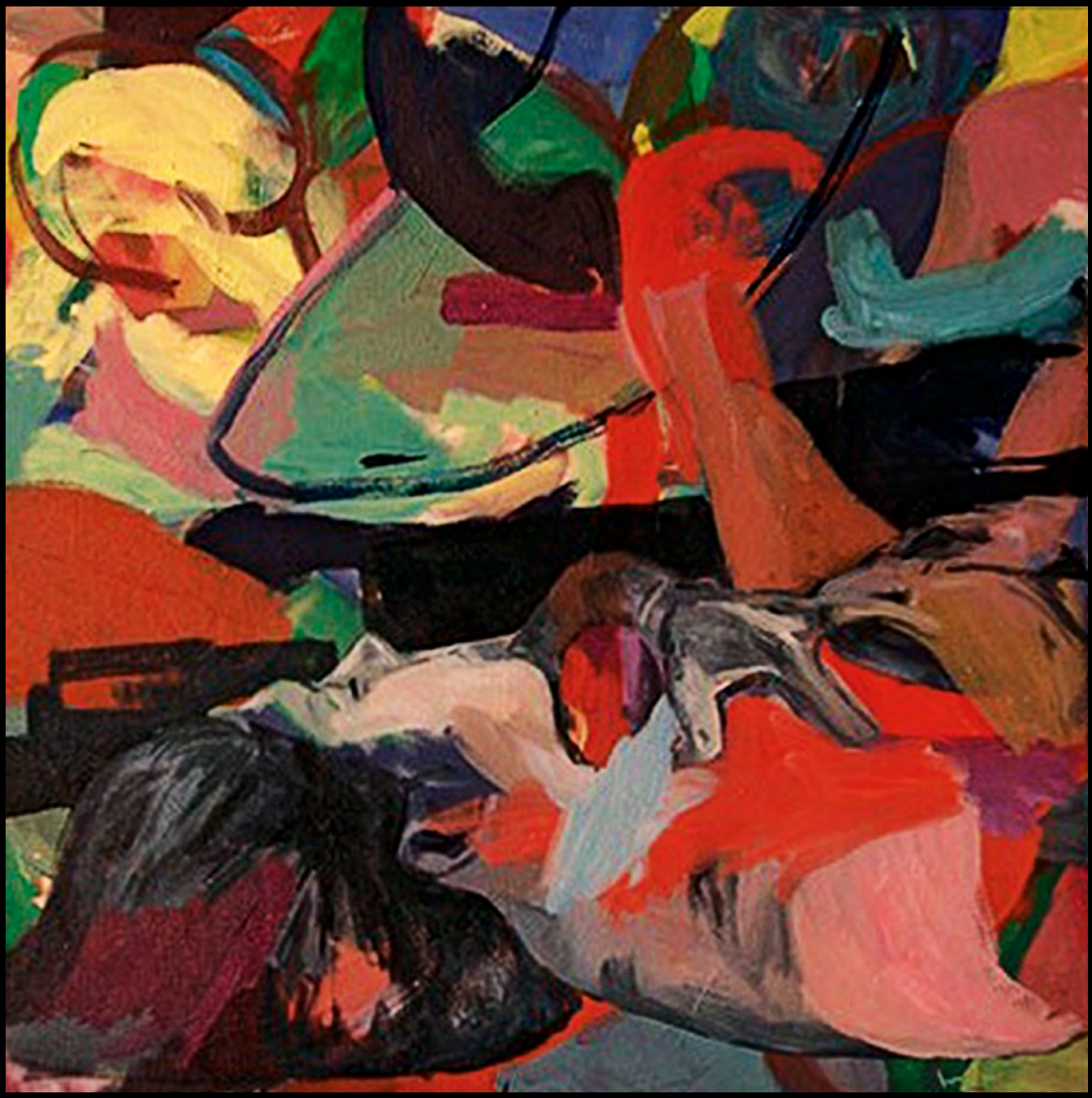
Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Año XIX, número 73
Junio, 2024

PUENTE

Ingeniería. Sociedad. Cultura



PUENTE
Ingeniería. Sociedad. Cultura

Publicación del
Colegio de Ingenieros del Perú

Director
Fernando Villarán

Editor
Lorenzo Osores

Consejo editorial
Tatiana Berger
José Canziani Amico
Marco Martos Carrera

Diseño y diagramación
Alicia Olaechea

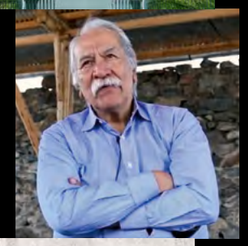
Revisión de textos
Elba Luján

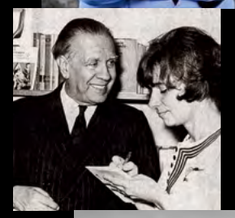
Fotografía
Soledad Cisneros
Billy Hare

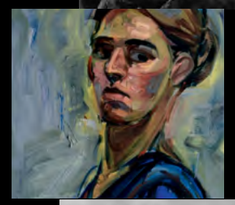
Portada y contraportada
Óleos de Carolina Kecskemethy

Retira
Monseñor Benigno Yabar, 1923
Foto de J.M. Figueroa Aznar

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







2 LA PRIMERA REVISTA DE INGENIERÍA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX
Max Castillo Rodríguez

10 LA NORMALIDAD EXTRAORDINARIA DE RIKEN YAMAMOTO
Laura Alzubide

24 LUMBRERAS Y LA ARQUEOLOGÍA PERUANA
Jose Canziani

32 VARGAS LLOSA SE ENFRENTA A BIORGES
Guillermo Niño de Guzmán

40 DIÓGENES DE SARHUA
Lucas Cornejo Pássara

48 CAROLINA KECSKEMETHY
Jorge Bernuy

56 LA ESCUELA CUSQUEÑA DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA
José Carlos Huayhuaca

68 TECNOLOQUÍAS

70 CARLÍN

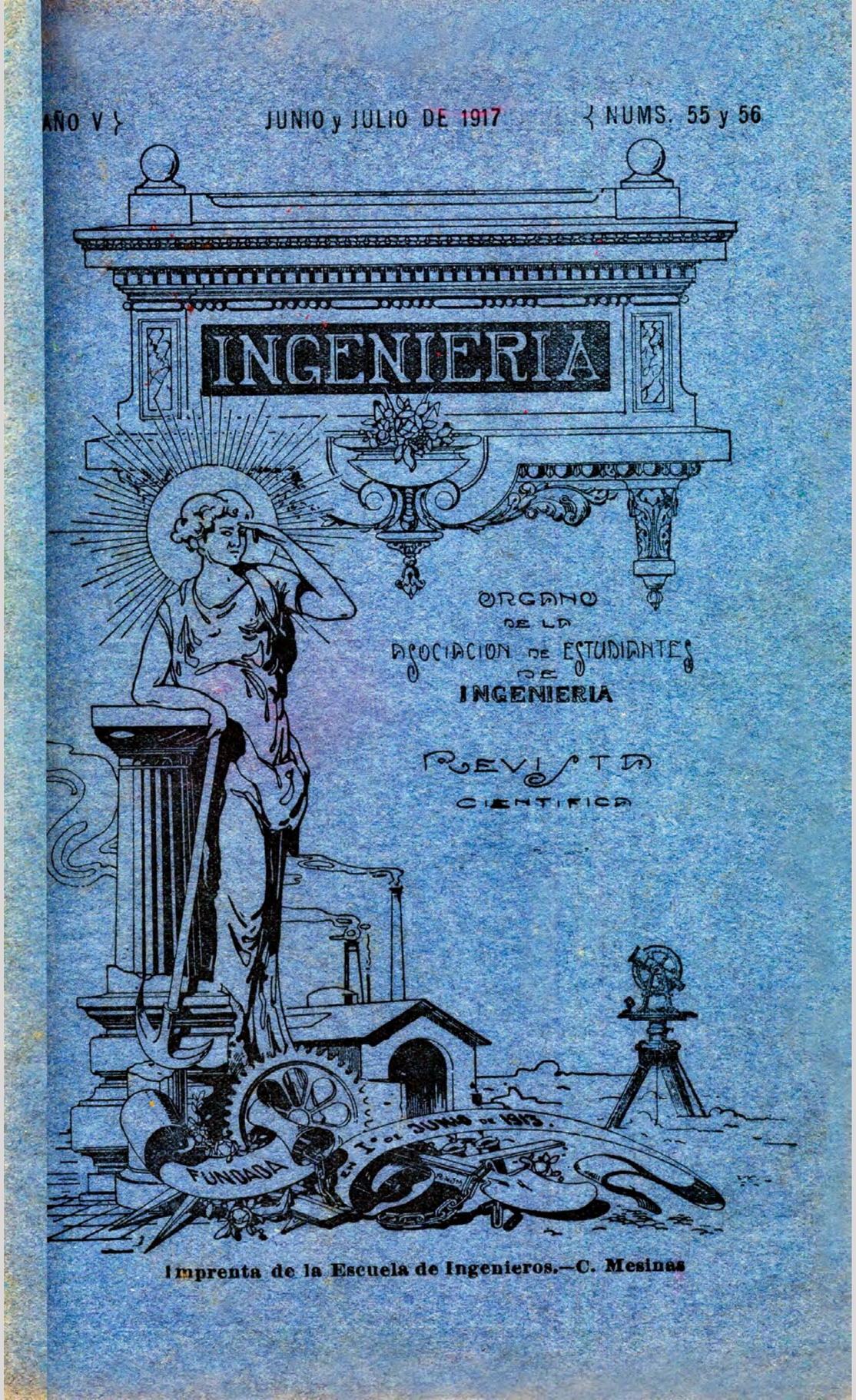
LA PRIMERA REVISTA DE INGENIERÍA EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

Max Castillo Rodríguez

EL 1 DE JUNIO DEL AÑO 1913 UN GRUPO DE JÓVENES DE LA PRESTIGIOSA ESCUELA DE INGENIEROS PUBLICA EL PRIMER NÚMERO DE *INGENIERÍA*, ÓRGANO DE LA ASOCIACIÓN DE ESTUDIANTES DE INGENIERÍA. ESTA INÉDITA EMPRESA SE DIO EN UN CONTEXTO HISTÓRICO IMPORTANTE DE DESARROLLO ECONÓMICO Y SOCIAL DEL PERÚ, Y TUVO COMO META NO SOLO DIFUNDIR EL CONOCIMIENTO CIENTÍFICO Y TECNOLÓGICO, SINO FORTALECER VÍNCULOS CON LA SOCIEDAD A TRAVÉS DE SUS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS Y CULTURALES.

A mediados del siglo XIX, nuestro país había empezado un proceso de modernización con la construcción de ferrocarriles, explotación minera, apertura de caminos, acondicionamiento del territorio y mejoramiento de los servicios urbanos. Ya en 1867, el ingeniero polaco Eduardo de Habich había fundado y dirigido la Escuela Especial de Ingenieros de Construcción Civiles y de Minas, que fue decisiva para nuestra ingeniería formando profesionales que destacarían en el ámbito peruano y latinoamericano. Al morir De Habich en 1909, el matemático José Granda asume interinamente la dirección hasta 1911 cuando el ingeniero de minas Michel Fort es nombrado como director. Durante su gestión, que duró dos décadas, transformó la Escuela en una institución moderna, apta para los retos de los tiempos que se avecinaban. No hay que olvidar que Fort era miembro de la Asociación Arqueológica de Francia y que, como ingeniero de Minas, fue propulsor de la metalurgia en el Perú e iniciador de la refinación de oro para la acuñación de monedas en este metal precioso.

Sus primeras medidas fueron: Incorporar un año especial de formación preparatoria para subsanar las deficiencias de la educación secundaria de los alumnos ingresantes; considerar la enseñanza de la arquitectura como una especialidad de suma importancia; establecer programas especiales en Ciencias y Letras; y muy encomiable fue su gran preocupación



Portada de ingeniería

Escuela de Ingenieros fundada por Eduardo De Habich

por la salud física de los estudiantes que al recibirse de ingenieros tenían que trasladarse muchas veces a lugares de climas fríos y de condiciones difíciles para vivir.

En este propicio marco nace la revista *Ingeniería,* en la que no solo participan los estudiantes, que eran quienes la dirigían, sino también profesores de la renovada Escuela de Ingenieros y personajes notables de la ingeniería nacional como Federico Villarreal, Santiago Antúnez de Mayolo y Gil Rivera Plaza por solo mencionar algunos nombres. Y al cumplirse su cuarto aniversario, a manera de editorial, se hizo la siguiente autoevaluación de encomiable optimismo:

Podemos seguir paso a paso la vida que ha tenido la revista Ingeniería *y decir después que ha sido, no una existencia débil y mediocre, sino un progreso continuo que nos llena de confianza para el porvenir; aquellos primeros números que si bien encerraban toda la voluntad y energía de los que sabían de persverancia y buena*

Michel Fort

fe adolecían de los defectos inherentes a toda obra que se inicia. Defectos que han ido desapareciendo poco a poco y así la evolución progresista de nuestra publicación seguirá hasta alcanzar las altas cumbres de la perfección y de una merecida notoriedad.

Probablemente el más importante colaborador de la revi*sta Ingeniería* fue Santiago Antúnez de Mayolo (1887-1967). Por esas coincidencias de la historia, en la misma fecha que se fundó *Ingeniería*, ya se habían tomado las medidas del caudal del río Santa a su paso por el puente de Chumpa, a 15 kilómetros de Caraz. Así mismo, la evaluación del caudal del río Santa, cuando penetra al Cañón del Pato, fue realizada por el Cuerpo de Ingenieros de Minas y Aguas, trabajo que se inició en 1911 y culminó en 1918. Como contribución al Primer Congreso de La Industria Minera, el ingeniero Antúnez de Mayolo escribió en la revista (febrero de 1918) un artículo titulado «Las caídas de agua del Departamento de Ancash» donde, a modo de introducción al tema, el gran ingeniero señala sus beneficios para la economía nacional:

El departamento de Ancash, famoso por la riqueza de sus suelos, posee importantes caídas de agua cuya utilización en gran escala permitiría obtener la fuerza motriz tan barata como en los países escandinavos, prestándose por consiguiente para el establecimiento de poderosas industrias en particular químicas, en las que el bajo costo de la fuerza motriz es uno de los factores de que depende el éxito del negocio.

Otro colaborador histórico en *Ingeniería*, desde que era estudiante, fue el arquitecto Emilio Harth Terré. Arquitecto e historiador del arte peruano, ingresó a la Escuela de Ingenieros en 1915, y obtuvo el primer diploma de Arquitecto Constructor en 1925. Fue miembro del Comité Directivo de la Asociación de Estudiantes de Ingeniería en 1917 y desde entonces colaboró en la revista, y más tarde, en marzo de 1918, integra la Comisión de Redacción. En ese momento colabora con un texto fundamental «Ladrillos vidriados o azulejos» donde hace la historia de este tipo de baldosa que se produce desde la tercera dinastía de Menfis, y de su importación hasta el siglo XX. De su extenso y erudito ensayo solo citaremos este breve extracto:

PROBABLEMENTE EL MÁS IMPORTANTE COLABORADOR DE LA REVISTA *INGENIERÍA* FUE SANTIAGO ANTÚNEZ DE MAYOLO (1887-1967). POR ESAS COINCIDENCIAS DE LA HISTORIA, EN LA MISMA FECHA QUE SE FUNDÓ *INGENIERÍA*, YA SE HABÍAN TOMADO LAS MEDIDAS DEL CAUDAL DEL RÍO SANTA A SU PASO POR EL PUENTE DE CHUMPA, A 15 KILÓMETROS DE CARAZ. ASÍ MISMO, LA EVALUACIÓN DEL CAUDAL DEL RÍO SANTA, CUANDO PENETRA AL CAÑÓN DEL PATO, FUE REALIZADA POR EL CUERPO DE INGENIEROS DE MINAS Y AGUAS, TRABAJO QUE SE INICIÓ EN 1911 Y CULMINÓ EN 1918.

Santiago Antúnez de Mayolo

Emilio Harth Terré

En 1917 el alcalde Luis Miró Quesada estaba convencido de la necesaria transformación del sistema insalubre de distribución del agua potable por uno moderno. En mayo de ese año se lograba por primera vez llevar agua en óptimas condiciones a los habitantes de Lima, gracias al Plano Catastral elaborado por el Cuerpo de Ingenieros en 1912 y presentado a la Municipalidad de Lima. Este Plano Catastral copiado por el ingeniero Walter Spalding aparecía en el órgano de la Asociación de Estudiantes, inserto en los números de septiembre y octubre de 1917.

El plano de Lima del ingeniero Walter Spalding hace las veces de la fotografía de una ciudad rodeada de haciendas. En él se observa un conducto rojizo que comunica lugares urbanos como Magdalena, Miraflores, Barranco y Surco con el centro de Lima. En la lejanía, La Atarjea, lugar en donde se había instalado la primera planta de clorinación en el Perú y estaba rodeada por haciendas, como Campoy y la Encalada. Descubrimos en 1917 al actual distrito de La Victoria, rodeado por las haciendas Balconcillo y Matute. Este plano es un documento histórico extraordinario que refleja un momento de la capital, su crecimiento y sus esperanzas.

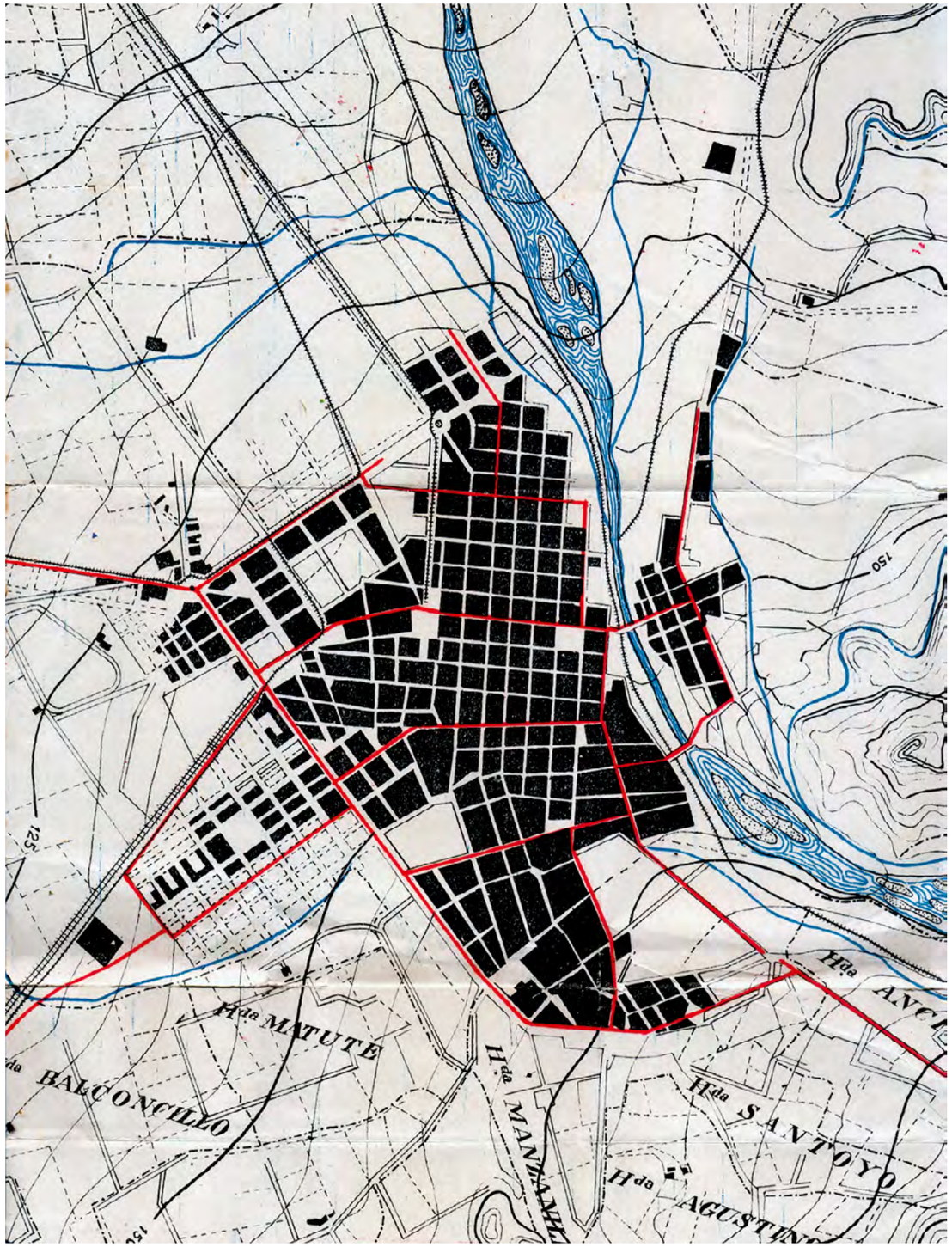
En España de los siglos XVII y XVIII el azulejo se usa para pavimentar y servir como elemento decorativo en las paredes de edificios importantes.

Los azulejos de Lima fueron importados de España el siglo XVII, para los conventos y casas principales. Los más antiguos azulejos limeños los tenemos en el convento de Santo Domingo, con fechas de 1604 y 1606.

En tiempos del virrey Francisco de Borja y Aragón, Príncipe de Esquilache, eran armados en el convento de San Francisco unos tableros de azulejos de más de sesenta cuadros que representaban santos de la orden. Azulejos obsequiados por la cacica Catalina Huanca.

La revista *Ingeniería* fue en esencia un testimonio concreto del avance técnico minero e hidroeléctrico de nuestro país, así como del crecimiento de la sociedad urbana, especialmente de una ciudad como Lima.

Walter Spalding



Federico Villarreal

En la segunda década del siglo XX aparecen también temas como el uso del hormigón armado o la eficacia del petróleo y sus derivados. En los números de junio y julio de 1917 se critica la creencia generalizada de que por la alcalinidad del cemento portland los hierros de la armadura estaban al abrigo de toda oxidación. Hipótesis inexacta porque las propiedades alcalinas del cemento portland pierden su eficacia ante la herrumbre en especial a raíz de una consecuencia cualquiera, el aire y el agua pueden estar en contacto con el hierro que no tardará en tener una capa de orín. Para prevenir la oxidación se recomienda usar únicamente cementos ricos en cal libre, además el cemento debe recubrir totalmente el hierro. El hormigón utilizado debe evitar cualquier tipo de agrietamiento.

Estos escritos de una moderna ingeniería son publicados cuando en Lima, hacia 1910, aparece el concreto armado por primera vez en las edificaciones. Poco antes se construía con adobe y ladrillo.

Los más modernos conceptos de la nueva arquitectura basada en pórticos (vigas y columnas) exigen la especialización de los ingenieros civiles. El notable matemático e ingeniero Federico Villarreal fue uno de los primeros teóricos de la ingeniería civil. Publicó al respecto *Viga empotrada en dos extremos y Deformación de las vigas que trabajan la flexión*. En 1911 aparecen sus investigaciones acerca de la resistencia de materiales. En junio de 1918 escribe en *Ingeniería* (n.° 67) «Método nuevo de resistencia de materiales».

El auge de la minería, la nueva industria del petróleo y la energía hidráulica que debían desarrollarse potenciando las caídas de agua de nuestro territorio para fuerza motriz fueron los principales asuntos tratados en el Congreso Nacional de Minería de 1917. Destacaron los informes y ponencias de los ingenieros Juan Portocarrero, Carlos Romero Manuel Masías y el de Fermín Málaga Santolalla. Estos estudios fueron publicados en *Ingeniería* en los números correspondientes a noviembre y diciembre de 1917 y en el de enero de 1918.

El ingeniero Juan Portocarrero basó su ponencia en la gran potencialidad de las caídas de agua existentes de Norte a Sur y que debían ser aprovechadas por el Estado. Nos remite a los estudios hidrobiológicos del Cuerpo de Ingenieros de Minas y Aguas con respecto a la costa en donde se considera una fuerza de 21 millones de caballos de fuerza y se sabe que en la sierra las caídas de agua son aún superiores.

Afirma que la zona más desarrollada es el río Rímac con 14 instalaciones con 19, 250 HP, quedando por utilizarse grandes tramos en la corriente principal. Señala también que el Estado peruano debe reservar en el río Rímac algunas fuentes de agua para el futuro.

Fermín Málaga Santolalla

EL INGENIERO FERMÍN MÁLAGA SANTOLALLA EN SU EXPOSICIÓN ANTE EL CONGRESO MINERO DE 1917 HACE UNA LARGA LISTA DE LOS YACIMIENTOS CARBONÍFEROS DE LA COSTA Y DE LA SIERRA. YACIMIENTOS DE LIGNITOS, ANTRACITAS Y HULLAS. HACE MENCIÓN A QUE LA GRAN MAYORÍA DE ESTOS YACIMIENTOS SOLO TIENEN DATOS INSUFICIENTES O SIMPLES REFERENCIAS Y QUE LA EXCEPCIÓN SON LOS ESTUDIOS COMPLETOS SOBRE CUPISNIQUE, ANCOS, GOYLLARISQUIZGA Y JATUNHUASI QUE REPRESENTAN MENOS DEL 10% DE LAS CUENCAS CONOCIDAS.

El ingeniero Carlos Romero aborda la gran densidad de los asfaltos del Centro del país. Considera que estos filones de asfalto se encuentran en capas en donde es notable la existencia de vanadio. Es más, indica que tales asfaltos tienen importancia porque pueden ser la base de la constitución de una empresa cuyo objeto sea el aprovechamiento de los mismos para ser convertidos en combustible. Es importante el acto del prensado, incorporando sustancias aglutinantes, mezclando diversos productos de betún para obtener una mezcla apropiada, de mayor pureza. Los asfaltos no solo pueden ser aprovechados para la pavimentación sino también para el uso industrial gracias al vanadio que contienen.

El ingeniero Fermín Málaga Santolalla en su exposición ante el Congreso Minero de 1917 hace una larga lista de los yacimientos carboníferos de la Costa y de la Sierra. Yacimientos de lignitos, antracitas y hullas. Hace mención a que la gran mayoría de estos yacimientos solo tienen datos insuficientes o simples referencias y que la excepción son los estudios completos sobre Cupisnique, Ancos, Goyllarisquizga y Jatunhuasi que representan menos del 10% de las cuencas conocidas.

El ingeniero Málaga pide urgentemente que se estudien detenidamente todas las cuencas carboníferas conocidas y por descubrirse, completando dichos estudios con planos topográficos, catastrales y geológicos en las regiones donde sea reconocida su importancia industrial.

Estos son los principales temas que *Ingeniería* publicó entre 1913 y 1919. Estamos ante una revista seria y acuciosa que nos remite a una era que enfocaba la necesidad de industrializar el país basado en sus propias riquezas. Un país atractivo y retador cuya explotación debía tomar en cuenta su complejidad.

RIKEN YAMAMOTO ES UN ARQUITECTO ATÍPICO. SU ESTILO, MÁS NEUTRAL QUE MODERNO, NO PARECE DESPERTAR NINGÚN ENTUSIASMO. SIN EMBARGO, UNA MIRADA MÁS PROFUNDA REVELA UN MENSAJE EXTREMADAMENTE ACTUAL: LAS NECESIDADES DE LOS USUARIOS SON MÁS IMPORTANTES QUE LA RENTABILIDAD DE LOS EDIFICIOS. GRACIAS A ELLO, LA FUNDACIÓN HYATT LE ACABA DE CONCEDER EL PREMIO PRITZKER, EL MÁS IMPORTANTE DE LA PROFESIÓN. ES EL NOVENO JAPONÉS EN OBTENERLO.

LA NORMALIDAD EXTRAORDINARIA DE

RIKEN YAMAMOTO

Laura Alzubide

Riken Yamamoto (Beijing, 1945), ganador del Premio Pritzker 2024, experimentó por primera vez la arquitectura a los diecisiete años, cuando visitó el Templo Kofuku-ji, en Nara, y quedó cautivado por la imagen de la Pagoda de los Cinco Pisos iluminada por la luz de la luna.

En sus cuarenta y cinco años de historia, ningún país ha ganado más Pritzker que Japón. Kenzo Tange (1987), Fumihiko Maki (1993), Tadao Ando (1995), Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa (2010), Toyo Ito (2013), Shigeru Ban (2014), Arata Isozaki (2019) y Riken Yamamoto (2024) pertenecen a diferentes generaciones de arquitectos y, a veces, tienen estilos que incluso se contraponen. Pero todos ellos comparten un contexto y una cultura que, sin duda, ha estimulado su talento.

Al fin y al cabo, se trata de un país que quedó reducido a escombros tras la Segunda Guerra Mundial y que, a pesar de todo, logró reconstruirse con éxito, recuperar la modernidad en un tiempo récord y volcarla en su arquitectura. Un país que aprovechó las innovaciones tecnológicas para resistir los embates de la naturaleza –terremotos, tsunamis y tifones–, sin olvidar el respeto por las tradiciones ni abandonar el uso de materiales locales. Un país que, mientras enfrentaba el desafío de la sobrepoblación de sus ciudades, nunca dejó de reflexionar sobre lo que significa la convivencia en un mundo globalizado.

Este último es el tema que ha abordado Yamamoto en todos sus proyectos, y la razón por la que ha recibido el reconocimiento más importante de la profesión. «Una de las cosas que más necesitamos en el futuro de las ciudades es crear, a través de la arquitectura, condiciones que multipliquen las oportunidades para que las personas se reúnan e interactúen», ha argumentado Alejandro Aravena, presidente del jurado del Pritzker. «Al difuminar cuidadosamente la frontera entre lo público y lo privado, Yamamoto contribuye de manera positiva más allá del encargo para hacer posible el sentimiento de comunidad. Es un arquitecto tranquilizador que aporta

La primera obra del arquitecto, Villa Yamakawa (Nagano, 1977), es una residencia privada situada en un bosque. Fue diseñada para que parezca una terraza al aire libre y se pueda disfrutar de ella durante los meses más cálidos del año. Foto: Tomio Ohashi.

En Villa Yamakaya, la terraza –no prescriptiva– se transforma sin solución de continuidad en sala de estar y comedor, mientras que los dormitorios y la cocina se encuentran en pequeñas habitaciones dispersas. Foto: Tomio Ohashi.

dignidad a la vida cotidiana. La normalidad se vuelve extraordinaria. La calma conduce al esplendor».

En el acta del jurado, así como en todas las declaraciones del arquitecto, hay una palabra que se repite como un mantra: «comunidad». Para Yamamoto, existen muy pocas comunidades en las ciudades, por no decir ninguna. Decenas de habitantes pueden convivir en un edificio de departamentos y, como si estuvieran apresados en una burbuja, no tener ninguna relación entre sí. «Para mí, reconocer el espacio es reconocer a toda una comunidad», sostiene. «El enfoque arquitectónico actual enfatiza la privacidad, negando la necesidad de relaciones sociales. Sin embargo, aún podemos honrar la libertad de cada individuo mientras vivimos juntos en un espacio arquitectónico como una república, fomentando la armonía entre culturas y fases de la vida».

Lecciones de la vida comunitaria

Su familia se había trasladado a China y, por azares del destino, Riken Yamamoto nació en Beijing, en 1945. Dos años después, regresaron a un Japón devastado por la Segunda Guerra Mundial. Su infancia transcurrió en Yokohama, en una *machiya*. La configuración de estas casas tradicionales, que solían tener un establecimiento comercial en la parte frontal y la vivienda en la parte trasera, promovía un sentimiento de colectividad entre los vecinos que marcó profundamente al futuro arquitecto. Allí, mientras su madre trabajaba en la farmacia, vio que el ámbito público y el privado podían convivir e integrarse de manera armoniosa, que la vida en comunidad era posible.

Atraído por la profesión de su padre, que falleció cuando él tenía tan solo cinco años, comenzó a estudiar Ingeniería en la Universidad de Nihon, aunque luego se decantó por la Arquitectura. En 1972, después de terminar la maestría en la Universidad de Tokio, tomó la decisión de embarcarse en un largo viaje con su mentor, Hiroshi Hara, quien se oponía a los metabolistas y creía que había que actualizar la tradición. No era el típico viaje del recién egresado

En la Casa Ishii (Kawasaki, 1978), el muro cortina del área social atrae a la naturaleza y a los vecinos, mientras que la parte de las viviendas permanece empotrada bajo tierra. Esto da como resultado una casa arraigada en el ámbito público. Foto: Tomio Ohashi.

Gazebo, la casa de Yamamoto (Yokohama, 1986), está ubicada en una zona de edificios de uso mixto que tienen entre cuatro y cinco pisos de altura. El arquitecto aprovechó la normativa para hacer crecer el proyecto y favorecer la comunicación con los vecinos de una terraza o azotea a otra. Foto: Tomio Ohashi.

En el conjunto residencial Hotakubo (Kumamoto, 1991), las limitaciones impuestas por el Gobierno dieron lugar a unidades habitacionales pequeñas, pero cada una de ellas cuenta con una terraza que da a la plaza y que amplía los ambientes de estar y los conecta con el entorno natural. Fotos: Shinkenchiku Sha y Tomio Ohashi.

Especializada en Enfermería y Ciencias de la Salud, la Universidad de la Prefectura de Saitama (Koshigaya, 1999) se compone de nueve volúmenes transparentes, vinculados por terrazas que se convierten en pasarelas y atraviesan las áreas verdes en pendiente y los patios. Foto: Riken Yamamoto & Field Shop.

que busca el deslumbramiento de la arquitectura moderna, sino el de un investigador que observa aldeas antiguas para comprender cómo se conforman diferentes comunidades, culturas y civilizaciones.

Pasó meses recorriendo en auto la costa mediterránea, donde visitó Francia, España, Marruecos, Argelia, Túnez, Italia, Grecia y Turquía. Más adelante, continuó la travesía desde Los Ángeles a México, Guatemala, Costa Rica y Colombia, hasta llegar al Perú. Su periplo culminó con una expedición a Irak, India y Nepal. Al final, tras analizar la relación entre la arquitectura vernácula y la identidad cultural, llegó a la conclusión de que los pueblos pueden ser distintos en apariencia, pero el concepto de los límites entre los espacios públicos y privados es universal.

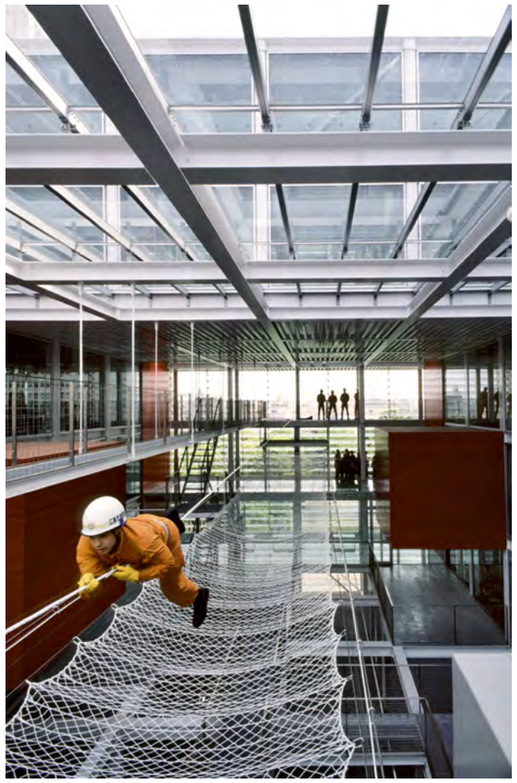
Sentimiento de colectividad

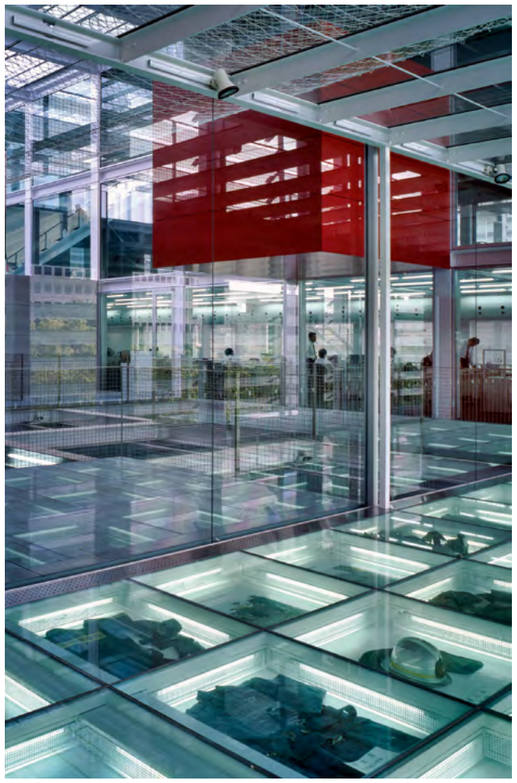
En 1973, al regresar a Japón, fundó su estudio, Yamamoto & Field Shop. Uno de sus primeros clientes, el señor Yamakawa, le pidió una villa ubicada en un bosque que solo se iba a utilizar en verano. El arquitecto, entonces, concibió un patio techado que se expone al entorno y difumina los límites de áreas sociales, con pequeños volúmenes dispersos en su interior. Un año después, para una pareja de artistas, construyó la Casa Ishii (1979), una suerte de pabellón con asientos escalonados que sirve de escenario para actuaciones; la parte residencial se encuentra oculta bajo tierra.

Yamamoto explota la condición de los espacios intermedios –esas zonas indefinidas entre lo que hay afuera y lo que hay adentro– y los transforma en elementos vivos que propician los vínculos comunitarios. Así, su casa en Yokohama (1986) es un edificio de uso mixto que, desde las terrazas y azoteas, favorece la relación entre los vecinos. En una operación similar, para el conjunto residencial Hotakubo (1991), diseñó dieciséis bloques de departamentos alrededor

En el conjunto de viviendas Pangyo (Seongnam, Corea del Sur, 2010), la cubierta comunitaria de la segunda planta se transforma en una gran terraza que fomenta la interacción entre los vecinos, con espacios de reunión, zonas de juego y jardines. Fotos: Kouichi Satake y Nam Goongsun.

La fachada, los muros interiores y el piso de la estación de bomberos Nishi (Hiroshima, 2000) son de vidrio, lo que le da la apariencia de un volumen totalmente transparente y anima a los transeúntes a relacionarse con quienes protegen a la comunidad. Fotos: Tomio Ohashi.





La Universidad del Futuro (Hakodate, 2000), donde se enseña Ciencias de la Información, pretende crear una sociedad relacional entre estudiantes y profesores, priorizando la accesibilidad mutua dentro de la comunidad. A pesar de las transparencias, se logra cierta intimidad en medio de la vasta escala del edificio. Fotos: Isao Aihara y Mitsumasa Fujitsuka.

El Museo de Arte de Yokosuka (Yokosuya, 2006) es un destino preferente para los viajeros y un lugar de descanso diario para los lugareños. La entrada del edificio serpentea sobre su cubierta exterior, evocando la forma de la bahía de Tokio y de las montañas cercanas. Como muchas de las galerías son subterráneas, este recorrido proporciona a los visitantes una experiencia visual clara y sin perturbaciones de la geografía natural. Fotos: Tomio Ohashi.

Para el Ayuntamiento de Fussa (Tokio, 2008), en lugar de diseñar una sola torre de gran altura, Yamamoto concibió dos volúmenes con un espacio entre ambos que invita a los visitantes a reclinarse y descansar. La azotea verde y los niveles inferiores se destinan a una programación pública flexible. Fotos: Riken Yamamoto & Field Shop y Sergio Pirrone.

The Circle (Zúrich, Suiza, 2020) es, en sí mismo, el umbral entre el aeropuerto y la ciudad local. Demostrando un dominio diverso de la escala, un lado del edificio tiene una amplia fachada curva y uniforme, mientras que el otro se despliega de manera irregular como una pequeña ciudad inspirada en los pueblos medievales de la zona. Foto: Flughafen Zürich AG.

«CUANDO SE CONSTRUYE UN EDIFICIO, ADEMÁS DE AQUELLO QUE PIDA EL CLIENTE, HAY QUE PENSAR EN LA GENTE YA ESTABLECIDA A SU ALREDEDOR, POR LO QUE INTENTO NO SOLO NO MOLESTAR, SINO CONTRIBUIR DE FORMA POSITIVA», DECLARÓ YAMAMOTO A LA AGENCIA EFE, TRAS HACERSE PÚBLICA LA NOTICIA DEL PREMIO, APELANDO A LA RESPONSABILIDAD DE LOS ARQUITECTOS.

de una plaza arbolada a la que solo se puede acceder atravesando alguna de las unidades habitacionales. Esto configura un área común que, a la vez, respeta la intimidad de cada familia.

La arquitectura de la discreción

Según los responsables del Pritzker, las intervenciones de Yamamoto son discretas, pero precisas. En todas las escalas y tipologías, el arquitecto japonés sugiere una dimensión compartida que enriquece la vida de los usuarios. Al considerar el límite como un espacio vivo, también activa el umbral entre la vida pública y la privada, creando lugares para que se produzcan encuentros fortuitos. Es el caso de las terrazas y pasarelas de la Universidad de la Prefectura de Saitama (1999) y del conjunto de viviendas Pangyo, en Corea del Sur (2010). Asimismo, usa las transparencias para que los que están dentro experimenten lo que hay más allá y los que están fuera desarrollen un sentido de pertenencia hacia el edificio, como sucede en la estación de bomberos Nishi (2000) y la Universidad del Futuro (2000).

Yamamoto no es un arquitecto hermético. Diseña en función de los entornos preexistentes, ya sean naturales o urbanos, para contextualizar la experiencia de cada propuesta. Un buen ejemplo de ello es el Museo de Arte de Yokosuka (2006). El volumen, que tiene una entrada serpenteante inspirada en el perfil de la bahía, se integra de tal manera con las laderas de la montaña que, visto desde el mar, casi desaparece en el paisaje. En otra de sus obras, el Ayuntamiento de Fussa (2000), concibió dos torres de mediana altura que no sobresalen demasiado en la escala del barrio. Y, entre ambas, dejó libre un terreno con diferentes inclinaciones para que la gente descanse allí o se realicen eventos colectivos. Este tipo de soluciones son las que dan a sus proyectos un valor social.

«Cuando se construye un edificio, además de aquello que pida el cliente, hay que pensar en la gente ya establecida a su alrededor, por lo que intento no solo no molestar, sino contribuir de forma positiva», declaró Yamamoto a la agencia EFE, tras hacerse pública la noticia del premio, apelando a la responsabilidad de los arquitectos. Al fin y al cabo, como bien ha señalado el jurado del Pritzker, es preciso recordar que, «en la arquitectura, como en la democracia, los espacios deben ser creados por la voluntad del pueblo».

LUMBRERAS Y LA ARQUEOLOGÍA PERUANA

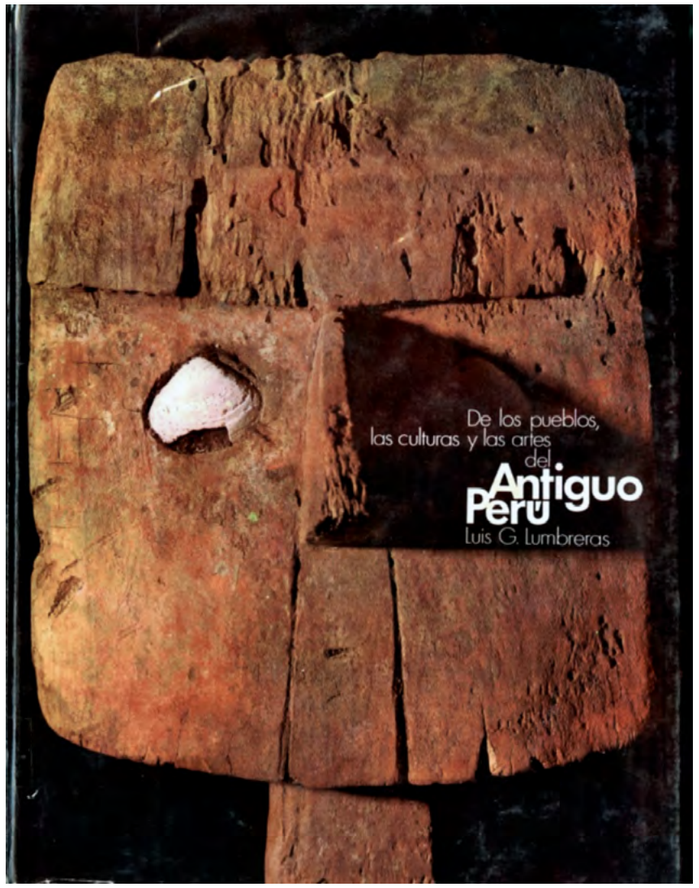
Un testimonio personal

José Canziani

LUIS GUILLERMO LUMBRERAS (1936-2023) ES CON SEGURIDAD EL MÁS IMPORTANTE ARQUEÓLOGO PERUANO DESPUÉS DE JULIO C. TELLO. SUS DIVERSOS Y SUSTANCIALES APORTES EN LA CONSTRUCCIÓN Y CONSOLIDACIÓN DE ESTA CIENCIA SOCIAL VAN DESDE EL CAMPO DE LA TEORÍA Y LA METODOLOGÍA, A IMPORTANTES INVESTIGACIONES SOBRE SITIOS EMBLEMÁTICOS, ÉPOCAS Y PROCESOS HISTÓRICOS. IGUALMENTE, SU PERMANENTE ESFUERZO POR LA DOCENCIA Y LA DIVULGACIÓN CIENTÍFICA, LA PUBLICACIÓN DE MÚLTIPLES LIBROS, ENSAYOS Y ARTÍCULOS CONSTITUYEN UN REFERENTE OBLIGADO PARA QUIEN SE APROXIME O PROFUNDICE EN LA ARQUEOLOGÍA PERUANA. EL CONJUNTO DE SU OBRA REPRESENTA UN PRECIOSO LEGADO PARA EL CONOCIMIENTO Y VALORACIÓN DE LAS CIVILIZACIONES QUE NOS ANTECEDIERON.

Antes de conocerlo personalmente, a inicios de los años 70, leer su libro *De los pueblos, las culturas y las artes del Antiguo Perú*, bellamente editado por Moncloa en 1969, fue para mí una verdadera revelación. En ese entonces estudiaba arquitectura en Florencia y participaba en una investigación acerca de los orígenes de la ciudad conducida por mi colega y entrañable amigo Sergio Staino, también recientemente fallecido. Mientras yo me ocupaba de las civilizaciones del antiguo Perú, Staino examinaba los casos de Sumer y del antiguo Egipto, estudios que nos permitirían comparar los diferentes procesos históricos que dieron lugar al surgimiento de las ciudades.

El libro de Lumbreras se convirtió en nuestra fuente principal de consulta porque además de su amplia información arqueológica, analizaba las diferentes culturas y formaciones sociales desde una nueva perspectiva que al tomar en cuenta los niveles de desarrollo social y las formas de organización política, replanteaba la secuencia arqueológica que privilegiaba los rasgos culturales y estilísticos.



Enriquecidos por esta lectura, Staino y yo publicamos en 1972 el ensayo «Los orígenes de la ciudad» en la revista italiana *Ideologie*. Poco tiempo después, enterados de que Lumbreras había sido nombrado director del Museo Nacional de Arqueología, le enviamos algunos ejemplares de *Ideologie* con una carta de agradecimiento por los aportes de su libro en nuestro ensayo y planteándole la posibilidad de hacer investigaciones conjuntas en vista de nuestras coincidencias en varios puntos de vista. Seguramente ganado por sus múltiples actividades, nunca nos respondió.

Después de varios años y ya de regreso en el Perú, a fines de 1982 o a inicios de 1983, asistí a una conferencia que Lumbreras dictó en una sala de exposiciones del Banco Continental, en Miraflores. Al terminar su brillante exposición, rompiendo mi timidez, me acerqué para preguntarle si había recibido los ejemplares de *Ideologie* y leído nuestro ensayo, fue entonces cuando me invitó a participar en un seminario sobre antropología cultural que desarrollaba en su casa con sus alumnos.

A la semana siguiente me encontraba sentado en la sala de su pequeño departamento en la calle Nicaragua, en Lince. Los asistentes, estudiantes sanmarquinos de arqueología, acogieron amablemente a este bicho raro que venía del mundo de la arquitectura y el urbanismo. El seminario fue muy interesante, con lecturas y exposiciones sobre formaciones sociales de cazadores y recolectores o grupos tribales de horticultores y pastores de diferentes continentes, que contaban con estudios antropológicos realizados bajo diversos enfoques. Recuerdo que hice una exposición sobre las poblaciones de la Isla de Pascua, basado en la relectura del libro de Alfred Métraux que tenía en edición italiana.

Tiempo después y ya en su casa del parque Graña en Magdalena, condujo otro seminario sobre los cronistas. Cada participante elegía un cronista, yo elegí a Pedro Cieza de León y la primera parte de la *Crónica del Perú* referida al recorrido que realiza desde el golfo de Urabá, en el caribe colombiano, hasta Pasto, próximo a la frontera ecuatoriana. Es decir, un recorrido de norte a sur del Área Septentrional Andina, que me sirvió para reseñar los cambios que el cronista percibe en los patrones de asentamiento, así como en la transición de la arquitectura construida con materiales orgánicos provenientes de los bosques y la arquitectura formal edificada en piedra, ya sea por la influencia o la presencia Inca.

Pero, más allá de lo interesante de esta experiencia extrauniversitaria, pude comprobar el compromiso de Lucho en los procesos de aprendizaje y enseñanza de los métodos de estudio y en especial del sistema de elaboración de fichas bibliográficas. Aunque estas eran escritas manualmente o mecanografiadas (hay que recordar que entonces aún no se había popularizado el uso de las computadoras personales), el método de reseñar era efectivo. Aparte del rigor en el criterio de selección de los párrafos a fichar, exigía capacidad de síntesis y concisión en caso de añadir comentarios puntales, de forma de no sobrepasar el espacio disponible en la ficha. Lucho nos comentó que este sistema y método lo había aprendido con Raúl Porras Barrenechea, en sus prácticas de asistente. Esa revelación me permitió entender no solo la importancia de los procesos de aprendizaje y enseñanza, sino también la construcción del conocimiento que se enriquece con los intercambios intergeneracionales, que promueven la formación de escuelas y discípulos.

Al mismo tiempo que participaba semanalmente en las reuniones de los seminarios, Lucho me invitó a participar como alumno libre en las clases que dictaba en una ventosa aula del pabellón de Derecho, en San Marcos. De las lecciones y los debates desarrollados en el aula surgió la idea de desarrollar un taller de arqueología urbana en el complejo de Maranga, ya que por su notable extensión presumíamos podría corresponder a una antigua ciudad prehispánica, edi-

Canziani y Lumbreras

ficada tempranamente durante la época Lima (100-700 d.C.) y con ampliaciones tardías que se extendían hasta la época de ocupación Inca. La idea del taller tenía además la ventaja de que el sitio se encontraba muy próximo a las aulas, ya que sus principales monumentos arqueológicos se localizaban en el propio campus y se extendían hacía el sur en el área ocupada por el Parque de la Leyendas.

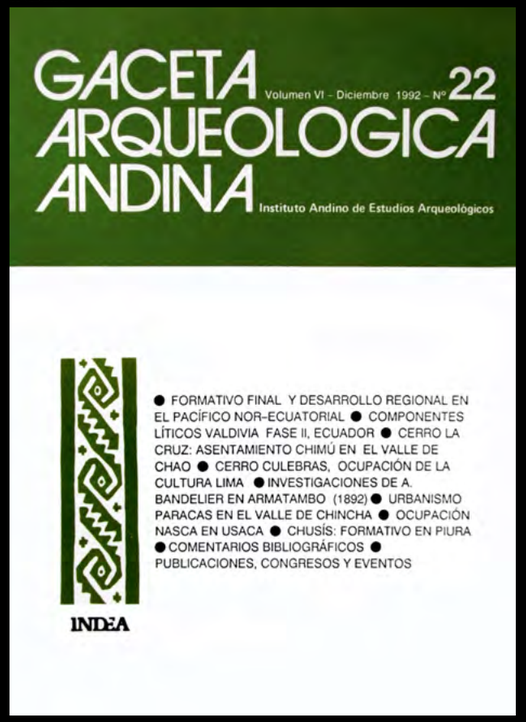
Tiempo después comprendí que Lucho nos estaba proponiendo una práctica arqueológica que se guiaba por un marco teórico que había planteado en clase y que ya había formulado en un artículo teórico publicado en la *Gaceta Arqueológica Andina*, dirigida por él, y que tenía por título *La Arqueología Científico Social: 3 Principios, 3 Criterios, 3 Factores*. Resumiendo, los 3 principios se referían a la asociación, la superposición y la recurrencia, de modo que, asociando las características constructivas típicas del período Lima, como es el empleo de pequeños adobes moldeados a mano, con la presencia de tiestos de cerámica estilísticamente característicos de esta cultura, se podía plantear por recurrencia cuáles edificaciones correspondían a los Lima y cuáles a épocas posteriores, es decir aquellas que mostrasen rasgos de superposición o fueran distintas en su construcción y materiales culturales. Sobre esta base se realizó un levantamiento de todas las edificaciones identificadas como correspondientes a la época Lima, al mismo tiempo que se ponderaba la interrelación de los 3 criterios (forma, función, producción o construcción) y de los 3 factores (tiempo, espacio, formación económico social).

Sobre la base de este levantamiento arquitectónico y urbanístico de los monumentos arqueológicos de la época Lima, con auxilio de la fotografía aérea, las planimetrías y reconstrucciones gráficas, fue posible pasar a la fase del análisis y la interpretación de los datos reunidos, lo que nos condujo a plantear de forma consistente la hipótesis de encontramos frente a una ciudad prehispánica con una notable extensión y un alto nivel de planificación, presentando un ordenamiento axial de cerca de 2 km. Una ciudad de origen Lima que mantuvo su vigencia por más de mil quinientos años y que perduró hasta la época Inca, la conquista y la transición colonial del siglo XVI.

Ante esta trascendente evidencia, y en vista de que el sitio de Maranga mostraba ya crecientes amenazas de destrucción en distintos frentes, Lucho me animó a publicar un artículo en *La Gaceta*, lo que hice en 1987 bajo el título de *Análisis del Complejo Urbano de Maranga Chayavilca*. Menciono este recuerdo con el fin de dar una idea del permanente respaldo y estímulo para que publicáramos y divulgáramos los resultados de nuestras investigaciones, y lo hacía no solo entre sus discípulos, sino también entre los investigadores que consideraba tenían aportes de valía.

A lo largo de esos años fui miembro activo del INDEA -Instituto Andino de Estudios Arqueológicos-, colaborador de la *Gaceta Arqueológica Andina*, que estaba a cargo de Elías Mujica, y entre 1987 y el 2002 ejercí como editor de la misma hasta que nos vimos forzados a suspender la publicación. En el texto de presentación del primer número de *La Gaceta* (1982),

INDEA



Lumbreras y la arqueóloga Marcela Ríos con estudiantes de arqueología en Chincha.

puede leerse que el INDEA constituía «…una asociación cultural sin fines de lucro cuyo objetivo es el desarrollar y promover la investigación y difusión de la arqueología, la museología, y la conservación restauración entre los países de la América Andina». Y más adelante señalaba como objetivo de *La Gaceta Arqueológica Andina* «…crear un marco de entendimiento, comunicación e integración entre los organismos, especialistas y personas interesadas en la historia antigua de los pueblos y personas de la América Andina». Esta proclama, que puede revelar cierta solemnidad, se cumplió con creces dando noticia a lo largo de veinte años de los más importantes proyectos y hallazgos arqueológicos de la América Andina, con breves pero densos artículos que nos llegaban directamente de los múltiples investigadores y colaboradores de los diversos países andinos.

En 1984, Lumbreras formaba parte del Proyecto Arqueológico Chincha que contaba con el auspicio del Museo de Historia Natural de Nueva York y en el que participaban como codirectores, además de él, Craig Morris, María Rostworowski, Heather Lechtman y Ana María Soldi. Lucho no era ajeno a la arqueología de este valle ya que, en 1957, siendo estudiante de arqueología y asistente de Dwight Wallace en la exploración de los valles de Chincha y Pisco, hizo un registro de los sitios presentes en estos dos valles. Lumbreras tenía el propósito de hacer una prospección más exhaustiva del valle de Chincha y tuve la fortuna de que me convocara para este trabajo de reconocimiento y registro, que tenía como referente la investigación pionera desarrollada a fines de los años 40 por Gordon Willey, publicada en 1953, sobre la secuencia de los patrones de asentamiento del valle de Virú.

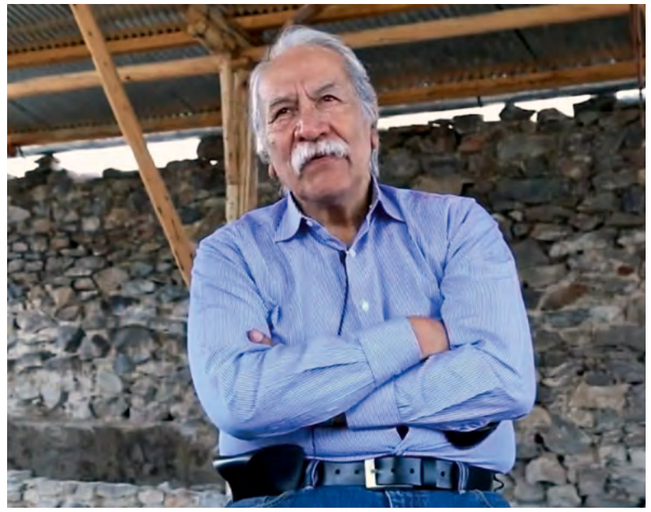
Por espacio de dos años, muchos fines de semana viajábamos a Chincha de viernes a domingo para avanzar con esta tarea en diversos sectores del valle. Hacíamos el viaje en una camioneta 4x4 a lo largo

de la carretera Panamericana que en algunos tramos tenía más baches que asfalto. A pesar del tiempo que esos viajes de ida y vuelta nos tomaban, estos eran sumamente amenos, se convertían en un espacio de tertulia sobre diversos temas teóricos o metodológicos de la arqueología nacional o del valle que estábamos examinando, de modo que la camioneta se convertía para los que viajábamos en ella en una suerte de aula rodante.

En paralelo con la prospección del valle de Chincha, Lumbreras decidió abrir una campaña de excavaciones en un sitio del período Paracas Cavernas, que ya había registrado en las exploraciones con Wallace. Dado que el sitio se localizaba cerca del poblado de El Carmen, se alquiló allí una modesta casa para que nos sirviera de base para el trabajo de campo. Por este motivo, los vínculos con las familias Mendoza y Vallumbrosio fueron muy intensos en esos años, tanto por la valiosa asistencia que dieron al proyecto, como por la generosa acogida que nos dieron, especialmente por las invitaciones a los eventos y festividades que celebraba la comunidad afroperuana. Si bien ese periodo nos permitió disfrutar de la música y las danzas que tenían a don Amador y su familia como centro de la animación, también significó una aproximación al universo mágico, a las tradiciones y creencias que aderezaban la narrativa y las conversaciones que sosteníamos con los miembros de la comunidad.

Los materiales culturales excavados en El Mono –ese era el curioso nombre que tenía el sitio arqueológico Paracas– y su estrecha similitud con los excavados por Julio C. Tello en las necrópolis de la península, condujeron a Lumbreras a postular la hipótesis de que los personajes de elite sepultados en ella habrían sido habitantes de los múltiples complejos monumentales Paracas que se registran en el valle de Chincha. La hipótesis se veía reforzada tanto por la ausencia de poblados habitacionales en la península, como por la necesaria base agrícola excedentaria que habría sido necesaria para dar soporte económico al destacado arte textil y cerámico característico de esta cultura.
En el marco de estos postulados, y continuando con el estudio de los patrones de asentamiento, opté por concentrarme en el estudio de los complejos monumentales Paracas y los singulares sistemas de cultivo de esta época, que habíamos identificado en el sector alto del valle, y que aún se encontraban relativamente conservados. Los resultados logrados en el análisis del manejo territorial, los modelos de organización urbana de los complejos ceremoniales, la morfología arquitectónica y los sistemas constructivos, corroboraban la innovadora hipótesis formulada por Lumbreras. Nuevamente Lucho me incentivó a publicar los resultados preliminares de esta investigación, cosa que hice en 1992 en *La Gaceta Arqueológica Andina* con el título de «Arquitectura y urbanismo del período Paracas en el valle de Chincha».

La experiencia de Chincha demuestra, como sostenía Lucho, que la perspectiva de los proyectos arqueológicos involucra necesariamente la reflexión teórica, la formulación de hipótesis y la discusión metodológica, y que la praxis sirve no solo para lograr hallazgos sino para validar los postulados teóricos o ponerlos en discusión. Lo que él siempre hacía de forma integral y articulada.



A diferencia de otros investigadores de sesgo positivista, que rehúyen de los compromisos teóricos, limitándose a análisis descriptivos o reducidos a la evidencia empírica, Lumbreras asumía la teoría como fundamento esencial del conocimiento científico, y la praxis empírica como una forma de validarla o de ponerla a prueba. Así, la teoría se convertía para él en un poderoso instrumento para abrir nuevas perspectivas o vitalizar el debate académico. Esto se refleja no solo en su vasta producción bibliográfica, sino también en los resultados de los proyectos arqueológicos que condujo en Chavín, Wari, Chincha, entre otros.

El eje central que vertebraba su accionar como investigador partía siempre de los conceptos teóricos. Recuerdo en este aspecto la discusión vigente en esos años en torno a la hipótesis –que en buena parte planteó Lucho– de que Wari habría constituido una primera formación imperial en el área andina. Lucho argumentaba que el problema de los críticos de esta tesis residía en su extrema debilidad teórica y, especialmente, en la inconsistencia que exhibían sobre el concepto de lo que es un imperio. Un concepto consensuado y bien establecido a partir de la historia clásica del imperio romano, como también del Inca encontrado por los españoles y descrito por los cronistas. Discutir la hipótesis de Wari como estado imperial a partir de los argumentos inconsistentes que esgrimían sus críticos, hubiera llevado por extensión a negar la condición imperial del Tahuantinsuyo o, inclusive, a poner en duda la existencia del imperio romano. Puedo decir que Lucho disfrutaba de estos ejercicios polémicos y los comentaba bajo el lema de «¡El Imperio Contraataca!» en alusión a uno de los episodios de la saga cinematográfica *La Guerra de las Galaxias*.

Lucho Lumbreras nos ha dejado como legado una serie de obras de gran valor, que han marcado un antes y un después en la arqueología peruana y andina. Entre estas no dejaría de mencionar *De los pueblos, las culturas y las artes del Antiguo Perú* (1969), que cuenta con una reciente versión revisada; *La Arqueología como Ciencia Social* (1974); *Arqueología de la América Andina* (1981); al igual que otras dedicadas al estudio de sitios arqueológicos, como *Chavín: Excavaciones Arqueológicas* (2007) y *Maranga: Estudio sobre Lima Prehispánica según Jacinto Jijón y Caamaño* (2011). Sin olvidar por cierto un libro de divulgación que ha tenido una gran difusión como es *Los Orígenes de la Civilización en el Perú* (1972), que también ha tenido una edición ampliada y actualizada (2015) luego de más de 40 años y de múltiples ediciones.

Un conjunto valioso de obras que reflejan parcialmente al intelectual comprometido con su país y su gente en la búsqueda de vías para enfrentar la desigualdad, la discriminación y la injusticia social; un antropólogo y un arqueólogo que, como sostenía reiteradamente, se ocupaba del pasado para comprender el presente y pensar el futuro.

Un legado que nos interpela y convoca a continuar el camino trazado y persistir en los ideales que lo motivaron a lo largo de su fecunda e intensa vida.

VARGAS LLOSA SE ENFRENTA A BIORGES

Guillermo Niño de Guzmán

MEDIO SIGLO CON BORGES (ALFAGUARA, 2020), DE MARIO VARGAS LLOSA, ES UN LIBRO QUE YA HABÍA SIDO PUBLICADO EN EL AÑO 2004 EN FRANCÉS Y QUE, INCOMPRENSIBLEMENTE, NO HABÍA MERECIDO UNA EDICIÓN EN ESPAÑOL, LA LENGUA EN QUE FUE ESCRITO. EN CUALQUIER CASO, LA DEMORA HA SIDO COMPENSADA CON LA INCLUSIÓN DE ALGUNOS TEXTOS QUE NO FIGURAN EN LA VERSIÓN FRANCESA, ENTRE LOS CUALES SOBRESALE UN POEMA (¡SÍ, UN POEMA DE VARGAS LLOSA!) CUYOS VERSOS RETRATAN AL «ESCRITOR MÁS SUTIL Y ELEGANTE DE SU TIEMPO».

Esta recopilación de entrevistas, artículos y conferencias configura un singular homenaje a Borges, algo inusitado si consideramos que su personalidad y obra se encuentran en las antípodas del narrador peruano. Como sabemos, a este no lo tientan las intrigas fantásticas –con la excepción del cuento «El hombre de negro» (2019), su única (y tardía) incursión en esa vertiente– ni las especulaciones metafísicas tan caras a Borges. Asimismo, su vocación por la política contrasta con el desdén de su colega argentino por esa actividad. No obstante, Vargas Llosa asevera que las «abismales diferencias» que los separan no le han impedido apreciar el genio del autor de *Ficciones*. «Por el contrario –arguye–, la belleza e inteligencia del mundo que creó me ayudaron a descubrir las limitaciones del mío, y la perfección de su prosa me hizo tomar conciencia de las imperfecciones de la mía. Será por eso que siempre leí –y releo– a Borges no solo con la exaltación que despierta un gran escritor; también con una indefinible nostalgia y la sensación de que algo de aquel deslumbrante universo salido de su imaginación y de su prosa me estará siempre negado, por más que tanto lo admire y goce con él».

Mi creciente interés por el libro me lleva a pasar revista a los comentarios y demás notas que han salido en la prensa. En una entrevista con J. J. Armas Marcelo difundida por el diario *El Mundo*, Vargas Llosa afirma que Borges es, en la actualidad, el escritor más importante del idioma español y que ya se encuentra entre los clásicos. Más aún, dice que «si hay que compararlo con alguien habría que hacerlo con Quevedo, por quien sintió siempre gran admiración». No podría estar más de acuerdo. Sin embargo, también se refiere a *Borges*, el copioso volumen que Bioy Casares le dedicó al maestro y que, para mi sorpresa, juzga

Borges y Bioy con las hermanas Ocampo.

con suma acritud. «Me produjo una gran repugnancia desde que lo vi publicado y no lo he leído ni lo haré –asegura Vargas Llosa–. Me parece inmoral que todas las conversaciones privadas que tenía Borges con Bioy Casares, este las grabara o reprodujera posteriormente, pensando en un libro póstumo.»

La observación me desconcierta. Mi primera reacción es pensar que Vargas Llosa se equivoca, sin duda porque no consigue entender lo que significa un libro como el de Bioy. Para mí, al igual que para muchos seguidores del binomio Borges-Bioy, se trata de un magnífico homenaje literario. Obviamente, está inspirado por la *Vida de Samuel Johnson,* el notable retrato de este célebre hombre de letras de la Inglaterra del siglo XVIII que fue pergeñado por su amigo James Boswell, quien se basó en las anotaciones que había hecho en su diario íntimo de las conversaciones mantenidas con el doctor Johnson a lo largo de veinte años. Un esfuerzo semejante solo puede explicarse por la admiración que el discípulo profesaba al maestro, lo que se repite en el caso de Borges y Bioy Casares.

No voy a abundar aquí en los detalles de esa entrañable amistad, pero conviene señalar que la relación entre Bioy y Borges daría un vuelco con el tiempo. Si en una primera etapa se estableció un trato entre mentor y aprendiz (Bioy apenas tenía 17 años cuando conoció al autor de *Fervor de Buenos Aires*, quien le llevaba tres lustros), más adelante, cuando el joven completó su formación literaria y alcanzó la madurez, la relación se volvió cada vez más horizontal. El excepcional bagaje libresco de Borges poco le servía a la hora de lidiar con las complicaciones cotidianas, incluidas las sentimentales. En cambio, Bioy no solo había emergido como un escritor de fuste bajo la guía de su amigo y maestro, sino que

se desenvolvía con soltura en el ámbito social. Era un hombre de mundo al que le gustaba viajar, jugar al tenis y seducir mujeres, pese a que estaba casado con Silvina Ocampo. Borges, por su parte, se afanaba en recorrer bibliotecas y apelaba a su prodigiosa imaginación en un vano intento por contrarrestar sus fracasos amorosos. De ahí que Bioy, en un determinado momento, transcriba una confidencia que le hace Leonor Acevedo, la madre de Borges, con quien este aún vivía: «La señora me cuenta que ante cualquier dificultad Borges dice: ´Tengo que consultar con Adolfo´. Esto le hace gracia a la señora, por la diferencia de edad entre nosotros. ´Parece que fueras el mayor´, observa».

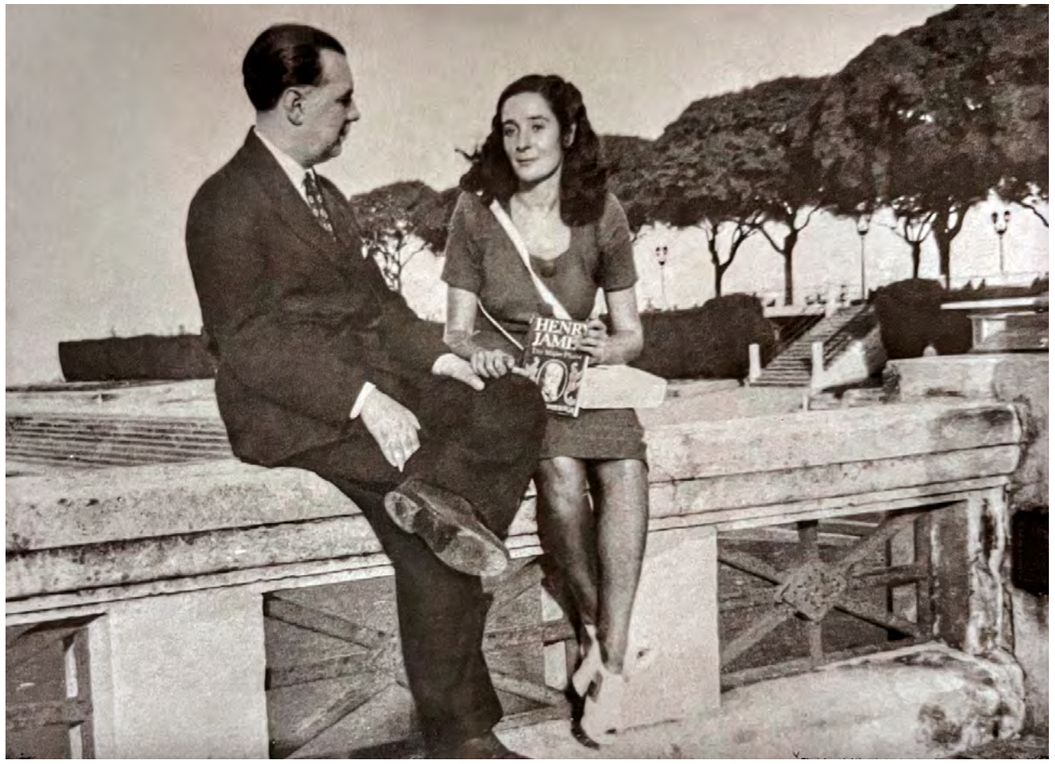
¿Debemos lamentar este tipo de revelaciones? No lo creo, pues son esos pequeños datos los que nos ayudan a componer una imagen cabal de un escritor fuera de serie, al que podemos ver ya no solo como un genio literario sino como un ser humano también frágil y vulnerable, que goza y sufre igual que sus congéneres. En ese sentido, el *Borges* de Bioy Casares es un documento sin par entre las biografías y las diversas modalidades de literatura íntima (diarios, memorias, correspondencias) que existen en nuestra lengua.

Como bien dice el crítico mexicano Pablo Sol Mora, «el libro de Bioy Casares está destinado a convertirse en uno de los evangelios canónicos. Ahí está Borges de cuerpo entero: lo que decía y lo que hacía, sus simpatías y diferencias, sus amores y sus odios, sus hábitos, sus bromas, sus debilidades, sus prejuicios, sus excentricidades y manías –porque el evangelista, claro está, era demasiado cercano como para limitarse a hacer un retrato en blanco y negro. […] *Borges* está lleno de anécdotas y frases brillantes sobre los más diversos temas, de opiniones curiosas, de ocurrencias y de chismes, pero, ante todo, de literatura».

Es verdad que en el volumen también proliferan las mezquindades, los chismes maliciosos, los juicios sesgados o errados sobre escritores, así como el esnobismo intelectual. No obstante, predominan los gustos literarios, una pasión inconmensurable por el arte de la palabra que se desborda y sorprende, pues resulta inevitable plantearnos si es posible vivir a tal extremo obnubilado y absorbido por los libros, como si no contaran mucho otras manifestaciones de la vida real. Por fortuna, no todas las conversaciones reproducidas en el diario encierran disertaciones sobre las letras, ya que de vez en cuando la charla de los amigos deriva hacia otras preocupaciones menos librescas y más terrenales, como los enamoramientos y necesidades afectivas de Borges.

A propósito de este tema, yo sabía que Borges había tenido una tortuosa relación sentimental con Estela Canto –quien, por cierto, escribió un libro acerca de esta *liaison*–, pero ignoraba que, veinte años después, cuando se hallaba en la sesentena, había querido casarse con María Esther Vásquez, escritora y colaboradora suya (a ella le dedicó el «Poema de los dones» incluido en *El hacedor*, dedicatoria que más adelante sería suprimida por orden de María Kodama, su celosa compañera). En fin, son estos detalles del testimonio de Bioy los que humanizan a un escritor que solía dar la impresión de vivir fuera de la realidad, sumido en abstracciones y especulaciones intelectuales. Por supuesto, soy consciente de que estas revelaciones pertenecen a la esfera privada y, en consecuencia, cabe preguntarse si Bioy tenía derecho a compartirlas con los lectores. Sin embargo, ¿no aspiran todos los biógrafos a descubrir

COMO BIEN DICE EL CRÍTICO MEXICANO PABLO SOL MORA, «EL LIBRO DE BIOY CASARES ESTÁ DESTINADO A CONVERTIRSE EN UNO DE LOS EVANGELIOS CANÓNICOS. AHÍ ESTÁ BORGES DE CUERPO ENTERO: LO QUE DECÍA Y LO QUE HACÍA, SUS SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS, SUS AMORES Y SUS ODIOS, SUS HÁBITOS, SUS BROMAS, SUS DEBILIDADES, SUS PREJUICIOS, SUS EXCENTRICIDADES Y MANÍAS...»



Borges con la escritora y traductora Estela Canto.

la intimidad de un autor? Ante todo, la prioridad está en conocer en profundidad al biografiado, lo que supone hurgar en asuntos personales. Esta información será muy valiosa para los estudiosos de un escritor, quienes podrán sopesar la influencia de aquellas experiencias en su proceso creativo y analizar cómo son reelaboradas a través de la ficción.

A diferencia de lo que piensa Vargas Llosa, no creo que la intención de Bioy Casares fuera espiar a Borges ni registrar sus diálogos como lo haría un reportero inescrupuloso. Más aún, sospecho que cuando empezó sus anotaciones, el interés primordial de Bioy era llevar un diario íntimo, como acostumbraban algunos autores anglosajones y franceses que le entusiasmaban. Su afición al género era tal que seguiría haciéndolo durante cinco décadas, aunque no abrigara la idea de publicarlo, al menos mientras estuviera con vida. En todo caso, a partir de cierto momento se percató de que la presencia de Borges ganaba cada vez más terreno en el recuento de sus vicisitudes cotidianas. En esa perspectiva, sería interesante determinar cuánto espacio ocupa este en el diario y cuánto corresponde a las peripecias del propio Bioy. Pero esto es algo que solo se podría comprobar si la obra se publicara en su totalidad, lo que resulta poco probable dada su gran extensión. En el año 2001, ya muerto Bioy, salió una selección de su diario que se limita al periodo 1975-1989 con el título de *Descanso de caminantes*, aunque allí no figuraba Borges (sin duda porque las entradas referidas a él habían sido reservadas para el volumen que lleva su nombre).

¿Por qué aparece tanto Borges?, dirá un lector néofito. Al fin y al cabo, ¿no se trata de un diario íntimo de Bioy Casares? La respuesta es obvia: porque era alguien trascendental en su vida (a instancias de él, había asumido de lleno su vocación literaria) y por la sencilla razón de

que se veían casi todos los días (son tan frecuentes las entradas en que las que se consigna que Borges come en la casa de los Bioy que parece un pensionista). Tampoco olvidemos que ambos no solo eran excelentes amigos sino cómplices literarios: escribían relatos al alimón, así como artículos y prólogos, anotaban ediciones clásicas, hacían traducciones, creaban revistas, preparaban antologías, organizaban colecciones editoriales e incluso tramaban argumentos de películas. De algún modo, se produjo una insólita simbiosis entre los dos, surgió un autor nuevo que fusionaba sus personalidades y al que Rodríguez Monegal denominó Biorges.

¿Cuándo decidió Bioy aprovechar sus diarios para conformar un libro como el de Boswell sobre el doctor Johnson? Sus primeras anotaciones sobre Borges datan de 1947 y se extienden hasta 1989. En 1987 (un año después de la muerte del maestro) publicó unos extractos de las conversaciones y, en 1990, anunció que planeaba reunirlas en un libro donde Borges aparecería «riéndose de las cosas que él mismo respetaba, hablando como un amigo íntimo». Según su albacea literario, Daniel Martino, Bioy acordó realizar el trabajo junto con él en 1996. El texto fue revisado, organizado y fijado entre 1997 y 1998, y, de acuerdo con el mencionado colaborador, ambos leyeron la versión final

Borges con la escritora María Esther Vásquez,

en su totalidad al menos dos veces antes de que Bioy Casares falleciera el 8 de marzo de 1999. Con todo, hubo que esperar hasta 2006 para que se imprimiera el grueso volumen de más de mil setecientas páginas (en 2011, se lanzó una edición condensada de casi setecientas páginas, a cargo del mismo Martino, que mantiene lo esencial y recomiendo a quienes se sientan abrumados por el tamaño de la edición original).

¿Hay una traición implícita en la actitud de Bioy Casares? En absoluto. Más bien, intuyo que a Borges le habría encantado la idea del libro. Su devoción por la obra de Boswell sobre el doctor Johnson era conocida y sale a relucir en varias entradas del diario de Bioy. Por ejemplo, en una ocasión en que Borges comenta algo sobre Paul Groussac, Bioy le dice: «Deberías anotar esas cosas». Y su amigo le responde: «Tenés razón. Hay que hacer como Boswell: anotar para que las cosas no se pierdan» (26 de setiembre de 1956). En otra oportunidad, cuando Borges trae a colación una anécdota que atañe a Bioy y este sostiene que no recuerda nada del asunto, el maestro le dice: «Soy tu Boswell» (18 de febrero de 1964).

Asimismo, Borges opina que la *Vida de Samuel Johnson* es mucho más importante y entretenida que las *Conversaciones con Goethe* de J. P. Eckermann (otra de las cimas del género biográfico): «Boswell resolvió el problema de mostrar manías, rasgos absurdos y hasta desagradables de Johnson, y, al mismo tiempo, persuadirnos de que era un gran hombre, admirable y querible» (24 de mayo de 1959). Este es un argumento que podría aplicarse perfectamente al libro de Bioy, quien, aunque traza un retrato de Borges con todas sus luces, pero también con todas sus sombras, deja una imagen entrañable de él.

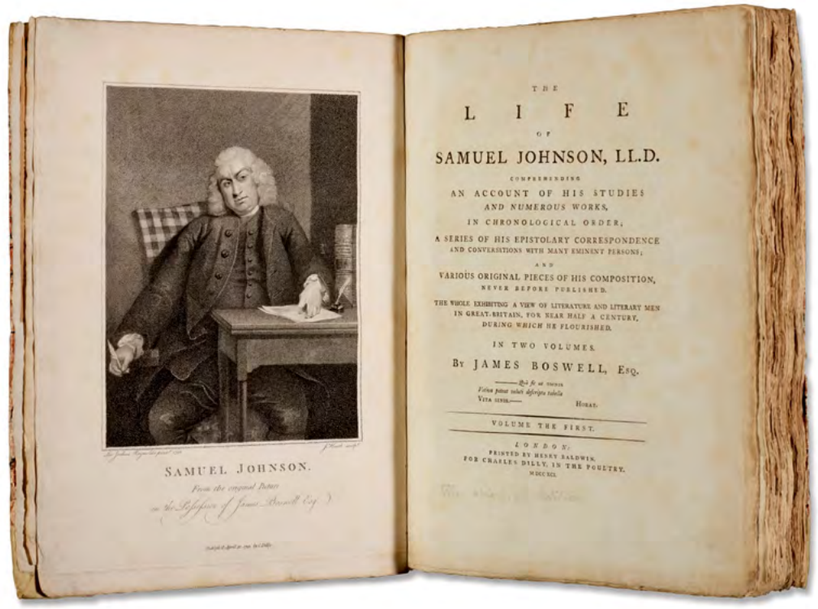
Más interesante todavía es una anotación donde Borges observa: «Algo que nadie ha planteado es la posibilidad, que me parece muy probable, de la colaboración de Johnson en el libro de Boswell. Si hasta en un punto se dice que Johnson no volvió a escribir, después de cierta fecha. Es claro, no tenía por qué escribir, porque sabía que estaba haciéndose el libro, en el que podía

poner cuanto quería» (26 de agosto de 1957). Esta conjetura es retomada más adelante, cuando Borges vuelve a indagar si Johnson sabía que Boswell estaba escribiendo el libro de marras. «Yo creo que sí –afirma-. ¿Tendría curiosidad de ver lo que Boswell estaba haciendo, de ver cómo lo mostraba en el libro? Tal vez no. En todo caso no creo que Johnson haya corregido nada: darse el trabajo de corregir ese libro no se parece a Johnson (por haraganería, por generosidad de alma, por indiferencia). Es claro que Boswell sí habrá corregido; habrá mejorado y estilizado los dichos y los episodios. Hizo bien» (18 de mayo de 1960).

Y, a continuación, en esa misma entrada, viene un comentario del propio Bioy que resulta clave: «Yo me preguntaba mientras tanto si él [Borges] sospecharía la existencia de este libro; si tendría curiosidad de leerlo; si lo corregiría; si la circunstancia de que últimamente escribía tan poco se debería no solo a la deficiencia de la vista y a la haraganería, sino también al conocimiento de este libro».

Esta presunción de Bioy permite aventurar la hipótesis de que Borges, en algún momento, llegó a estar al corriente del ambicioso proyecto de su amigo. Si bien no hay constancia de ello, lo más probable es que lo intuyera y que no lo revelara para evitar correr el riesgo de que su biógrafo se inhibiera o cambiara de actitud. Ciertamente, convenía mantenerlo como algo tácito, acorde con la vieja complicidad que los unía y que los había llevado a entretenerse con diversos juegos literarios. No obstante, era evidente que una empresa de esta clase superaba el mero divertimento, pues se trataba, nada menos, que de emular un libro como el de Boswell, al que consideraban un faro y no se cansaban de citar. A fin de cuentas, era una proeza que podría significar el paso a la posteridad.

Johnson and Boswell. Acuarela satírica de Thomas Rowlandson, 1786.



al inicio del dietario, Bioy Casares advierte que «por dispares que fuéramos como escritores, la amistad cabía, porque teníamos una compartida pasión por los libros». Asimismo, señala con nostalgia: «¿Cómo evocar lo que sentí en nuestros diálogos de entonces? Comentados por Borges, los versos, las observaciones críticas, los episodios novelescos de los libros que yo había leído aparecían con una verdad nueva y todo lo que no había leído, como un mundo de aventuras, como el sueño deslumbrante que por momentos la vida misma llega a ser».

De ahí que no sería tan exagerado argüir que *Borges* es la obra mayor de ese ser bifronte llamado Biorges (denominación pertinente en la medida en que, a diferencia de otros casos de obras concebidas en colaboración que existen en la historia de la literatura, el propósito de estos amigos fue desaparecer y crear un tercer escritor cuyo estilo se apartara decididamente de los que cultivaban individualmente). Por supuesto, es imposible determinar cuánto aportó cada uno de ellos. Sin embargo, debe repararse en el hecho de que no solo importan las opiniones de Borges que aparecen en el libro sino los juicios del propio Bioy Casares y su visión de la literatura, el arte y la vida. Después de todo, aunque Borges sea el personaje central, el diario ha sido registrado por Bioy y, por tanto, es natural e inevitable que emerja su personalidad.

En un texto incluido como preámbulo del volumen y que ofrece un resumen de los años previos

¿Podría decirse que *Borges* es un sucedáneo de la novela que el autor de «El sur» nunca escribió? Pues sí, aunque lo hiciera de manera interpósita, a través de Bioy Casares, quien concluye su proemio con esta reflexión: «Me pregunto si parte del Buenos Aires de ahora que ha de recoger la posteridad no consistirá en episodios y personajes de una novela inventada por Borges. Probablemente así ocurra, pues he comprobado que muchas veces la palabra de Borges confiere a la gente más realidad que la vida misma».

Quién sabe, si acaso Vargas Llosa se animara a entrar en este universo, podría cambiar de opinión y disfrutar de él. En lo que a mí concierne, no tengo duda alguna de que este libro insólito y sin parangón en nuestra lengua solo pretende celebrar al mayor escritor que ha dado América Latina. Al fin y al cabo, es una suerte de regalo postrero, el último juego tramado por el viejo fabulador y su inseparable cómplice, siempre dispuestos a suscitar el asombro de sus fieles e incondicionales lectores.

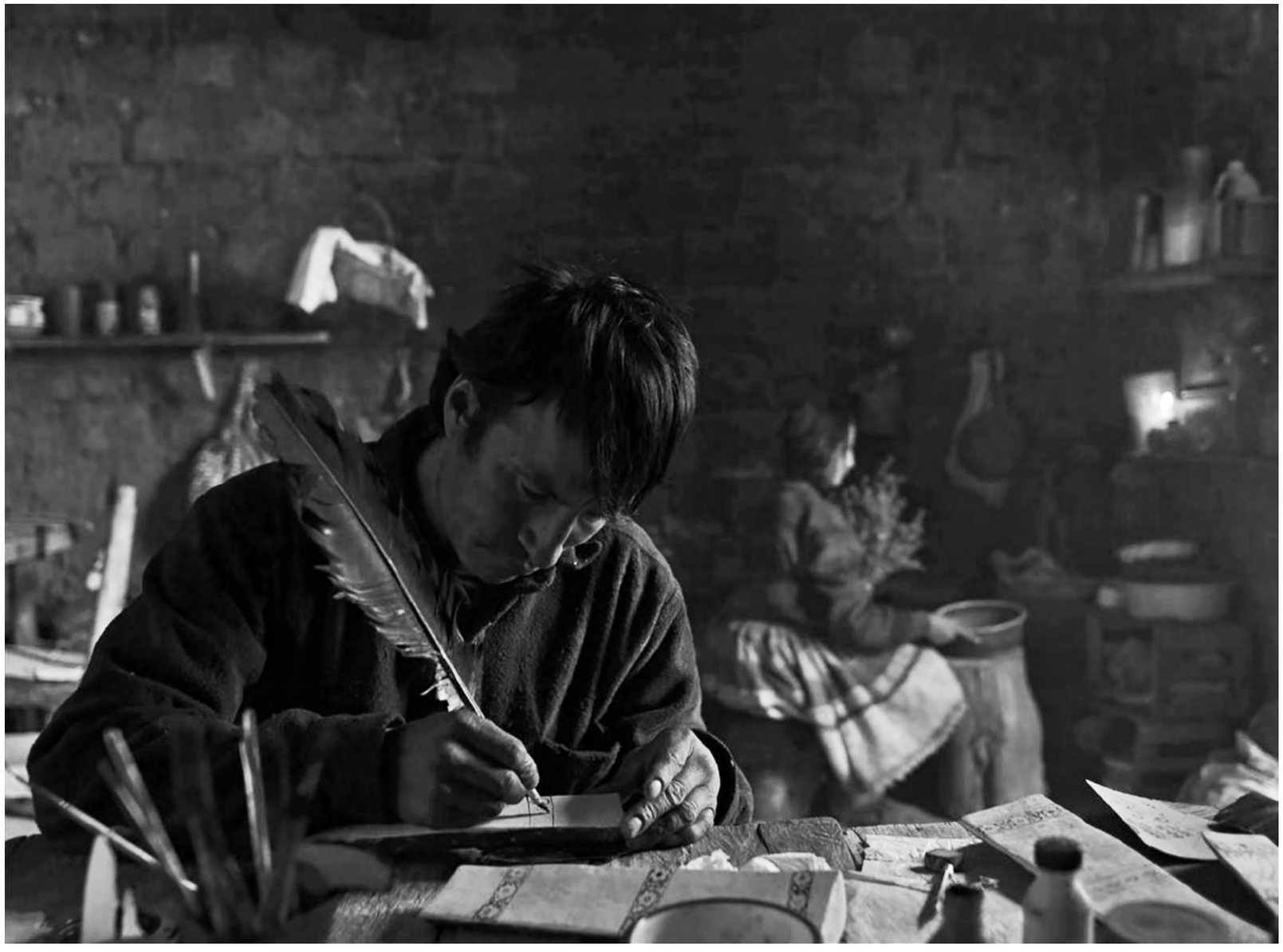
DIÓGENES DE SARHUA

Lucas Cornejo Pássara

EN *DIÓGENES*, DE LEONARDO BARBUY, LA FOTOGRAFÍA, EL SONIDO Y LAS IMÁGENES SON ELEMENTOS TAN POTENTES Y RELEVANTES COMO SI FUERAN PALABRAS DE UN GUION DE CINE. DE HECHO, ES UNA PELÍCULA SIN DIÁLOGOS. BARBUY CONCIBE LA HISTORIA A PARTIR DE ESCENAS Y SUCESOS. LOS PERSONAJES, QUE NO SON INTERPRETADOS POR ACTORES PROFESIONALES, LO HACEN ESTUPENDAMENTE, CON LA NATURALIDAD PROPIA DE SU VIDA COTIDIANA. HE AHÍ LA MAGIA QUE TRASMITE ESTA PROPUESTA CINEMATOGRÁFICA QUE EMPLEA LOS RECURSOS PROPIOS DE UN AUDIOVISUAL. ES NECESARIO SEÑALAR QUE *DIÓGENES* OBTUVO EN EL FESTIVAL DE MÁLAGA EL PREMIO A LA MEJOR PELÍCULA IBEROAMERICANA Y LA BIZNAGA DE PLATA A LA MEJOR DIRECCIÓN.

El argumento de la película es sencillo. En los Andes peruanos, precisamente a las afueras de Sarhua, Ayacucho –una zona muy afectada por la violencia durante el conflicto armado interno–, los niños Sabina y Santiago son criados en aislamiento por Diógenes, su padre, un pintor de Tablas de Sarhua. Solo él tiene contacto con el pueblo, donde intercambia su arte por provisiones, mientras sus hijos lo esperan bajo el cuidado de su perro. Una mañana, Diógenes no se despierta. Los niños conviven durante tres días con el cadáver de su padre, anhelando que abra los ojos. Pero, tras reconocer su muerte, deberán enterrarlo y afrontar ciertas carencias que finalmente llevarán a que Sabina –la hija mayor– vaya al pueblo para continuar con la labor de su padre. El viaje a este mundo desconocido y social que respresenta el pueblo será también un retorno al pasado de la familia. En esta película es interesante no solo la historia, sino la manera de contarla, como suele suceder con todas las grandes obras de arte.

La elección del blanco y negro permite bañar de cierta similitud una serie de elementos. Lo vemos desde la primera toma. Se muestra un plano aéreo del suelo repleto de hojas secas. Es el campo. Las hojas se confunden con seres vivos con facilidad. Los perros, los árboles y los humanos tienen similar importancia como imagen. Hay un acercamiento, una relación respetuosa entre hombre y naturaleza. Es la relación que tiene la familia de Diógenes con el mundo, pues, al vivir en aislamiento, su mundo y compañía no es otro que el mundo natural.



Jorge Pomacanchari, que en la realidad es maestro pintor de tablas de Sarhua, interpreta a Diógenes

Sabina, la hija de Diógenes y hermana de Santiago es interpretada por la niña Gisela Yupa. Foto de Alejandro Olazo

El manejo del sonido y la música –compuesta también por Barbuy– permiten un juego muy interesante que de alguna manera sumerge al espectador en una noción temporal diferente, propia del ande, del campo, del retiro, en donde todo sucede con detenimiento y el tiempo parece extenderse lejos del mundanal ruido. La precisión e inteligencia con las que el director maneja los silencios otorgan a la película un ritmo muy particular, nos hace pensar que –fuera de la historia principal– la obra trata de la concepción del tiempo en ese mundo que nos presenta. Barbuy compone visual y auditivamente con gran destreza. En ese sentido, su formación musical está muy presente en el filme. Creo también que hay una fuerte influencia de Robert Bresson. *Diógenes* sigue la línea de este cineasta francés al jugar con el sonido y su efecto en la percepción del tiempo. Barbuy emplea el silencio y los sonidos ambientales con precisión, sumergiendo al espectador en una noción temporal diferente.

Diógenes es una composición artística total en donde cada elemento aporta al todo y, al igual que Bresson, Barbuy emplea el lenguaje visual y sonoro de manera primordial, relegando los diálogos a un segundo plano. En lugar de depender de un guion convencional, Barbuy opta por construir la historia a través de escenas y sucesos, permitiendo que las acciones de los personajes hablen por sí mismas, como lo hacen en la vida real. Esta técnica, característica de Bresson, busca capturar la esencia de la experiencia humana de manera cruda y auténtica. Además, está la evidente similitud en la opción por el blanco y negro. Como señalaba, este recurso genera un efecto esencial para recrear el mundo retratado en *Diógenes*. Crea una atmósfera particular, donde los elementos visuales adquieren una importancia simbólica y se igualan en su relevancia. Esta estética minimalista permite que la relación entre los personajes y su entorno natural se convierta en el foco central de la narrativa, aludiendo a la relación respetuosa entre el hombre y la naturaleza, una temática también recurrente en el cine de Bresson.

Mediante una notable fotografía, precisa e inteligente, que en *Diógenes* estuvo a cargo del peruano Musuk Nolte y del colombiano Mateo Guzmán, Barbuy alcanza un acercamiento minimalista y geométrico del espacio. Una toma en particular, sumamente descriptiva, muestra a los dos niños trepados en un árbol ubicado en la cima de una montaña desde la cual observan la civilización que se ubica a lo lejos, muy por debajo de su hogar. La toma es potente, pues simboliza la distancia que existe entre el mundo de esa familia y el mundo de Sarhua del cual saben muy poco. De alguna manera, la foto recrea la distancia espacial, temporal y experimental que existe entre la vida de estos niños y la vida de los sarhuinos. Una toma sencilla, pero bien pensada, es capaz de simbolizar mucho de lo que trata el largometraje.

Con esto no me refiero solo a la condición de aislamiento, sino a la manera de enfrentar al mundo que esto supone. Diógenes tiene el rol divino de contar a sus hijos cómo es el mundo. Solo a través de él, los niños conocen el mundo social, las dinámicas del pueblo, la vida fuera de su pequeño y gran universo en la naturaleza. Aquí entra uno de los grandes temas de la película: la narración. Diógenes no solo es un narrador, es casi una deidad que inventa un mundo para sus hijos. Ocupa un lugar hegemónico en la construcción del imaginario de su familia acerca de lo que es la cultura y la humanidad. Pero también lo es para el pueblo, porque las tablas de Sarhua que construye y pinta no hacen otra cosa que contar la historia de ese pueblo, las heridas, las tradiciones. En ese sentido, Diógenes cumple el rol de crear una narrativa común a ese espacio que es Sarhua. Por ello, no solo construye un mundo para sus hijos, también registra y ordena otro para los pobladores de quienes vive aislado. En ambos casos, lo hace desde la distancia. En el caso de Sarhua, Diógenes pinta sus tablas alejado del pueblo. Pienso en la distancia del objeto retratado que todo narrador o artista requiere para ejecutar su obra. La historia del mundo y del pueblo que él cuenta a sus hijos es creada y contada también a la distancia, alejada de ese mundo social que el narrador sí conoce. Además, la historia del pueblo la construye

Santiago, hijo de Diógenes y hermano de Sabina es interpretado por el niño Cleiner Yupa. Foto de Musuk Nolte

Foto de Musuk Nolte

UNO DE LO GRANDES PROBLEMAS DE LA PELÍCULA ES ENCARNADO POR SABINA, QUIEN QUIERE ACOMPAÑAR AL PADRE A LA CIUDAD, PUES SIENTE CURIOSIDAD Y SE SIENTE PREPARADA PARA AFRONTAR EL MUNDO. PERO DIÓGENES INSISTE EN QUE SU HIJA AÚN NO ESTÁ PREPARADA.

a partir de su historia familiar. Los personajes de sus tablas son los personajes de su familia. Así se construye esta suerte de historia arquetípica que vendría a ser la suya, la del pueblo y la de muchos de los peruanos que vivieron en los Andes rurales durante los tiempos del conflicto armado interno.

Uno de lo grandes problemas de la película es encarnado por Sabina, quien quiere acompañar al padre a la ciudad, pues siente curiosidad y se siente preparada para afrontar el mundo. Pero Diógenes insiste en que su hija aún no está preparada. No le explica los motivos, pero es tajante con ella. Desde ese momento notamos su preocupación por lo que ese acercamiento puede suponer para los niños. No nos explican nada, pero inferimos que ese aislamiento implica algo más que mantenerse lejos del mundanal ruido. Ahí entra la segunda historia de la película: la narración oculta. *Diógenes* cuenta discretamente la historia de la violencia que vivió un pueblo como el de Sarhua. No se menciona directamente, pero está presente en la imágenes de las tablas de Diógenes y en las escenas oníricas que aparecen cada tanto en la película. No solo en eso, sino también en el silencio del padre, en la protección de su familia, en ese aislamiento que es el eje de toda la historia. Eso solo lo sabremos a partir del proceso de crecimiento de Sabina.

Para su padre, Sabina no está lista a pesar de que ella insiste en que lo está. Solo tras la muerte de Diógenes, la hija podrá tomar el rol de su padre y acercarse al pueblo para intercambiar. De alguna manera, Sabina se ha estado preparando mentalmente para ello durante toda su vida, pues ir al pueblo es de alguna manera lo que marca el abandono de su niñez. En ese sentido, la película también es una historia de formación. Sabina es un personaje en transición hacia la adultez. Así, la muerte del padre divide la historia en dos períodos. El primero está marcado por el orden creado por el padre. El segundo –principalmente fuera de la cinta– cuenta la vida de Sabina como una mujer decidida a enfrentar al mundo.

De este segundo período vemos poco en el largometraje, pero ese tiempo permite al espectador inferir una serie de eventos cruciales para completar la historia. Y es que Barbuy apuesta por eso. Crea una cinta que deja ciertos vacíos, pero también da una serie de pistas para que el espectador sea capaz de reconstruir esa historia.

Tras la muerte del padre, se muestran las tablas de Diógenes. En ellas vemos a un hombre –que podría ser él– huyendo de Sendero Luminoso con una niña y un niño en brazos. Los sigue únicamente un perro. Todo conduce a pensar que se trata de su historia. Si ese fuese el caso, tendríamos que concluir que el aislamiento está relacionado con la violencia que vivió Sarhua por culpa del grupo terrorista. Nos lleva también a preguntarnos por la madre. Es probable que Diógenes temiese exponer a sus hijos a ser llevados por Sendero. Recordemos que el grupo terrorista acostumbraba raptar a los niños para entrenarlos desde muy pequeños entre sus filas. Esa historia secreta se ve reforzada cuando Sabina por fin decide ir al pueblo para intercambiar las tablas de su padre por alimentos.

Sabina solo llega al pueblo gracias a la ayuda del perro que la acompaña. El perro conoce perfectamente

Foto de Musuk Nolte

el camino, ya que lo ha recorrido con Diógenes infinidad de veces. La imagen nos remonta a *La Odisea*. Recordemos que solo a través de Argos, Ulises es capaz de llegar a su casa en Ítaca. El perro es una suerte de guía que lo lleva, a la vez, a su pueblo, a sus orígenes, pero también al infierno y a la violencia que ha vivido ese pueblo –y acaso su propia familia–, como una suerte de Caronte. Las referencias al mundo clásico aparecen desde el título, que recuerda al filósofo Diógenes de Sínope, también apodado, precisamente, Diógenes, *El perro*.

El nuevo período muestra un nuevo mundo, un nuevo escenario, con nuevos personajes, nuevos animales, nuevos sistemas y nuevos tiempos. Se escuchan las campanas que marcan las horas, se habla de equivalencias monetarias, hay gallinas, casas y personas por montones. Sabina se acerca a la tienda a intercambiar y se presenta. La comunicación se hace difícil, pero se logran entender, y aparece la gran revelación de Sabina: su madre existió. La mujer de la bodega le cuenta que ella tenía una madre llamada María. La niña se muestra sorprendida pues ha crecido creyendo la historia contada por su padre en la que nunca existió una madre. El dato representa un choque con la realidad que ha vivido anteriormente, la historia oficial que ella conoce se desmorona para dar a luz a la historia secreta. ¿Por qué Diógenes oculta a la madre? Tal vez porque no hacerlo supone algún tipo de riesgo. Al final de la cinta, la bodeguera agrega: «tu papá está maldito». Ello nos invita a pensar que algo de lo que sucedió con la madre arruinó el destino de su padre y, en consecuencia, de su descendencia. Para mí está claro que la madre fue raptada o asesinada por Sendero, pero tampoco es evidente ni es la única lectura posible. De hecho, cuando lo conversé con Leonardo la primera vez que vi la película me dijo que no había una historia oficial y que la mía era una de las opciones que podían explicar las pistas que deja la película.

LA MUJER DE LA BODEGA LE CUENTA QUE ELLA TENÍA UNA MADRE LLAMADA MARÍA. LA NIÑA SE MUESTRA SORPRENDIDA PUES HA CRECIDO CREYENDO LA HISTORIA CONTADA POR SU PADRE EN LA QUE NUNCA EXISTIÓ UNA MADRE. EL DATO REPRESENTA UN CHOQUE CON LA REALIDAD QUE HA VIVIDO ANTERIORMENTE, LA HISTORIA OFICIAL QUE ELLA CONOCE SE DESMORONA PARA DAR A LUZ A LA HISTORIA SECRETA.

Esta es otra de las muchas cualidades que tiene esta primera película de Leonardo Barbuy. El mundo contemporáneo parece haber olvidado que no existe algo como la verdad o la historia verdadera, y son pocas las narraciones que dejan este espacio de interpretación y reflexión al lector. Como las grandes novelas del siglo XX, *Diógenes* apuesta por un espectador capaz, reflexivo y creativo, que no espera recibir masticado todo el contenido. Incluso me atrevería a decir que a la película no le interesa «lo que realmente pasa o pasó», sino que está concentrada en crear un ambiente que respire por sí solo. Lo logra absolutamente. Y quienes hemos tenido la suerte de apreciar esta hermosa película quedaremos a la espera de los próximos proyectos que Leonardo Barbuy nos ofrezca.

CAROLINA KECSKEMETHY

UNA PERSPECTIVA LÚCIDA DEL ARTE DE NUESTRO TIEMPO

Jorge Bernuy

RESULTA FASCINANTE ENCONTRAR DENTRO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO PERUANO UNA OBRA TAN DIVERSIFICADA Y A LA VEZ TAN COHERENTE COMO LA DE CAROLINA KECSKEMETHY, QUIEN HA REALIZADO ESTUDIOS ARTÍSTICOS EN LIMA Y BERLÍN. EN SUS TRABAJOS, LA VIOLENCIA DEL GESTO PICTÓRICO Y EL EFECTO INMEDIATO DEL CHOQUE CONTRIBUYEN AL INTENTO DE CAPTAR LA APARIENCIA DESDE EL CONJUNTO DE SENSACIONES. POR ESTA RAZÓN, LA FIGURA HUMANA APARECE EN LOS LÍMITES DE SU DISOLUCIÓN Y LA FIGURACIÓN CONCENTRA EN SÍ TODA LA VIOLENCIA DEL TRAZO.

Kecskemethy es una artista que se permite asimilar influencias aparentemente opuestas y hacer de la pintura una rigurosa actividad mental. De sus obras se desprende que el significado de un cuadro no reside tanto en el motivo, sino en las relaciones formales internas que pudieran aparecer. Sus trabajos translucen la proyección de emociones y pensamientos sobre determinadas formaciones. Desmitificadora y juez implacable de la realidad, la artista nos propone desde sus obras una reflexión que se sitúa como una perspectiva lúcida del arte de nuestro tiempo. A medio camino entre la sátira y la ironía, dicha reflexión puede ser, sin embargo, poco intuitiva para quienes se empeñan en complicar, con símbolos e intenciones, su propuesta, como si todo lo interesante debiera ser necesariamente oscuro. La búsqueda de la presencia oculta de las cosas, lleva a Kecskemethy a

El arte debe nacer del material. La espiritualidad, ha de adoptar el lenguaje de los materiales.

Jean Dubuffet

El pensador, 2005 óleo sobre tela.

sumergirse en la realidad sin hacer distinciones entre lo objetivo y lo subjetivo, de tal forma que la pura materialidad es la que finalmente nos revela las vivencias acumuladas. De ahí que la artista se niegue a caminar por senderos trillados y que su obra se muestre como una superposición de etapas y estéticas diferentes.

De la simpleza contenida en la obra, ella hace dogma de fe y se burla de cualquier academicismo presente o pasado. Utiliza materiales efímeros y todo aquello que pudiera significar expresión de desarraigo con la intención de penetrar mejor en la realidad y trazar unas coordenadas que, aun estando en el tiempo, intenten trascenderlo. Todo esto pasando por alto las modas, los dictados del gusto y las imposiciones de mercado, obedeciendo tan solo a sus reflexiones e impulsos, como le corresponde al verdadero artista por muy permeable que sea al ambiente en el que vive. Abrir brechas desde la autenticidad, aun en su dificultad, es todavía dable.

Carolina Kecskemethy ha conseguido liberarse de una diversidad de influencias concibiendo

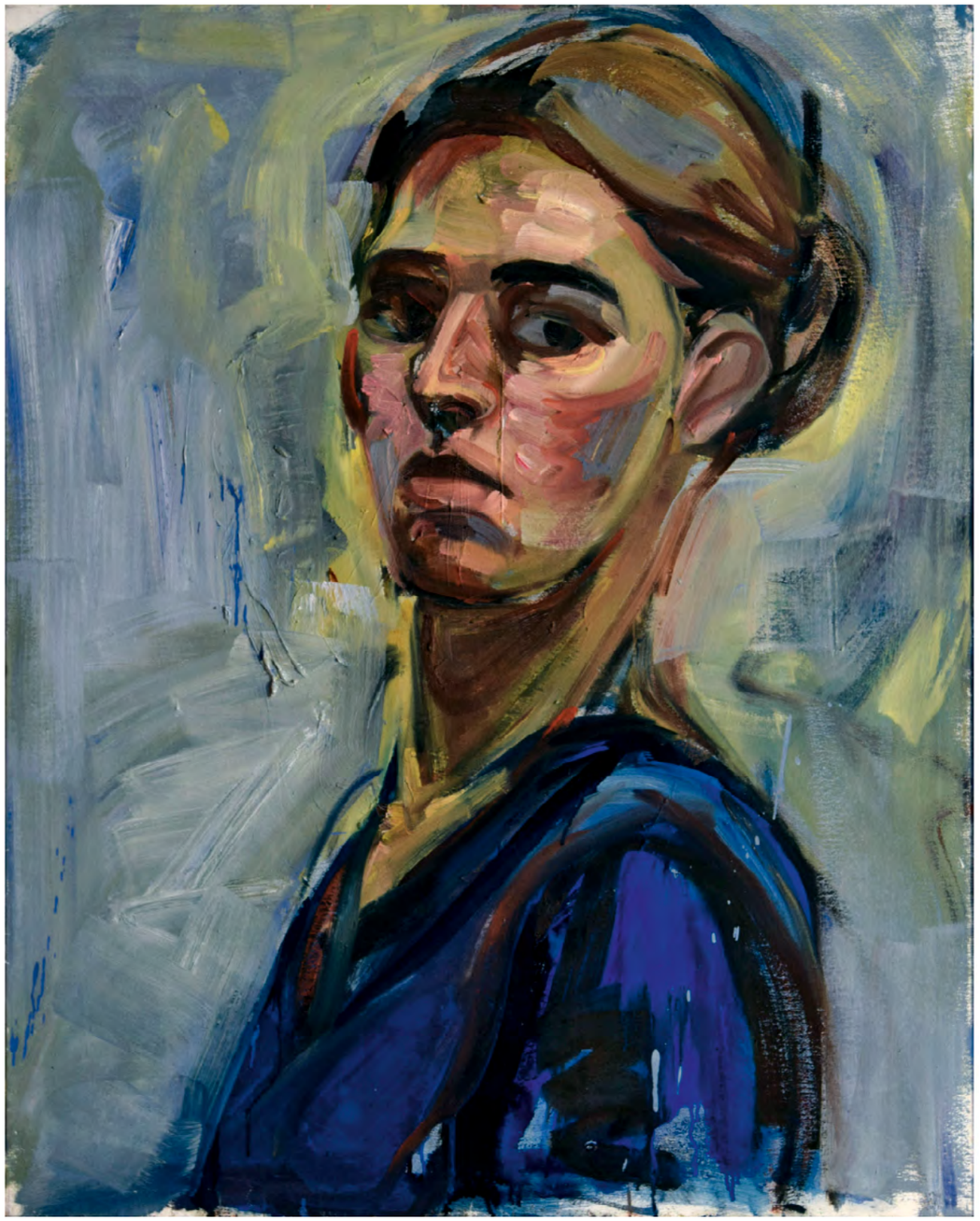
Serie *Los imigrantes II y III*, 2015. Óleos sobre cuadros antiguos

Bodegón con liebre y florero, 2023

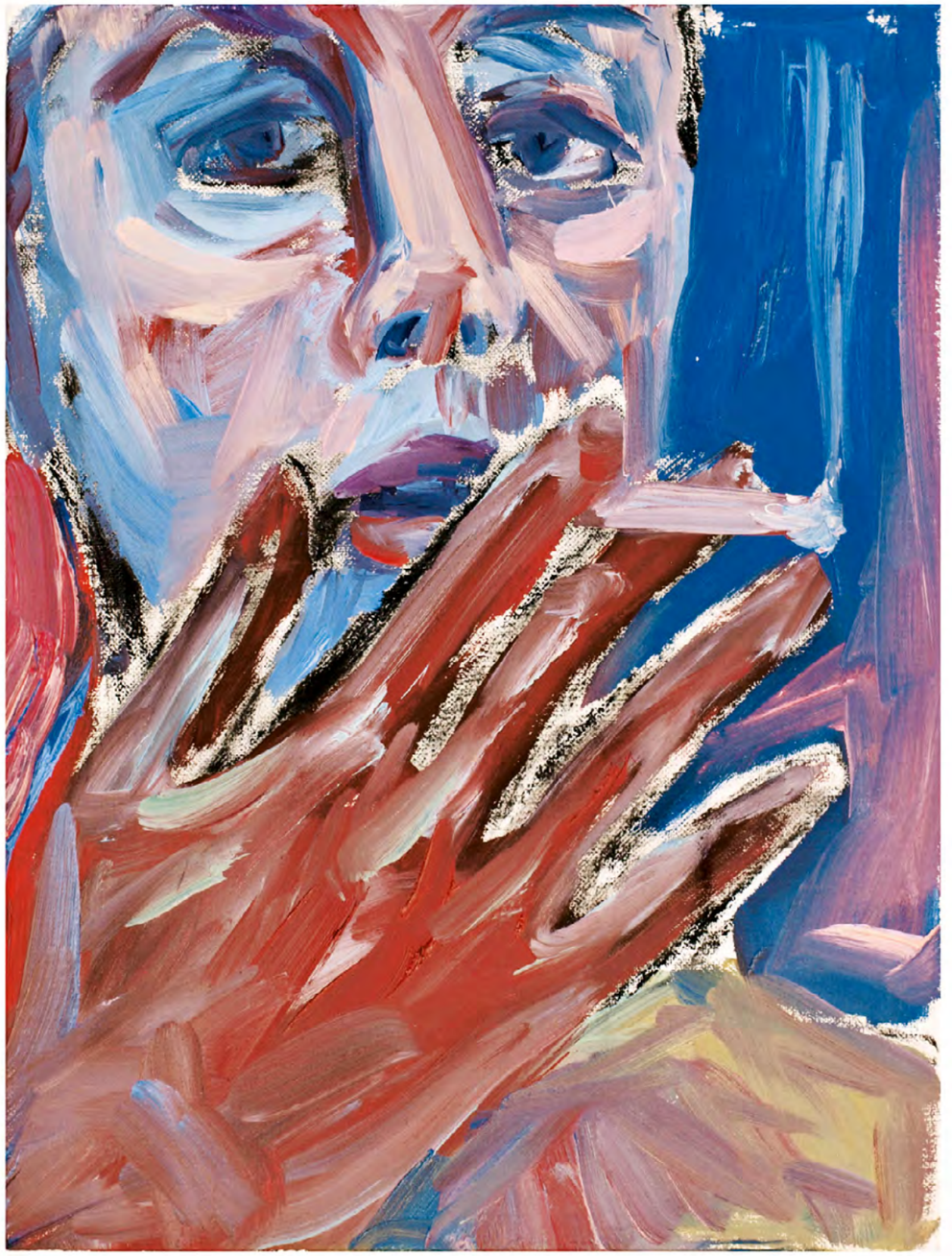
una original manera de pintar y de reivindicar su autonomía sin prestarse gratuitamente a la función imitativa. Uno de sus óleos de la serie *Los inmigrantes*, del año 2015, está basado en un trabajo antiguo que la artista ha intervenido adhiriendo un cuadro pequeño con el mismo tema y con una técnica suelta y buen dibujo. Otra de sus obras, también de la misma serie, parte de un óleo antiguo que es intervenido pintando sobre él a cuatro invasores sobredimensionados que dominan la composición.

Sus instalaciones y ensamblajes se completan con la presencia del espectador. Las imágenes que la artista propone en este ámbito son comunes, pero dan

El corazón me sigue latiendo, 2014. Collage.



Autorretrato 1987. Óleo sobre tela



Autorretrato 2018. Óleo sobre tela.

El vestido y la silla (modelo 2) Óleo sobre tela, 1999

soluciones inesperadas. Sus estructuras unitarias son compuestas en el espacio con una maestría y un resultado excepcional, evocando símbolos y elementos extrañados de la realidad. Los objetos ya sugeridos en el arte adquieren otro significado en la obra de la artista, que está dominada por la habilidad y el artificio. Entre otras, destaca la instalación de cúpulas con soldados de plomo, las escaleras de madera de las que cuelgan papeles transparentes, así como un gran dibujo mural a lápiz de una calidad técnica extraordinaria.

Carolina Kecskemethy nace en la ciudad de Lima en 1960. Estudia artes plásticas en la Pontificia Universi-

Perro vagabundo III 2018. Óleo sobre tela

dad Católica del Perú entre 1980 y 1982. Continúa sus estudios de pintura en Alemania entre 1984 y 1989, incluyendo una maestría en la Universität der Künste de Berlín. Entre 1989 y 2009 continúa su formación con estudios de especialización en pintura y pedagogía cultural. Desde su llegada a ese país, Carolina desarrolla su carácter polifacético. Dibuja, pinta, hace instalaciones, escribe poesía y realiza labor social en torno al arte. Su actividad profesional se completa con la producción, la dirección y la gestión de proyectos culturales interactivos e interdisciplinarios, así como con el ejercicio de la docencia en los campos del arte y del diseño.

Desde 1990 participa en bienales y exposiciones en España, Alemania y Perú. Su última muestra, retrospectiva, «El ritmo de mi esternón: cuatro décadas entre Lima y Berlín», se inauguró en la Galería del ICPNA de Miraflores bajo la impecable curaduría de Miguel López.

Mestiza, 2018, técnica mixta sobre papel hecho a mano.

LA ESCUELA CUSQUEÑA DE FOTO-CINEMATOGRAFÍA

José Carlos Huayhuaca

DESDE HACE YA ALGÚN TIEMPO SE VIENE HABLANDO DE UNA ESCUELA DEL CUSCO EN EL CAMPO DE LA FOTOGRAFÍA.

LA EXPRESIÓN SE REFIERE A UN CONJUNTO DE PROFESIONALES QUE TIENEN EN COMÚN EL HABERSE DESEMPEÑADO EN UN MISMO ESPACIO –LA CIUDAD DEL CUSCO–, A LO LARGO DE LA PRIMERA MITAD, POCO MÁS O MENOS, DEL SIGLO XX. LOS NOMBRES INCLUYEN DESDE MIGUEL CHANI HASTA LOS HERMANOS NISHIYAMA, DESDE LUIS ALVINA HASTA LUIS ALBERTO ROZAS, DESDE MANUEL FIGUEROA AZNAR HASTA HORACIO OCHOA, DESDE MARTÍN CHAMBI HASTA LOS HERMANOS CABRERA, DESDE JOSÉ GABRIEL GONZÁLEZ HASTA DANIEL CISNEROS, PASANDO POR PABLO VERAMENDI, J.A. MENDOZA NEYRA, CÉSAR MEZA, ABRAHAM GUILLÉN, DAVID SALAS, AVELINO OCHOA Y OTROS—LA LISTA CRECE AÑO TRAS AÑO.

Sobre varios de ellos se ha escrito lo suficiente, pero cabe destacar un reciente añadido a dicha lista. Me refiero al interesantísimo caso del doctor Víctor M. Guillén, Vocal de la Corte Superior del Cusco (cuando dicho cargo concedía una real preeminencia en la sociedad) que era, además, pintor y fotógrafo aficionado (aficionado en el sentido de no vivir de la fotografía ni de la pintura, a pesar de dedicarse a ellas con gran esmero). Muchas de sus fotos no tienen nada que envidiar a las mejores de Chambi y Figueroa Aznar, y fueron tomadas entre los años 20 y 45 del siglo anterior, en medio de sus excursiones familiares y amicales por las diversas provincias del Cusco[1].

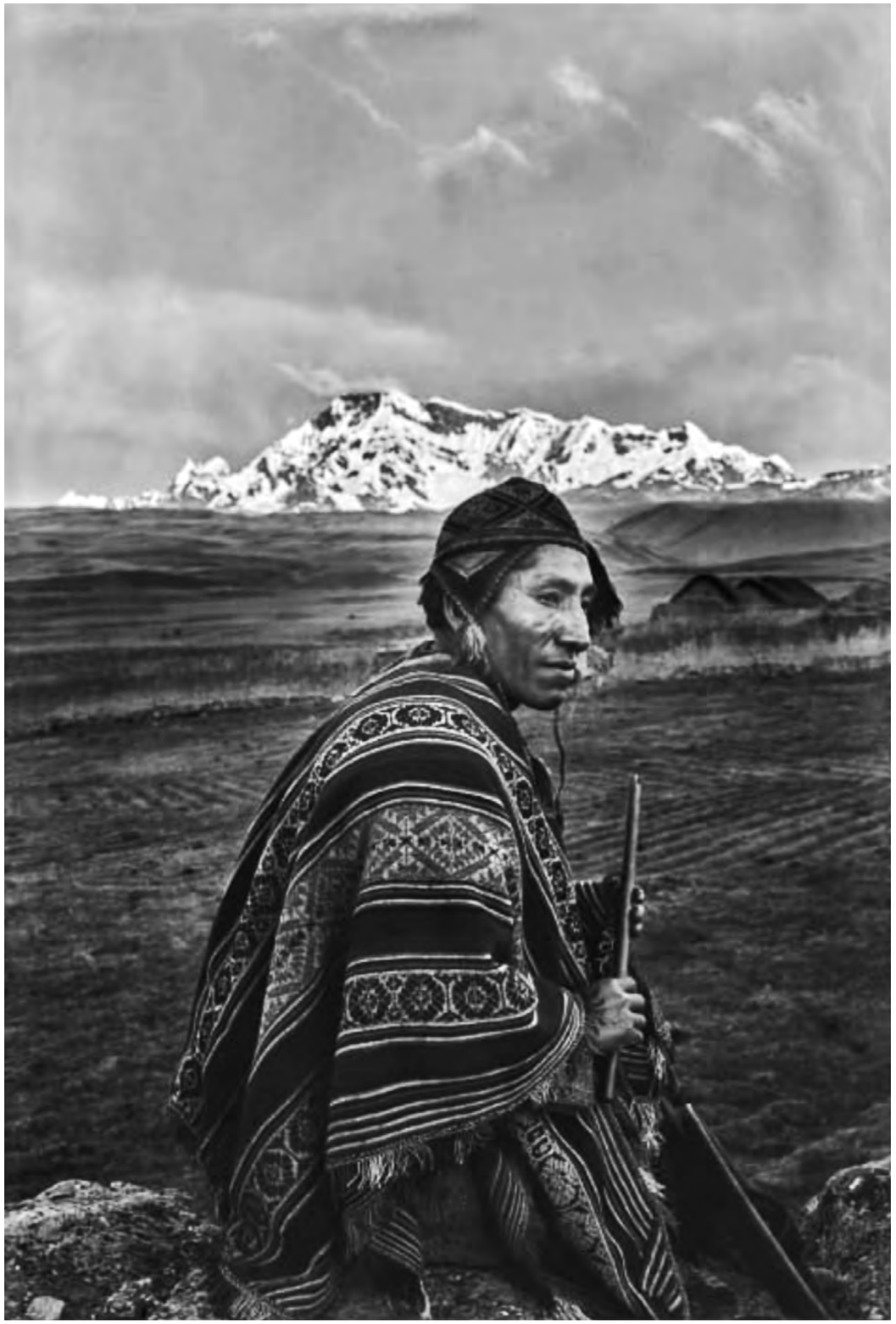
Fue el historiador Pablo Macera –según Edward Ranney–, quien acuñó la noción de escuela cusqueña de fotografía. Lamento desconocer el texto correspondiente; no obstante, es posible ensayar algunas reflexiones críticas al respecto, a partir del uso que los demás han hecho de ella.

Los antecedentes

Primero hay que señalar los antecedentes que facilitaron el recurso a la mencionada noción. Ellos son, en primer lugar, la Escuela del Cusco de pintura colonial religiosa, que floreció en los siglos XVII y XVIII, y que constituyó un fenómeno pictórico, económico y cultural de importancia continental.

1 La recuperación de ellas se la debemos a su bisnieta, la fotógrafa Úrsula de Bary, editora del libro *Víctor Manuel Guillén Melgar, Miradas del Cuzco Antiguo* (Lima, 2017).

Martín Chambi y amigos del Cine Club Cusco (Cortesía de la Asociación Martín Chambi)



Martín Chambi. Autorretrato.

Sus características comunes –de orden estilístico, temático e ideológico– les dotaron, a los millares de cuadros producidos, de la coherencia relativa que se suele atribuir a las escuelas en el campo del arte. Esta Escuela del Cusco es conocida y estudiada desde hace tantos años que es suficiente la breve referencia anterior para dejarme entender. En todo caso, la posibilidad de una escuela artística significativa, cuyo centro de irradiación fuera la ciudad del Cusco, quedó establecida desde entonces.

Otro antecedente es la llamada Escuela de Cine del Cusco. El concepto provino originalmente del historiador de cine francés George Sadoul, y fue adoptado con beneplácito por los peruanos en general y los cusqueños en particular. Con él, Sadoul se refirió a un interesante, innovador y un tanto, digamos, embrionario conjunto de cortometrajes documentales que fueron producidos en el Cusco, en la segunda mitad de los

FUE EL HISTORIADOR PABLO MACERA –SEGÚN EDWARD RANNEY–, QUIEN ACUÑÓ LA NOCIÓN DE ESCUELA CUSQUEÑA DE FOTOGRAFÍA. LAMENTO DESCONOCER EL TEXTO CORRESPONDIENTE; NO OBSTANTE, ES POSIBLE ENSAYAR ALGUNAS REFLEXIONES CRÍTICAS AL RESPECTO, A PARTIR DEL USO QUE LOS DEMÁS HAN HECHO DE ELLA.

Bailando marinera en Anta. Victor Manuel Guillén (Cortesía de Ursula de Bary)

Paucartambo, Tres Cruces. Victor Manuel Guillén (Cortesía de Ursula de Bary)

años 50 del siglo XX. Fue fruto de la iniciativa de un grupo de jóvenes cineastas locales, en cuyo núcleo figuraron los realizadores Luis Figueroa, Manuel Chambi y Eulogio Nishiyama, y una institución, el Foto-Cine Club Cusco, que movilizó a la burguesía ilustrada de la ciudad, así como a sus intelectuales y artistas plásticos. También en este caso hubo una temática, un estilo y un propósito comunes, como para hablar –sin duda en una escala modestísima en comparación con la anterior– de algo así como una escuela.

Su producción, en todo caso, fue breve, pues solo abarcó, además del puñado de documentales mencionados, dos largometrajes de ficción[2], todos realizados en el lapso de once años (entre 1956 y 1966). Hubo, es verdad, una suerte de segunda instancia o prolongación de la misma en los años 70 y 80, si tomamos en cuenta los largometrajes que, bajo el amparo de la Ley de Fomento al Cine de 1972, dirigió el propio Luis Figueroa[3] y algunos de los realizados por Federico García[4], así como unos cuantos cortometrajes documentales[5]. Pero su vinculación con las películas originales es discutible, pues el nuevo contexto político en que se dieron –la revolución de los militares, liderada por Juan Velasco Alvarado en 1968– les otorga un sentido disímil.

Tras tales antecedentes, cuando, promediando los años 70, se comenzó a estudiar y difundir de un modo sostenido la obra fotográfica de Martín Chambi fuera del Cusco, hubo el natural interés por parte de muchos curiosos de la fotografía –que incluía a periodistas, críticos, historiadores y científicos sociales, entre otros, peruanos y extranjeros– en los demás fotógrafos de la ciudad que habían ejercido su artesanía en las décadas anteriores. Así arrancó el proceso de búsqueda, identificación y coleccionismo, privado e institucional, de la desigual obra que aquellos habían dejado–y de ahí solo fue preciso dar un paso para llegar al rótulo: «Escuela cusqueña de fotografía».

2 *Kukuli* (1961), co-dirigida por Luis Figueroa, César Villanueva y Eulogio Nishiyama; y *Haravi* (1964), codirigida dirigida por César Villanueva y Eulogio Nishiyama.
3 *Los perros hambrientos* (1976), *Yawar Fiesta* (1982), entre otras.
4 *Kuntur Wachana* (1977), *Laulico* (1979), *El caso Huayanay* (1981).
5 Entre los que se cuentan dos cortos muy logrados: «Danzante de Tijeras» (Jorge Vignati y Manuel Chambi, 1972), «El Cargador» (Luis Figueroa, 1974).

La Escuela de Fotografía del Cusco

Sabemos de sobra que, en el campo cultural, nada surge *ex nihilo*. Unos practicantes se alimentan, en mayor o menor medida, de otros, sean conscientes de ello o no (impresiona la cantidad de gente que cree no deberle nada a nadie). Tampoco es infrecuente el plagio escondido, la imitación obvia y el robo o apropiación descarados. De tal modo que, de acuerdo con esa realidad, es indiscutible la relativa influencia de unos sobre otros, especialmente si todos comparten la misma ciudad en el mismo período, o períodos contiguos. Pero hablar de «escuela» ya es otra cosa. Esta supone la asunción de principios comunes (voceadas, con no poca frecuencia, mediante manifiestos) por un grupo de gente que interactúa de modo inmediato y más o menos permanente, y donde son distinguibles, por un lado, el maestro o los maestros, y por otro, los aprendices que son entrenados directamente por aquellos, así como los epígonos que siguen, aunque sea de lejos, las pautas ya establecidas, enriqueciéndolas de variaciones. Desde este punto de vista, ¿se puede hablar de una Escuela del Cusco en fotografía, como se viene haciendo?

Yo, por lo menos, me abstengo de afirmarlo. No manejo –porque no han sido debidamente establecidos– todos los elementos de juicio necesarios para dar una respuesta categórica al respecto. Me refiero a conocer, por ejemplo, la biografía real –no la fantaseada por parientes e interesados– de todos los personajes en cuestión; examinar su obra completa y ya clasificada; poseer datos precisos antes que vagas generalidades, sobre el contexto histórico y socioeconómico dentro del que cada quien trabajó, así como sus interrelaciones, etcétera. Pero sí tengo noción suficiente como para ser escéptico al respecto.

Esto debido a una experiencia directa de la ciudad, en la que viví los primeros 22 años de mi vida, desde 1950 hasta 1972, y el hecho de que fui un precoz y atento aficionado a la fotografía y las artes visuales

Damas de sociedad del Cusco, 1920. Juan Manuel Figueroa Aznar.

Juan Manuel Figueroa Aznar. Carretera Huambutio, Paucartambo, 1913

durante aquellos años, lo que me permitió asistir a las exhibiciones del Foto-Cine Club Cusco, llevado de la mano por mi madre, o conocer a (y aun ser casualmente fotografiado por) Chambi y Nishiyama; además, naturalmente, de haber escuchado el testimonio que al respecto daban los mayores (desde mis padres y otros familiares hasta los periodistas impresos y radiales, desde los profesores del colegio hasta los voceros institucionales). De ahí la impresión de que los llamados –absolutamente *a posteriori*– fotógrafos de la «Escuela del Cusco» constituyeron más bien un archipiélago disperso y heterogéneo. ¿Qué podrían tener en común artistas conscientes de su propio valor como Chambi y Figueroa Aznar con el sencillo Avelino Ochoa o con los intuitivos hermanos Cabrera; qué, el «primitivo» Chani con el especialista de fotografía arqueológica (avecindado en Lima durante la mayor parte de su carrera) Abraham Guillén? Poco o nada, como no sea lo que sus fotos registran: la ciudad y sus personajes, los poblados campesinos con sus motivos típicos, los vestigios incas, etcétera. Es decir, una unidad conferida por los «temas», antes que aquella, de carácter digamos «interior», proveniente de compartir cierta orientación estética o determinada ideología.

Con un criterio así de elástico se podría incluir en la Escuela del Cusco a los fotógrafos anónimos que empleó el gobierno de entonces, para dar cuenta del estado de la ciudad en los días sucesivos al terremoto de 1950[6]; o aun innumerables fotos tomadas, durante la primera mitad del siglo XX, por multitud de visitantes norteamericanos (diplomáticos, geógrafos, periodistas, etcétera), que hoy figuran en archivos de la Universidad de California o la de Wisconsin, la mayoría de las cuales son intercambiables –por sus temas y aun por sus formas– con muchas imágenes de Chambi, Figueroa Aznar y demás[7].

6 Cfr. el excelente *Archivo Luis E. Valcárcel del Centro Nacional de Información Cultural.*

7 Para comprobarlo, basta visitar diversos sitios web que la Universidad San Antonio Abad del Cusco ha tenido la buena idea de difundir.

La verdadera Escuela del Cusco

Pensándolo mejor, sin embargo, sí creo que puede hablarse, en un sentido sustancial, de una escuela artística cusqueña en el campo, no de la fotografía y ni siquiera del cine, sino en la imbricación de ambas artes: en el campo (digámoslo así) de la foto-cinematografía, fenómeno que se dio a mediados del siglo XX. Me refiero al muy curioso caso configurado por la actividad y las ideas de los dos más destacados fotógrafos de la ciudad en los años 20, 30 y 40, Martín Chambi y Juan Manuel Figueroa Aznar, y de sus respectivos hijos y amigos de sus hijos, que fueron sus discípulos directos y que florecieron en los años 50. Chambi y Figueroa Aznar no solo fueron los más conocidos fotógrafos del Cusco en aquellos años; también tuvieron el mismo maestro –Max T. Vargas, en Arequipa–, fueron socios, amigos y es evidente que se valieron el uno del otro, se emularon y hasta compartieron cámaras, laboratorios y encargos, rivalizando en el sentido positivo de la palabra. Si bien Figueroa Aznar poseía una educación burguesa y estaba vinculado con una familia terrateniente, mientras Chambi era originalmente un quechuahablante que venía «de abajo», sus cualidades intelectuales y profesionales eran equivalentes, y era parecida su inserción en el campo de la cultura local, a pesar de ser «solo fotógrafos[8]» y no obstante sus diferencias en cuestiones de gusto y sensibilidad. Respiraron, por último, una misma atmósfera: la del indigenismo y sus reivindicaciones, que fueron absorbidas por Chambi gracias al grupo de intelectuales cusqueños al que adhirió desde su arribo a la ciudad, y por Figueroa Aznar más bien a la manera de un «compañero de ruta».

La relación de ambos fotógrafos y su obra conjunta fue el marco dentro del cual se educaron los principales animadores de la Escuela de Cine del Cusco: Luis Figueroa Yábar, pintor y cineasta, hijo de Figueroa Aznar; y los hermanos Víctor, Manuel y Julia Chambi, fotógrafos y cineastas, hijos e hija de Martín. Por una gravitación natural de la amistad y los intereses comunes, se sumaron a ellos otros dos jóvenes: el también fotógrafo Eulogio Nishiyama y César Villanueva (cuya familia huancaína manejaba un negocio de fotografía, donde sin duda logró entrenarse debidamente). Así, dicha Escuela es directa consecuencia del magisterio de Chambi y Figueroa Aznar, y en cierto modo una prolongación de su actividad fotográfica: no en vano la institución que los agrupó a padres, hijos y amigos fue llamada Foto-Cine Club Cusco. Pero de ahí también sus limitaciones. Me explicaré al respecto; mejor dicho, ya me expliqué hace más de cuarenta años.

En dos textos publicados en 1978, «¿Negocio al agua o Espejismo? Reseña (pre)histórica del cine peruano» y «La *otra* obra de Martín Chambi[9]», anticipé lo que ahora sostengo (salvo una importante modificación, que haré notar después). Escribí en el primero:

> ...contra toda previsión [tras el desolado panorama de los años 40], el cine peruano renace en la ciudad del Cusco, en el instante en que se constituye, en 1955, el Foto-Cine Club del Cusco, singularísima e impaciente institución que se propone, más que difundir la cultura cinematográfica, la realización inmediata de films, y que hará posible el advenimiento de un nuevo modo de entender y utilizar el cine. En efecto, el aspecto comercial de éste –principio rector hasta ese momento– será ignorado olímpicamente, y el único que contará será su capacidad de registrar o auscultar la realidad, no solo desde un punto de vista etnográfico y sociológico, sino también (al menos en lo programático) desde un punto de vista mitopoético.
>
> En la versión cusqueña, el cine será testimonial de la realidad o no existirá. Sólo que para ellos la realidad se achica a la realidad indígena andina, y esta se reduce, a su vez, a sus fiestas y ceremonias, es decir a su lado más plástico y colorido; es decir, a su lado fotográfico.

8 En ese tiempo, y no solo en la ciudad del Cusco, a los fotógrafos –por apreciados que fuesen– no se les veía como artistas sino solo como artesanos, tal como en la Edad Media europea se les consideraba así aun a los pintores que mucho después serían calificados de artistas geniales.

9 El primero salió en el diario La Prensa de Lima, el segundo en la revista Oiga. Ambos fueron recogidos en mi libro *El enigma de la pantalla. Ensayos sobre cine*. Universidad de Lima, 1989.

Félix Nishiyama. El Intihuatana, Machu Picchu

SI TOMABAN IMÁGENES DE LAS ETNIAS INDÍGENAS, SUS ÁMBITOS Y SUS MODOS DE VIVIR (EN PARTICULAR, FIESTAS Y MANIFESTACIONES RELIGIOSAS) ERA PORQUE TODO ESO SE HALLABA PRÁCTICAMENTE AHÍ, EN TORNO SUYO; PORQUE ERA UN «TEMA» YA ESTABLECIDO POR EL ENTONCES VIEJO INDIGENISMO DE LOS AÑOS 10, 20 Y 30, QUE HABÍA CONTRIBUIDO A SU FORMACIÓN; Y PORQUE, ADEMÁS, ERA BUEN MATERIAL PARA LAS POSTALES, RAMO DE SUMA UTILIDAD EN EL NEGOCIO FOTOGRÁFICO QUE SOSTENÍA EL TRABAJO DE AMBOS.

La razón obvia del enorme impulso y de la grave limitación de ese movimiento […] radica en su excesiva dependencia de una gran tradición arraigada en el Cusco: el arte fotográfico de Martín Chambi.

El magisterio de este artista fue doble: en cuanto a la formación fotográfica y en cuanto al propósito indigenista. Solo que el manejo del cine supone muchos más elementos que el meramente fotográfico y que le son heterogéneos, y solo que el indigenismo había tenido lugar –y pertinencia– veintitantos años antes, cuando Martín Chambi empezó su trabajo, y no en 1955 y siguientes, cuando casi lo había concluido.

Anoto en el segundo texto:

Si el impulso de esta escuela no tuvo más aliento, se debió, precisamente y en cuanto a razones de orden estético, a su excesiva filiación fotográfica. No logró entender el cine en su especificidad formal, sino que lo concibió como una mera prolongación de la fotografía.

Lo que no tenía claro entonces, obnubilado por mi creciente compenetración con la obra de Chambi (estrené, en 1976, el cortometraje documental *La obra fotográfica de Martín Chambi*, y comenzaba a escribir y publicar los avances del que sería un futuro libro sobre el tema[10]), fue la obra y personalidad de Juan Manuel Figueroa Aznar, y el grado de importancia que tuvo en el propio Chambi. Ahora corrijo ese error[11] al reconocerlo como uno de los dos mentores de quienes realizarían los *films* de la que se me ocurre denominar «verdadera Escuela de Cine y Fotografía del Cusco».

Pero hay algo que falta.

La Eminencia Gris

Al finalizar el primer párrafo del ensayo que publiqué en 1978 (arriba reproducido), hago referencia al punto de vista que –según mi entender– configuró la visión de los jóvenes cineastas de la Escuela del Cusco, calificándolo de antropológico y mitopoético. Bueno, ni Martín Chambi ni Figueroa Aznar –sus directos mentores– tuvieron la formación académica capaz de contribuir a tal perspectiva (fuera de la fotografía, su referencia principal era otro arte visual: la pintura). Si tomaban imágenes de las etnias indígenas, sus ámbitos y sus modos de vivir (en particular, fiestas y manifestaciones religiosas) era porque todo eso se hallaba prácticamente ahí, en torno suyo; porque era un «tema» ya establecido por el entonces viejo indigenismo de los años 10, 20 y 30, que había contribuido a su formación; y porque, además, era buen material para las postales, ramo de suma utilidad en el negocio fotográfico que sostenía el trabajo de ambos. No hay señales de que les importara significativamente el universo mental e ideológico de los indígenas, sus creencias, cuentos y mitología.

En cambio, el cine que hacia los años 50 comienzan a producir sus respectivos hijos (y los amigos de estos), si bien parten de fiestas y otros motivos similares a los que fotografiaron hasta el cansancio dichos antecesores, ya están pugnando por ser otra cosa. Así, la *perspectiva* que los configura parece corresponder a la de sus propios sujetos y no ser externa a ellos; así, el elemento narrativo, implícito en los documentales, se expresa con plenitud en la obra culminante -*Kukuli*-, donde por fin ingresamos al universo mítico y espiritual de los indígenas mismos[12].

¿Qué factor hizo la diferencia? Bueno, déjenme contarles cómo lo «descubrí».

Debido a que la Asociación Martín Chambi, establecida en 2019 por sus descendientes, tuvo la excelente iniciativa de poner al día el rico archivo legado

10 *Martín Chambi, fotógrafo.* Instituto Francés de Estudios Andinos. Lima, 1991.

11 Gracias a las investigaciones de Edward Ranney, Deborah Poole, Michelle Penhall y otros, así como a los artículos de la periodista Patricia Marín y al testimonio escrito que dejó Luis Figueroa Yábar pocos años antes de fallecer en 2012. Cfr. mi ensayo «El caso de Juan Manuel Figueroa Aznar y su relación con Martín Chambi», publicado en *Hueso Húmero* N° 69, 2018.

12 ¿Cuán lográdamente? Esa es otra cuestión, sobre la que hay respuestas contrarias.

Eulogio Nishiyama. Vista de Machu Picchu

por el fotógrafo, comenzaron a circular por la web imágenes poco conocidas. Llamó mi atención un retrato de grupo donde hombres y mujeres, sentados a una mesa, hacen un brindis como festejando algo. Me fue fácil reconocer el escenario –una chichería cusqueña– y a la mayoría de los participantes: Martín Chambi, los cineastas Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama y Manuel Chambi, además de otros miembros de esta familia. Pero no pude identificar a quien figura en el fondo, hacia el centro mismo de la imagen[13].

Se me ocurrió entonces enviársela a mi hermano Jorge, que vive en el extranjero y cuya memoria prodigiosa me ha ayudado en varias ocasiones. También lo hizo esta vez: era el antropólogo Efraín Morote Best. Jorge lo había conocido de niño, cuando Morote y su asistente visitaron el Colegio de Ciencias, en cuya sección primaria mi hermano estudiaba. Lo dejó extrañado que esos caballeros (así se les llamaba en el Cusco de nuestra infancia a los adultos de cuello y corbata) interrumpieran, con el permiso del director, la clase que se estaba dictando, para interrogarles –cuaderno de notas en las manos– acerca de sus juegos infantiles. Pero solo se interesaron en aquellos que provenían (sin que los estudiantes lo supieran, claro está) del campo y tuvieran origen quechua: el juego de la paca-paca, por ejemplo, y otros. Esta anécdota me lo dijo todo.

Morote Best fue un académico de prestigio en la ciudad, no obstante haberse dedicado a estudiar y defender a la «indiada», sector de la población cusqueña que,

13 Cuando comenzó a circular esta foto en diversas publicaciones, solo se la identificaba como «Foto de Martín Chambi». Recién una o dos semanas después, se fue precisando el nombre de quienes allí aparecen, así como el motivo que los llevó a reunirse: la inauguración del Cine-Club Cusco (¿no habrá sido más bien el fin de filmación o el estreno de la película *Kukuli*?). Más delicado es el asunto de la autoría. Que haya sido Martín, me parece del todo inconvincente, pues se le ve sentado al fondo en medio de una conversación (y en un espacio estrecho, que obviamente le hubiera impedido poner su cámara en automático para ir luego a ubicarse en el grupo). Mi sospecha es que fue Víctor Chambi, excelente fotógrafo y el único personaje central –tanto de la familia como de las actividades que los podrían haber convocado– que no aparece en la imagen.

Escena de *Kukuli* película de Luis Figueroa

a pesar de su importancia demográfica, era despreciada por las mismas clases sociales que se beneficiaban de su explotación. El trabajo etnográfico que hizo Morote rescató y promovió diversas expresiones de la cultura quechua, en particular su universo imaginativo. Pero sucede que no era el único. En realidad, integraba un espléndido grupo de académicos[14] formados en la Universidad San Antonio Abad del Cusco a lo largo de los años 40, que renovaron de modo radical la visión del mundo indígena, del pasado y el presente. A este movimiento, el historiador José Tamayo Herrera, lo denominó «neoindigenismo antropológico[15]», para distinguirlo del indigenismo anterior, pictórico, literario, político, un tanto retórico y que observaba su tema como desde la platea. En este «neoindigenismo», en cambio, concurrían la afectividad propia de las relaciones personales y el rigor científico al que aspiraba la nueva antropología universitaria.

Tal era el aire que respiraron los jóvenes cineastas, y es fácil deducir que la mitología andina subyacente al relato narrado por *Kukuli,* provenía de las investigaciones de Morote Best. Es fácil digo, no solo por su llamativa presencia en la fotografía que comento, sino porque la película misma está presidida por unas frases suyas–clara manera de reconocer su aporte sustancial.

Podría decirse, entonces, que su obra, junto con las de Chambi y Figueroa Aznar, abrió el luminoso camino por el que transitarían luego los cineastas cusqueños. Paradójicamente, años más tarde y ya de vuelta a su tierra natal, Ayacucho, como Rector de la Universidad de Huamanga, también fue Morote Best quien contribuyó, posiblemente sin proponérselo, a abrir otro sendero, esta vez siniestro, cuando incorporó y promovió a cierto profesor de filosofía que le había causado muy buena impresión: Abimael Guzmán Reynoso. Pero esa es otra historia.

14 Oscar Núñez del Prado (antropólogo), Manuel Chávez Ballón (arqueólogo), Josafat Roel Pineda (musicólogo), Andrés Alencastre (lingüista), y demás.

15 Cfr. *Historia Social del Cuzco Republicano*, José Tamayo Herrera, 1981.

TECNO LOQUÍAS

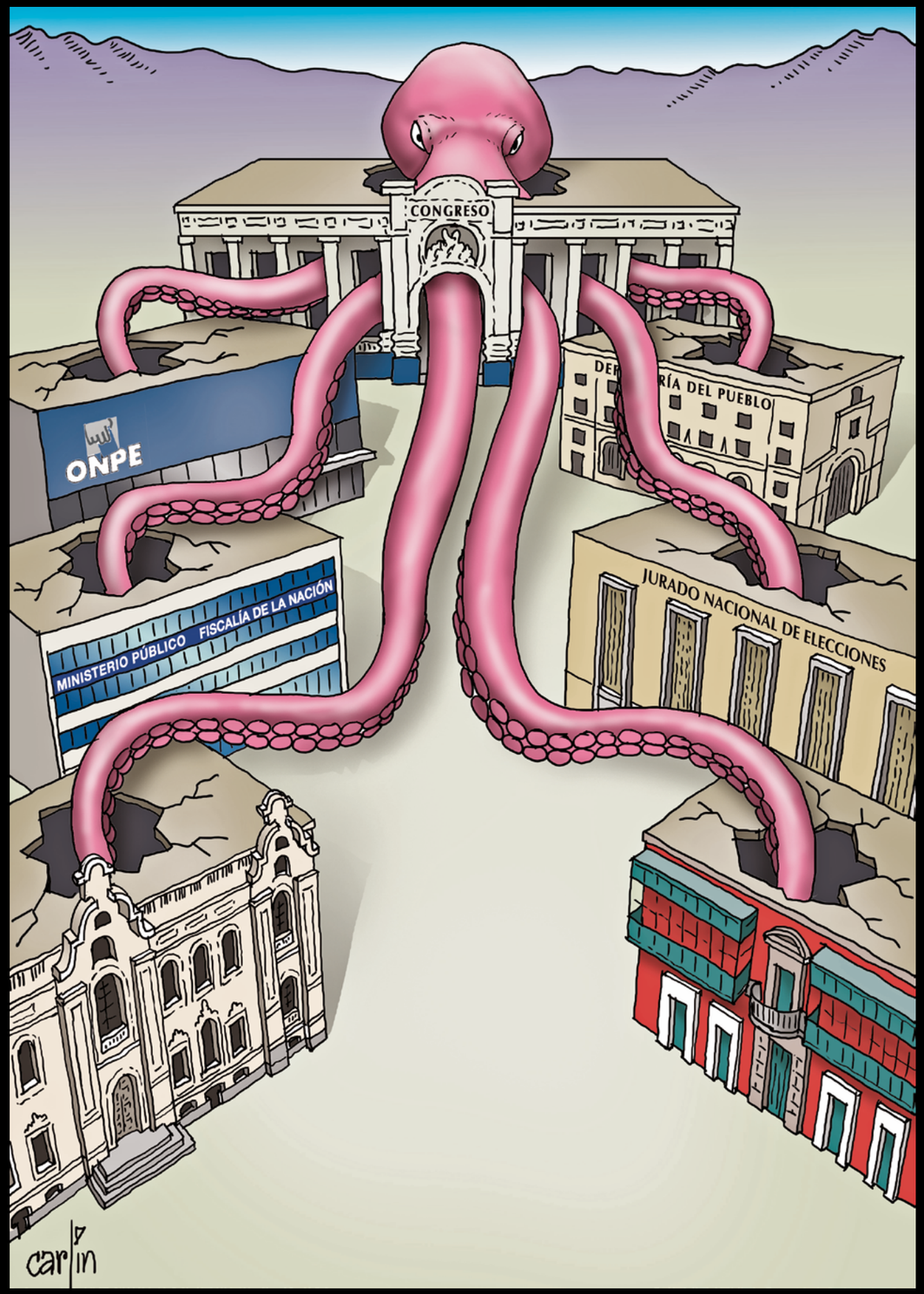
Luis Freire Sarria
Ilustración de Conrado Cairo

OH, FLOJERA INFINITA

Flojo sublime, tú que sufres con cada pedido de tus músculos para moverte. ¿No has pensado alguna vez que el esfuerzo de levantar el brazo para llevar la comida del plato a la boca una y otra vez es indigno de tu resplandeciente ociosidad? Y cortar la carne o el pollo en trozos comestibles, qué sufrimiento para el necesario reposo de tus manos. He pensado mucho en buscar una solución para no turbar tu dulce no hacer nada, acosado por las exigencias de la nutrición diaria, por no hablar de tus noble sibaritismo gastronómico. ¡Te pesan tanto el tenedor, la cuchara, el cuchillo cada vez que los coges! He visto cómo cuando tienes que levantarlos hacia tu boca se te resbalan de las manos del puro horror al esfuerzo por comer. Por eso y muchas cosas más, como cantaba Luisito Aguilé, he fabricado para ti la excavadora frontal de mesa, una maquinita versátil diseñada a imitación de las excavadoras frontales utilizadas en la construcción de edificios, canales y otras obras de ingeniería, pero en pequeña escala, justo en el tamaño ideal para deslizarse con elegancia sobre sus orugas por una mesa bien servida sin tumbar vasos o chocar contra fuentes y platos. No digo cubiertos porque su presencia los hace innecesarios. ¡Adiós a los pesados cubiertos! Con mi excavadora no tendrás que mover el más mínimo músculo para gozar de una buena comida. Te explico. Mi invento recoge los alimentos del plato con su cuchara dentada, los lleva hasta tu boca abierta y los deposita en ella para que los saborees a gusto, exactamente como hace una excavadora para recoger desmonte del suelo, levantarlo y descargarlo en un camión volquete. ¿Cortar el pescado o el pollo? No es problema, mi excavadora de mesa posee un segundo brazo lateral provisto de un pequeño martillo neumático como los utilizados para romper el concreto en las calles, pero sutil y delicado como el cuchillo de un *itamae* japonés cuando se desliza entre las entrañas de un mero como una navaja de aire. Este martillito –pequeño es– desmenuza a golpes la carne más rebelde y la deja lista para ser llevada hasta tu boca. ¡Como ya te dije, ni el más mínimo músculo! La excavadora frontal de mesa se fabrica en plata labrada para los flojos más refinados. Hay también modelos en acero quirúrgico o alegres colores que celebran tu gloriosa flojera. Es portátil y cómoda de llevar cuando te invitan a un almuerzo o comida, además, te deja muy bien en mesa ajena, demuestra de lo que eres capaz para ahorrarte un esfuerzo, algo muy apreciado en ciertos ambientes donde la elegancia armoniza con el ocio. Marcel Proust la hubiera utilizado con gusto para comer en su cama. ¿Se la imaginan mencionada en algún pasaje de *«En Busca del Tiempo Perdido»*?

¿No ha pensado en lo útil que sería su excavadora para un inválido?, me pregunta alguien. En verdad, no lo había considerado.

LA PÁGINA DE CARLÍN



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.

José Canziani Amico, arquitecto y urbanista por la Universidad de Florencia (Italia) y doctor por la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Se dedica a la investigación de la historia del urbanismo, la arquitectura prehispánica, el manejo del territorio y los paisajes culturales. Es profesor principal del Departamento de Arquitectura de la PUCP. Ha publicado un conjunto de libros y artículos sobre su especialidad, entre los que destacan sus libros *Ciudad y Territorio en los Andes. Contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico* y *Paisaje y Territorio en el Perú.* Participa en proyectos de investigación, conservación, puesta en valor y uso social de sitios arqueológicos, entre los que destacan los desarrollados en las Huacas de Moche y Pachacamac.

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.

Lucas Cornejo Pássara, escritor y periodista cultural. Egresó de la carrera de Humanidades con mención en Estudios Latinoamericanos de la Pontificia Universidad Católica del Perú. En 2022, publicó el libro de cuentos *Impresiones* y, actualmente, alista su primera novela. Como periodista ha colaborado con distintos medios locales y extranjeros, y hasta hace poco fue editor de la sección cultural del Diario La República, donde aún colabora. Ha trabajado como asistente de investigación de artistas como Sandra Gamarra y Bruno Zeppilli, además de asistir a Saúl Peña con la edición de sus textos.

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 Practique des Hautes Études, París; y Comunicación a Distancia en la Universidad Com plutense 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.

José Carlos Huayhuaca es escritor, profesor universitario y cineasta. Su trabajo ha sido reconocido por la Beca Guggenheim, el Primer Premio del Concurso Nacional de Cinematografía del Perú, el Fonds Sud Cinéma del Ministerio de Cultura de Francia, y el Congreso de la República. Entre sus películas destacan Profesión: Detective y Cuando el Mundo Oscureció, así como diversas adaptaciones de cuentos literarios correspondientes a su proyecto en desarrollo Biblioteca Para Mirar. Entre sus libros cabe mencionar a Martín Chambi, Fotógrafo; Hombres de la Frontera. Ensayos sobre Cine, Literatura y Fotografía; Visiones de Machu Picchu: 100 Años de Fotografía en Blanco y Negro; Elogio de la Luz, y otros Amores. En el presente, está dedicado a concluir una nueva obra El Arte de Mirar: Análisis de 20 obras maestras de la fotografía.

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 aburrió de seguir muerto en París* y *La tradición secreta de Ricardo Palma.* También obtuvo simultáneamente el premio de novela 2009 del diario *El Comercio* con *El perro sulfúrico* y el de la Universidad Federico Villarreal 2008, con *El Führer de Niebla.* En 2012 publicó la novela *Bragueta de bronce.* En 2018 publicó la novela *El bizco de la calle Roma.*