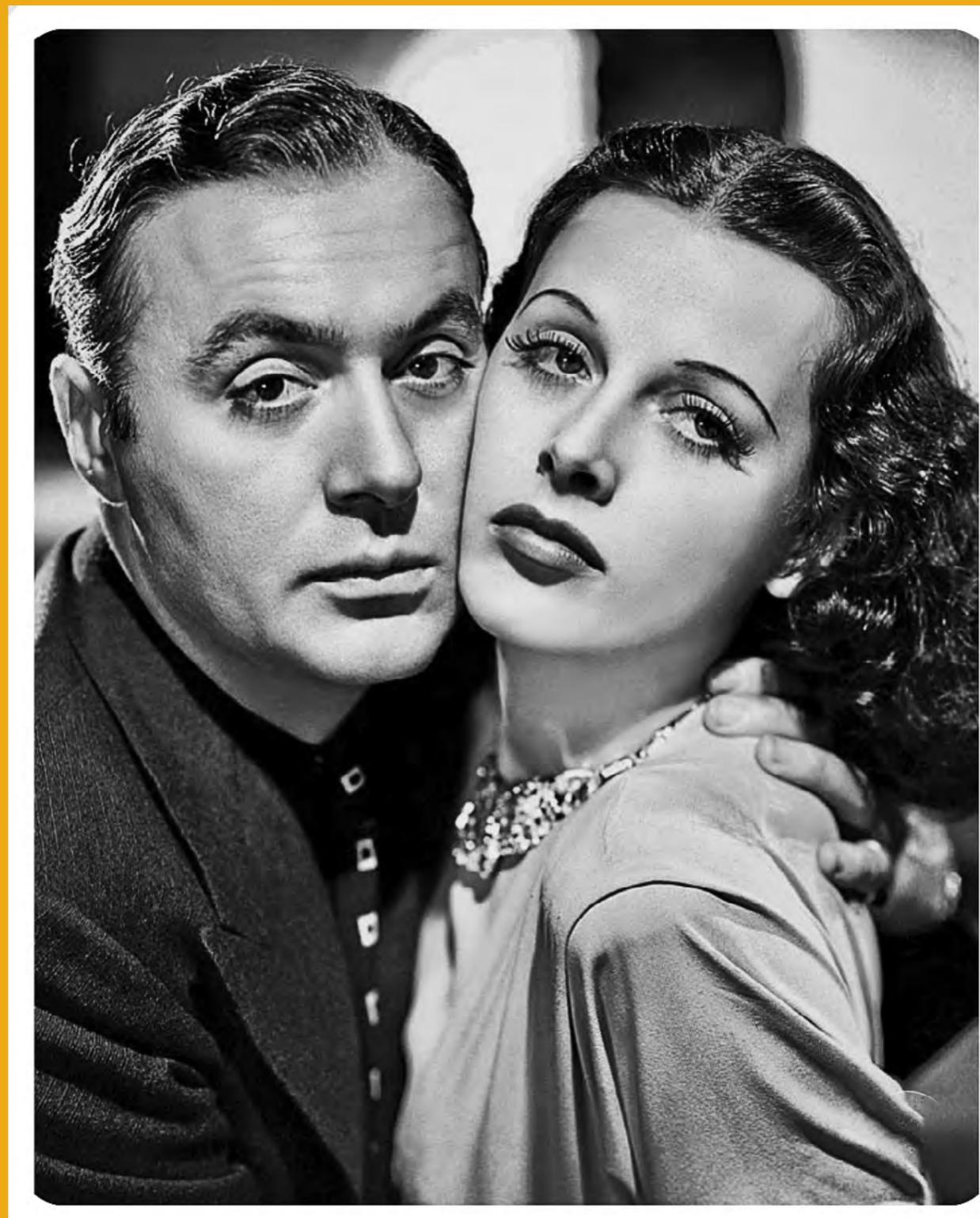
Su biografía contrasta con la de aquellas diosas del cine que, por lo general, arrastraban un pasado lleno de privaciones. Hedwig Eva Marie Kiesler –tal era su nombre real– había nacido en Viena en 1914. Su

padre era banquero y su madre una concertista de piano. Tuvo una educación de primera clase y, desde pequeña, se interesó por los avances de la ciencia. A la par, se sintió atraída por el mundo de las tablas y estudió arte dramático en Berlín con el reputado maestro Max Reinhardt. Luego obtuvo pequeños roles en el teatro y el cine, hasta que fue contratada por el director checo Gustav Machaty para protagonizar *Éxtasis*. Esta película causó gran revuelo porque incluía atrevidas escenas de desnudos, inusitados en el cine de la época. En una secuencia se veía a la joven Hedy corriendo por un bosque, sin llevar ninguna prenda, antes de bañarse en un lago. Después, en una cabaña, tenía un encuentro sexual con un personaje masculino, escena donde su rostro era captado en primer plano mientras alcanzaba el orgasmo, algo sin precedentes en el cine de la época. A raíz del escándalo que se suscitó, el film sería prohibido en varios países e, incluso, vetado por el papa Pío XI.

Su singular belleza llamó la atención del rico industrial Fritz Mandl, quien le propuso matrimonio. Hedy se casó con él, ignorando que se trataba de un hombre celoso y posesivo, a tal punto que pretendió comprar todas las copias existentes de *Éxtasis*, pues no quería que su esposa apareciera desnuda ante los ojos de los demás. Peor aún, Mandl era el dueño de una de las más importantes



Una escena de la controvertida *Éxtasis*



Escena romántica con Charles Boyer en *Argel*, su debut cinematográfico como Hedy Lamarr



Con Robert Taylor en *La joven de los trópicos*

fábricas de municiones de Europa y se había convertido en proveedor de los nazis. Al cabo de cuatro años de vivir encerrada en un castillo de Salzburgo, custodiada por guardaespaldas que la seguían

a todas partes cuando el magnate viajaba, la actriz planeó su fuga. Se escabulló disfrazada de sirvienta y tomó un tren a París, donde vendió las joyas que llevaba consigo y tramitó la anulación de su enlace.

Luego se trasladó a Londres, donde un agente le procuró una entrevista con Louis B. Mayer, quien se encontraba de paso por la ciudad en busca de nuevos talentos. Deslumbrado por su hermoso rostro, el jerarca de la Metro Goldwyn Mayer le hizo una oferta económica, pero ella la rechazó porque no estaba a la altura de sus expectativas. Recriminada por el agente, ya que una oportunidad semejante no se presentaba todos los días, volvió a la carga. Sin embargo, el productor había abandonado el hotel y al día siguiente se embarcaba de regreso a Estados Unidos. Hedy era una joven intrépida y decidida, de modo que se las arregló para comprar un pasaje en el mismo trasatlántico. A los pocos días, durante la travesía, no solo cautivó irremediamente a Mayer, sino que logró que le cuadruplicara la suma del contrato, pese a ser una actriz desconocida en Hollywood.

Con el nombre de Hedy Lamarr, debutó en *Argel* (1938), al lado de Charles Boyer. La película, dirigida

por John Cromwell, retomaba el drama de *Pépé le Moko*, de Julien Duvivier, que había triunfado en el cine francés el año anterior. El resultado no pudo ser mejor. Si bien Boyer estaba impecable como el célebre ladrón de joyas que se esconde en la *Casbah* argelina, Hedy, como su amante, emanaba un extraño sortilegio que inundaba la pantalla. Así, se hizo famosa de la noche a la mañana. Hasta su peinado con raya al medio se puso de moda y fue imitado por actrices como Joan Crawford y Vivien Leigh. Por desgracia, aunque se trató de un lanzamiento auspicioso, la Metro no planificó bien su carrera. Tuvo que rodar un par de films menores antes de que le dieran un mejor papel en *Boom Town* (1940), de Jack Conway, coprotagonizada por Clark Gable y Spencer Tracy. Fue un éxito de taquilla que aumentó su popularidad y el estudio volvió a reunirla con Gable en *Camaramada X* (1940), dirigida por un realizador de la talla de King Vidor. Esta divertida historia sobre una rusa



Con Spencer Tracy en *Tortilla flat*



Con Clark Gable en *Camarada X*

que conduce un tranvía por las calles de Moscú y se enamora de un periodista norteamericano reveló que Hedy Lamarr era mucho más que un rostro bello. Sin duda, poseía innegables dotes actorales y, en especial, para la comedia.

En 1941 reincidió en el género con *No puedo vivir sin ti*, de Clarence Brown, cinta en la que seduce a James Stewart. Y, siguiendo la misma veta, se convirtió en una obrera de una fábrica de conservas en la adaptación de la novela de John Steinbeck *Tortilla flat* (1942), de Victor Fleming, compartiendo roles estelares con Spencer Tracy y John Garfield. Pero sería *White cargo* (1942), de Richard Thorpe, la película que le valdría la aclamación incondicional del público masculino al interpretar a una sensual y provocadora nativa. En este periodo, por su estupenda actuación en *Noche en el alma* (1944), de Jacques Tourneur, estuvo a punto de ser nominada para el Óscar. No obstante, cabe señalar que, junto con estos films estimables, también participó en otros me-



Con James Stewart en *No puedo vivir sin ti*

nos afortunados. Los estudios no fueron los únicos responsables de estos tropiezos. Hedy era un tanto caprichosa y difícil de complacer. Tanto así que los guiones de *Casablanca*, *Luz de gas*, *Laura* y *Duelo al sol* le parecieron poco atractivos y rechazó los papeles que encumbrarían a Ingrid Bergman, Gene Tierney y Jennifer Jones. De cualquier modo, ella estaba empeñada en demostrar que era una buena actriz y no una mera estrella.

Con todo, su figura se impuso en los años cuarenta. Cuando Estados Unidos entró en la Segunda Guerra Mundial, ella no dudó en ofrecer su apoyo al ejército. Pronto se hizo muy popular entre los soldados, al igual que otras *pin-ups* como Betty Grable y



Su actuación en *White Cargo* le valió la incondicional admiración del público masculino



La luminaria en la luna

Rita Hayworth. Esta época fue trascendental para la actriz, quien era consciente de sus ancestros judíos y del atropello que había perpetrado la Alemania nazi con el *Anschluss*, lo que llevó a su país, Austria, a una contienda devastadora. Hedy se comprometió con la lucha de los aliados y quiso aportar los conocimientos científicos que había ido desarrollando en paralelo a su carrera actoral, pero fue disuadida por las autoridades. Estas le dijeron que, más bien, aportara su fama de estrella de cine para promover la venta de bonos de guerra. La actriz no se ofendió. Por el contrario, lideró una campaña en la que cualquiera que comprara bonos por 25 mil dólares o más sería recompensado con un beso suyo. Le bastó una sola noche para recaudar siete millones de dólares.

Hedy Lamarr, en compañía del compositor George Antheil, logró patentar en 1942 un invento registrado

como «Sistema de comunicación secreto». Por entonces, se estaba experimentando con procedimientos para guiar armas como torpedos por control remoto a través de señales de radio. El problema residía en que las transmisiones eran altamente vulnerables. Debido a la duración de los mensajes, el enemigo podría localizar el centro emisor haciendo un barrido de frecuencia en distintas bandas. Esto hacía posible generar interferencias que bloqueasen la recepción o detectar al emisor, lo que podía llevar a la detención del operador si este se encontraba en el campo rival. Por otra parte, también podían producirse interferencias no intencionales por causas naturales como accidentes geográficos o fenómenos meteorológicos. El sistema ideado por Lamarr y Antheil consistía en transmitir los mensajes fraccionándolos en pequeñas secciones, cada una de las cuales sería emitida secuencialmente y cambiando la frecuencia cada vez, según



Con su marido el empresario Fritz Mandl

un patrón pseudoaleatorio. De esta manera, era imposible recomponer el mensaje si no se conocía el código de cambio de frecuencia. Más tarde, el procedimiento sería denominado «transmisión en espectro ensanchado por cambio de frecuencia» (en inglés *Frequency Hopping Spread Spectrum-FHSS*).

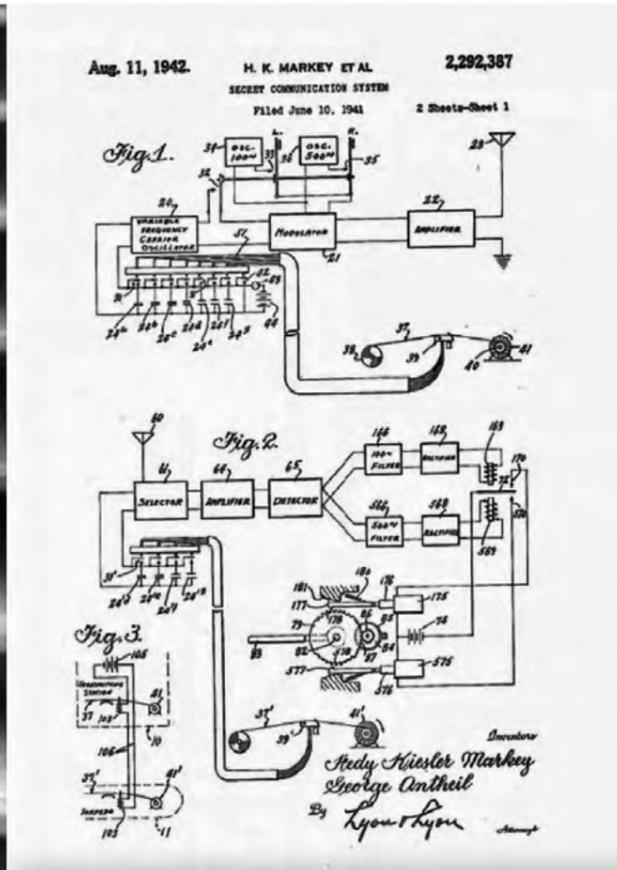
En opinión de la ingeniera Laura Morrón, el transmisor y el receptor estaban al alcance de la tecnología de ese tiempo, basada en componentes electromecánicos y válvulas de vacío. En consecuencia, Hedy Lamarr podía diseñar y construir dichos aparatos. Sin embargo, había que resolver el factor de la sincronización. En una reunión social trabó contacto con George Antheil, que había realizado experimentos musicales vanguardistas en París, como su obra *Ballet mécanique*, estrenada en 1923. Antheil había logrado sincronizar sin cables dieciséis pianolas, lo que ayudaría a solucionar el problema del sistema de Lamarr. Al cabo de un trabajo conjunto que se extendió du-

rante más de seis meses, determinaron que usarían dos pianolas, una en el centro emisor y otra en el receptor. Codificarían los saltos de frecuencia tal como se hacen las perforaciones en una banda de papel, mecanismo que emplea cualquier pianola. Por tanto, la secuencia de los saltos de frecuencia solo la conocería quien tuviera la clave —es decir, la pauta que creaba la melodía que ejecutaba el instrumento musical—, lo que aseguraba el secreto de la comunicación.

En el proyecto que presentaron Lamarr y Antheil, acompañado por diagramas, se aplicaba el sistema como control remoto para el timón de un torpedo. La patente sería examinada por los militares, pero la Marina consideró que el mecanismo no era tan apto para ser instalado en un torpedo y archivó la propuesta, sin pensar en su perfeccionamiento. Finalmente, en 1957, gracias al progreso de la electrónica con la invención del transistor, los ingenieros de la empresa norteamericana Sylvania Electronics System



George Antheil y la Patente del invento con Hedy Lamarr



Con Victor Mature en *Sansón y Dalila*

Division desarrollaron el sistema patentado por la actriz y el músico. El gobierno de Estados Unidos adoptó este procedimiento tres años después de que expirara la patente y lo usó por primera vez en 1962, durante la crisis de los misiles en Cuba. Luego fue utilizado en la guerra de Vietnam y en el sistema de defensa por satélite (Milstar). Pero su aplicación no se limitaría al orden militar. Hoy en día las tecnologías inalámbricas, ya sea la telefonía de tercera generación, el Wi-Fi o el BlueTooth, recurren al cambio aleatorio de canal.

Al término de la guerra, Hedy Lamarr fundó su propia productora, pero las películas que protagonizó no alcanzaron el nivel que ambicionaba. Su canto de cisne sería una memorable actuación en *Sansón y Dalila* (1949), de Cecil B. De Mille. Si bien el realizador la había elegido por su apariencia sensual, la actriz reveló un talento dramático que había sido ignorado

y desperdiciado por Hollywood. Era su primer film en color y marcó la cúspide de su carrera. Después vendría el declive.

Hedy Lamarr se retiró del cine en 1957. Su vida personal fue un rotundo fracaso. Se casó seis veces y ni siquiera los dos hijos que tuvo con su tercer marido, el actor John Loder, le dieron una estabilidad emocional. En su última etapa sufrió de cleptomanía y solía robar artículos en los grandes almacenes hasta que fue sorprendida y arrestada. Al final, decidió recluirse en su casa de Miami y se negaba a recibir visitas. Antes de morir, a los 85 años, en 2000, obtuvo varios reconocimientos por sus aportes a la ciencia. Pero era demasiado tarde. Nunca quiso asistir a ningún homenaje ni premiación. Quién sabe, tal vez le hubiera hecho gracia saber que Austria consagraría el 9 de noviembre, fecha de su nacimiento, como el Día del Inventor.\*

# TECNO LOQUIAS

Luis Freire Sarria

Ilustración de Conrado Cairo

## INTERCEPTOR DE MORFEO

La neurosomnología, una rama nueva del estudio del cerebro, demuestra con pruebas sólidas como ladrillos la capacidad de nuestra mente para incorporar al sueño las alarmas de los despertadores con el fin de permitir que continuemos durmiendo hasta que se nos deshagan las sábanas. No importa si se trata de los clásicos relojes de campanillas, los electrónicos, los incorporados a los teléfonos celulares, inclusive aquellos dotados de inteligencia artificial caen rendidos ante el poder de la defensa neuronal del durmiente. Suenen como suenen, repiquen, silben, trompeteen, aúllen como Tarzán de la Selva o una sirena de bomberos, tu cerebro los puede incorporar al tema que sueñas en ese momento y a seguir pegado al colchón se ha dicho. Pues bien, a sueños reacios, despertadores guerreros. Presentamos nuestro Morpheus Interceptor, el cazador de sueños que no deja heridos. Viéndolo sobre nuestra mesa de noche aparenta ser un despertador electrónico más, chato, negro, provisto de una pantalla en la que aparece la hora de saltar de la cama, pero incuba una traición. Digamos que son las ocho de la mañana de un lunes labora-

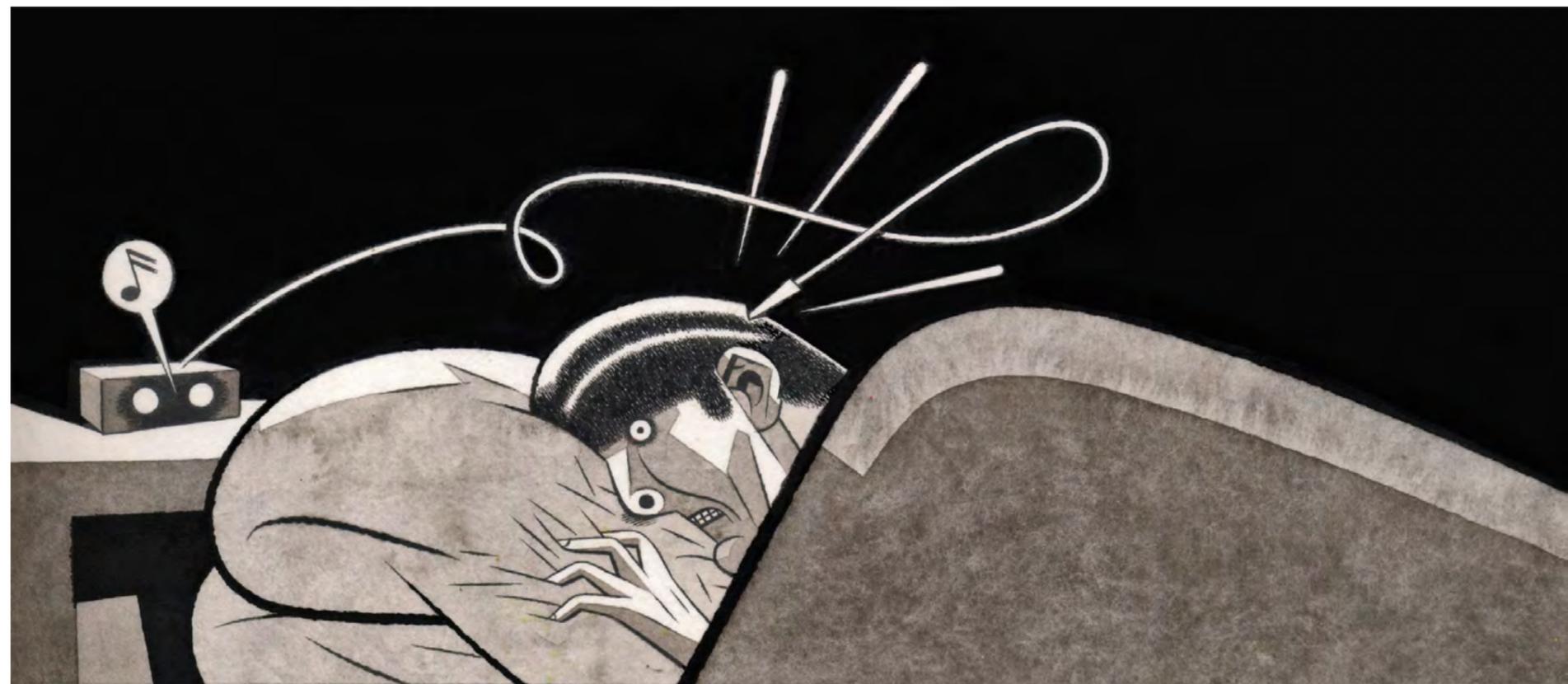
ble, pero tú, al diablo con el trabajo, roncas como si reinara la medianoche. El Morpheus Interceptor comienza su labor de zapa con un timbre persistente como un zancudo con parlantes. Lo ignoras con alevosía. Luego de tres minutos de taladrar en vano tu inconquistable pereza, despliega un delgadísimo cable inteligente directo a la zona de la cabeza que resguarda tu hipotálamo, se pega a ella y comienza a trabajar. Digamos que estás soñando que manejas un Ferrari azul por la Toscana italiana a la sombra de pinos centenarios y nobles ruinas romanas, en compañía de la actriz cinematográfica de tus deseos, bajo un sol amable que hace de tu vida una gloria. De pronto, el

Ferrari se transforma en una mototaxi cargada con un costal de olorosas cebollas que pitea enloquecida para esquivar una marea de vendedores ambulantes en el Mercado Central, un día gris, sembrador de pesimismo, triste hasta el tuétano. Sacudido hasta los cimientos de tu flojera, despiertas con los ojos llorosos de cebolla soñada. Eso es lo que hace el Morpheus Interceptor.

Producto de nuestros inmisericordes despertadores es también el Somnium Fakir, un colchón delicioso como una nube para dormir como nunca lo has hecho. No imaginas cómo te despierta. Lo programas a las seis de la mañana y a las seis en punto emerge del colchón a la altura del trasero, una bandeja de púas afiladas como uñas de gato que ya quisieran los devotos de los azotes y cilicios para torturar el cuerpo pecador en beneficio de la salud del alma. Nunca se repite, una noche son las púas, otra una breve descarga de cien voltios en la

misma retaguardia, la siguiente una voltereta que te tumba al suelo, su variedad es amplia y feroz.

No queremos terminar este artículo sin anunciar nuestra Mecedora Despertadora. Es hermosa, toda en nobles maderas con respaldo y asiento de paja trenzada estilo vienés, de cuando la *belle époque* reinaba en las mansiones aristocráticas de la capital austriaca. Te mece como la mano que mueve la cuna, ideal para tomar la siesta vespertina y soñar con regazos que acogen tu cabeza, pero cuidado, no permitirá que te instales en ella a perpetuidad, en el momento menos pensado, te expulsa con un violento respaldazo en la nuca y el regazo soñado se transforma en la almohada de piedra del corrido mexicano, aquel que canta: *De piedra ha de ser la cama...* Si estás frente a una pared, lo más probable es que te rompas la nariz. Nuestros productos no perdonan la flojera y la castigan con saña.\*





# EN ESTE NÚMERO

**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: *Ángeles 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 editado libros para el Grupo Planeta, entre otras casas editoriales, y ha escrito y editado *Vive América*, libro que fue publicado con motivo del cincuenta aniversario de América Televisión. Desde el año 2009 trabaja para el Grupo Editorial COSAS, donde es la editora de *CASAS*, una revista sobre arquitectura, diseño y decoración.

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

**María C. Chavarría** es lingüista, traductora y profesora universitaria. Lingüista por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Obtuvo su maestría y doctorado en la Universidad de Minnesota. Especialista en lenguas amazónicas y en Educación Intercultural Bilingüe. Ha publicado libros y artículos sobre tradición oral *ese aja*. Su trabajo más reciente es *Madre de Dios: refugio de pueblos indígenas* con Klaus Rummehöeller y Thomas Moore (2020).

**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 Bienal Nacional de Novela Corta del Municipio de Barranco 2002), *El sol salía en un Chevrolet amarillo* (ganadora del premio Julio Ramón Ribeyro de novela corta 2005, convocado por el Banco Central de Reserva), *César Vallejo se aburría de seguir muerto en París* y *La tradición secreta de Ricardo Palma*. También obtuvo simultáneamente el premio de novela 2009 del diario *El Comercio* con *El perro sulfúrico* y el de la Universidad Federico Villarreal 2008, con *El Führer de Niebla*. En 2012 publicó la novela *Bragueta de bronce*. En 2018 publicó la novela *El bizco de la calle Roma*.

