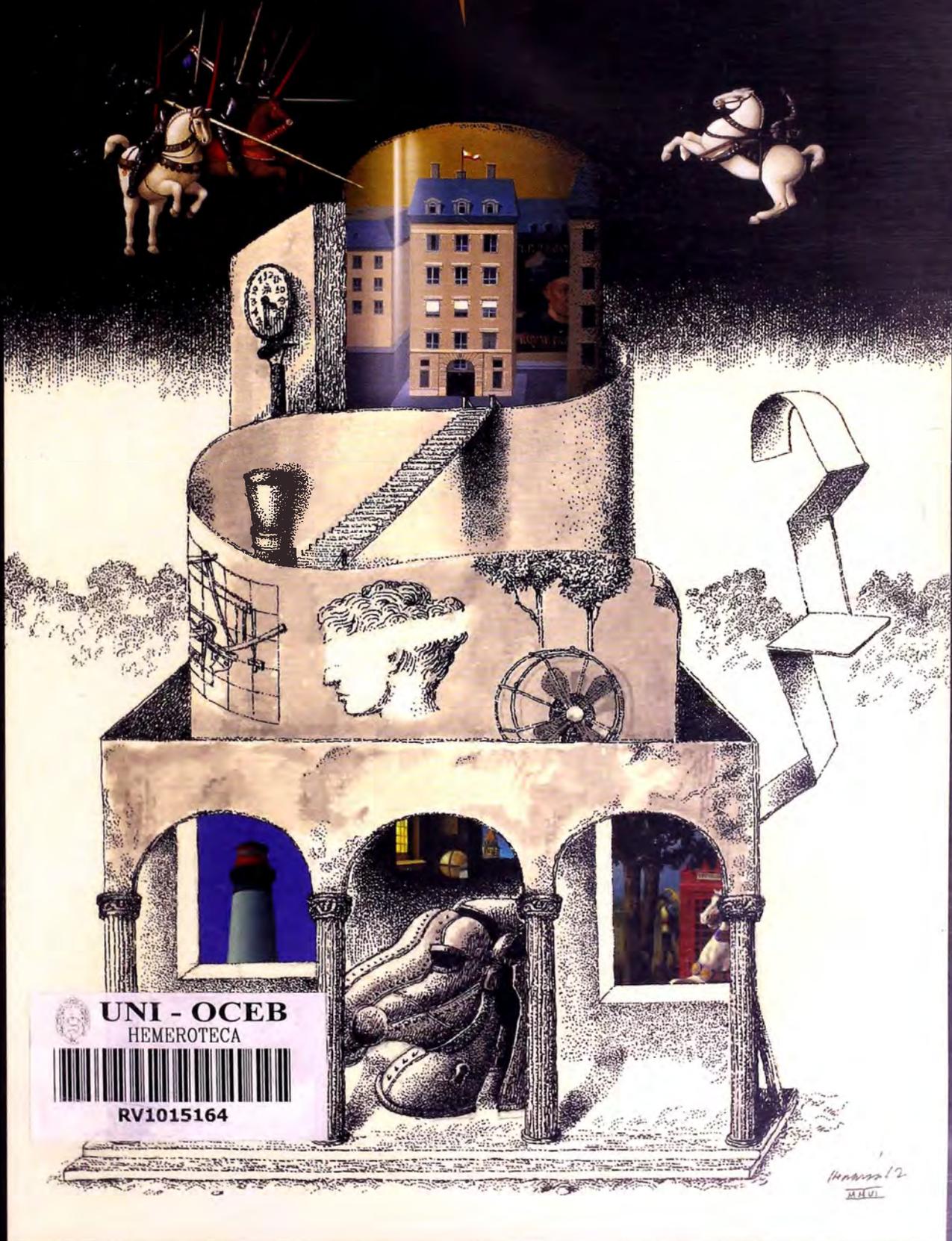


PUEBLO

Ingeniería. Sociedad. Cultura



CONTENIDO



2 ECO INGENIERÍA

Héctor Gallegos

10 MALINOWSKI Y LA INGENIERÍA PERUANA

José Ignacio López Soria

18 ENTREVISTA CON JORGE MADUEÑO

Camilo Monteiro

24 LA POESÍA DE EIELSON EN LA TRADICIÓN DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Marco Martos

30 EIELSON: POESÍA VISUAL

Ana María Gazzolo

34 LA HUACA DE LA LUNA. TEMPLO MAYOR DE LOS MOCHE

José Canziani Amico

44 EL ROSTRO OCULTO DE BILLY HARE

Guillermo Niño de Guzmán

56 LA VIOLENCIA Y EL CINE PERUANO

Rogelio Llanos

62 MAÑANA, ¿LA MAQUINOCRACIA?

Nilo Espinoza Haro

66 TECNOLOQUÍAS

Luis Freire Sarria

68 CARLÍN



Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Director

Carlos Herrera Descalzi

Editor

Lorenzo Osores

Consejo editorial

Luis Bustamante Pérez Rosas

Luis Jaime Cisneros Vizquerra

Adolfo Córdova Valdivia

Fernando de Szyszlo Valdelomar

Juan Lira Villanueva

María Rostworowski de Diez Canseco

Diseño y diagramación

Taller Cuatro

Corrección

Elba Luján

Fotografía

Soledad Cisneros

Portada

Emilio Hernández Saavedra

Ilustraciones

Conrado Cairo

Gredna Landolt

Impresión

Imprenta Forma e Imagen

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

A

Apoyada en el conocimiento científico y en recursos tecnológicos, la ingeniería transforma la naturaleza para crear y fabricar el mundo artificial que habitamos y usufructuamos como una suerte de segunda naturaleza.

Para hacerlo en forma armoniosa debe tener en cuenta las necesidades humanas, la economía, la política, los valores sociales y la cultura. Por eso el ejercicio profesional de los ingenieros es un arte capaz de articular la concreción de sus materiales con el sueño de un mundo viable.

Imbuido de ese espíritu, y cumpliendo un viejo anhelo, el Colegio de Ingenieros del Perú, lanza el primer número de PUENTE, revista cultural que, como su nombre lo indica, busca establecer un diálogo fluido entre la ingeniería y la sociedad.

En PUENTE encontrarán un vasto universo de temas no solo de ingeniería, sino de arqueología, cine, historia, humor, ficción científica, artes plásticas, literatura, que estarán a cargo de los más altos exponentes de la cultura peruana y del mundo.

Su edición, presentación gráfica e impresión serán siempre lo mejor que nos ofrezca nuestra realidad.

El contenido de cada número lo aprobará el Consejo Cultural del Consejo Nacional del CIP.

Saldrá inicialmente el año 2006, y con esforzada puntualidad tres veces. Apuntando a salir cuatro veces al año en el 2007.

PUENTE no es una aventura editorial. Concreta una necesidad de la sociedad y de sus ingenieros.

ECO

INGENIERI



ERÍA

Por: Héctor Gallegos

ENTENDIDA COMO LA BÚSQUEDA DEL BIEN A TRAVÉS DE RUTAS IMPECABLES, LA ÉTICA ES ESENCIAL EN EL EJERCICIO DE LA CIENCIA Y DE LA INGENIERÍA, AMBAS DEMANDAN UNA INSOSLAYABLE INTEGRIDAD PERSONAL. NO OCURRE LO MISMO CON LA TECNOLOGÍA, QUE ES EN SÍ NEUTRA. SUS RIESGOS INMEDIATOS, OCULTOS O IMPREDECIBLES, SON PROPIOS DEL JUEGO TECNOLÓGICO Y REBASAN CUALQUIER VISIÓN ÉTICA AUNQUE CAUSEN EL MAL. ES EL HOMBRE AL INSTRUMENTAR LA TECNOLOGÍA EL QUE LA HACE BUENA O MALA.

C

on escaso temor a equivocarme, puedo afirmar que el mundo actual y nuestro país adolecen de valores éticos y es en este ámbito, más que en el técnico, donde se ubican los principales problemas de las diferentes profesiones.

La ingeniería es la técnica social por excelencia, solo compite con ella la política. Su papel en la promoción del desarrollo, del progreso y del bienestar es irremplazable y debiera ser tarea fundamental de quienes la ejercemos. Para los ingenieros, a diferencia sobre todo

de los economistas, el desarrollo no es una abstracción, es, o debiera ser, una realidad. Sin embargo, en su ejercicio, su asociación con la corrupción la ha llevado a ser considerada como la ramera del desarrollo destructivo. Destructivo del mundo natural, del ambiente y de la socioeconomía.

Dada esta grave situación, el rescate ético de la ingeniería demanda necesariamente formación, esfuerzo y sanción. Es preciso reinfundirle aquella mística de servicio que hizo de ella la profesión más admirada

hasta la debacle de sangre, tecnología e ingeniería que fue la Primera Guerra Mundial.

Después de esa hecatombe, muchos pensadores y naturalistas abandonaron las ciudades refugiándose en espacios naturales y acusando a la ingeniería como la más grave de las enfermedades sociales.

Cien años antes, Jefferson había proclamado que la ingeniería era la salvación política norteamericana: "mejorará la agricultura, acelerará el transporte, nos hará retornar a las

Un poco de historia

Si bien el ingeniero existió desde que el primer ser humano cambió la naturaleza de una quijada de burro y la hizo arma, o atravesó un tronco entre las orillas de un riachuelo para cruzarlo, la ingeniería apareció como técnica social, causa y efecto del inicio de la civilización y de la vida urbana, hace como cincuenta o sesenta siglos.

Desde las irrigaciones sumerias, pasando por el arco de mampostería, los acueductos y caminos romanos, la andenería y los puentes colgantes

obras de guerra —catapultas, puentes flotantes, torres de asalto—. La lengua anglosajona (que usaba desde el siglo XIII la palabra *engine* para designar a la máquina) y después el español han conservado la base lexical —*ingen*— que dio origen a la raíz latina *ingenerare* —que significa crear— y, por derivación, a los sustantivos ingenio, ingeniero e ingeniería y al adjetivo ingenioso.

John Smeaton, constructor de puentes, puertos, máquinas y de un notable faro, hoy monumento histórico británico, fue el primer hombre

EL CAMBIO ESENCIAL DE COOPERAR CON LA NATURALEZA NO HA SIDO EL IMPULSO NATURAL DE LA INGENIERÍA, AL CONTRARIO SE HA ENAJENADO DE LA LIBERTAD, LA BELLEZA Y LA CREATIVIDAD, LLEGANDO HASTA LA DESHUMANIZACIÓN.

virtudes de frugalidad y el trabajo que son los más potentes antidotos contra el vicio...", y más tarde hubo quienes sostuvieron que el determinismo tecnológico sería el conductor del futuro humano, previendo un destino de bienestar, sin embargo lo que ha predominado ha sido el inmediatismo y la crematística. El cambio esencial de cooperar con la naturaleza no ha sido el impulso natural de la ingeniería, al contrario se ha enajenado de la libertad, la belleza y la creatividad, llegando hasta la deshumanización.

incas, la máquina de vapor, los ferrocarriles, la industria química, el generador eléctrico, el saneamiento, el automóvil, hasta la electrificación y las *autobahns*, la ingeniería cubrió tiempo y espacio con creatividad creciente y acelerada. A su demanda de hacer y fabricar se sumaron, apoyándola y haciéndola cada vez más eficiente, la ciencia en el siglo XVIII y la tecnología en el XIX.

En el siglo XVII se dio el nombre de "ingeniería militar" a la actividad que creaba, diseñaba y fabricaba las

que se autodenominó "ingeniero civil profesional". Lo hizo en 1768 para diferenciarse del ingeniero militar y del artesano y para expresar que se dedicaba al arte erudito de diseñar y construir obras de paz. Enriqueció su habilidad artesanal con conocimientos científicos y una excelente educación para lograr ser un profesional, es decir una persona reconocida socialmente con conocimientos especializados no solo para beneficio personal sino de la sociedad en su conjunto. Respondiendo a una carta en que le solicitaban recibir a un

auxiliar, Smeaton, negando el puesto solicitado, escribió lo siguiente: "Nunca he confiado mi reputación en mi actividad fuera de mis manos; por ello mi profesión es tan personal, y tan sujeta a la ética, como la de un médico o la de un abogado".

La ingeniería es la más joven de las grandes profesiones y tuvo que luchar por conseguir el reconocimiento público, que ampliamente ya poseían la medicina y el derecho. El primer paso fue la creación en 1818, en Inglaterra, en medio de la euforia de la primera Revolución Industrial, de The Institution of Civil Engineers cuya existencia deriva de las reuniones que congregaba Smeaton en un café londinense. Dicha institución recibió su carta constitucional de la Corona Británica en 1828. En ella, al margen de sus profundos intereses en el avance técnico y en la formación de sus miembros y de los aspirantes a la membresía, se auspició la independencia de acción de los ingenieros. No ocurrió lo mismo en Francia donde los ingenieros eran miembros del Cuerpo de Ingenieros, entidad al servicio exclusivo del Estado.

Tredgold, uno de los fundadores de la institución británica, definió la ingeniería como "el **arte de aprovechar** los recursos de la naturaleza en **beneficio** del hombre y de la sociedad". Estas tres características son sustantivas y, a mi modo de ver, se aplican sin mella a lo que hoy es la ingeniería. Sin embargo, su ejercicio, en concurrencia con los procesos de industrialización, urbanización y crecimiento poblacional, ha conducido a nuestro planeta a resultados no previstos e indeseables. A la luz de ese impacto, tanto en la vida humana como en la naturaleza, su contenido ético exige ser revisado.

Ingeniería y naturaleza

A partir de la naturaleza y de su transformación, la ingeniería ha creado el mundo artificial, no natural, el mundo urbanizado, la ciudad. Junto con el crecimiento poblacional y el avance tecnológico, la ciudad ha acelerado la historia.

Resultado de un entendimiento cada vez mayor entre el ser humano y el mundo natural que él habita, los términos "conservación" y

"recursos naturales" han crecido en significado. Hasta mediados del siglo pasado (XX) se consideraba que los recursos naturales eran fuentes de mercancías útiles (o *commodities*) y materias primas (minerales y combustibles, bosques, vida salvaje, vida marina) capaces de ser usadas por el hombre con algún propósito. Aunque este concepto no se ha extinguido, hoy el concepto de recursos naturales se ha ampliado para incluir todos los ecosistemas. En este contexto se valoran la atmósfera, los océanos, los desiertos y las regiones polares, como parte de los valiosos recursos naturales que deben ser cuidados para asegurar el futuro de la humanidad.

Hasta 1950, tanto el aumento poblacional cuanto el crecimiento urbano eran muy lentos y no parecía haber motivos de preocupación acerca de su impacto futuro. Las proyecciones de Malthus se habían desterrado: el hombre podía dominar a la naturaleza y extraer todo lo necesario para su propia conservación por tiempo indeterminado.



Es cierto que en esos años ya se percibían signos de contaminación severa. Por ejemplo, la tradicional neblina de Londres, que desde finales del siglo XIX se mezclaba con el humo de las fábricas que producían *smog* con contenidos sulfurosos, aumentó bruscamente su letalidad y frecuencia. En su presencia la ciudad se veía obligada a detener el transporte y cerrar los centros de trabajo; mucha gente moría a causa de problemas respiratorios. Cincuenta años después la población aumentó a un ritmo inusitado desde la aparición del hombre sobre la Tierra. Hoy vivimos en un mundo que se urbaniza aceleradamente: al principio del siglo XX, ciento cincuenta millones de personas vivían en ciudades; empezando el siglo XXI ese número ha crecido veinte veces, a tres mil millones.

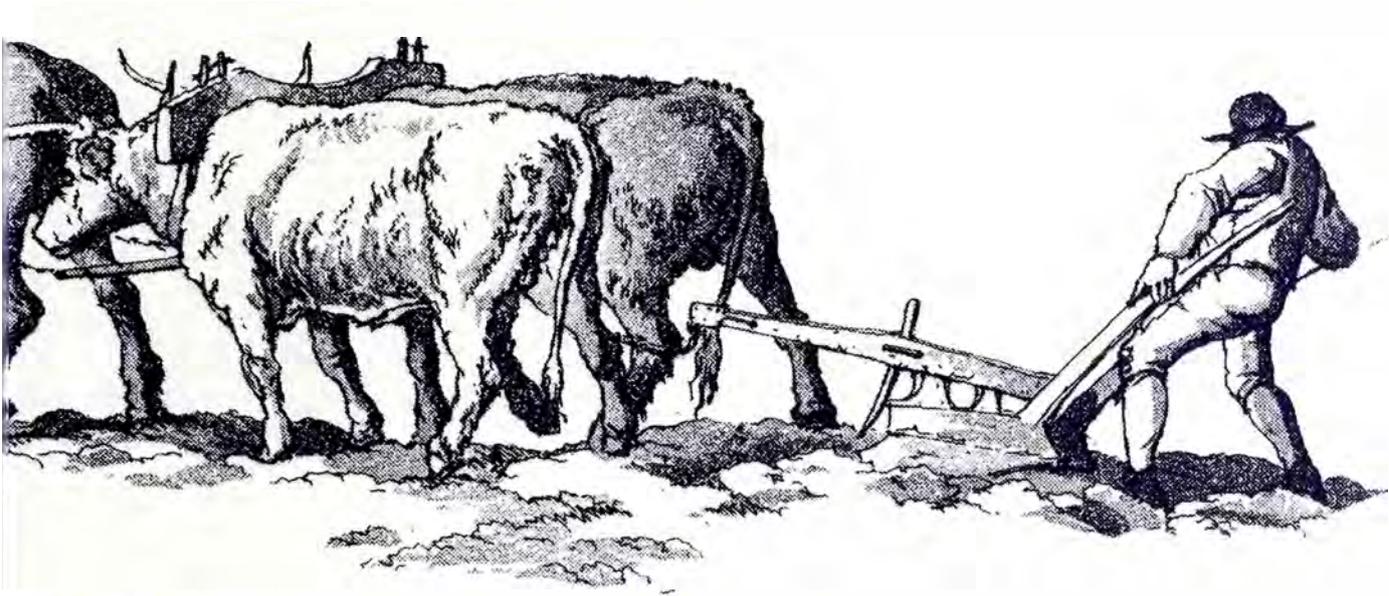
Para muchos seres humanos, excepto los mil millones de pobres que no tienen siquiera sus demandas básicas satisfechas, la ingeniería ha forjado un mundo de bienestar urbano casi mágico. El precio pagado para lograrlo ha sido enorme. Y lo ha sido por la depredación de la naturaleza y por la adición de calor o de sustancias contaminantes en el ambiente y el agua —debido a la industrialización, la explotación minera y la urbanización— a un ritmo tal que no pueden ser absorbidas por dispersión, transformación o reciclaje, o que simplemente no pueden ser metabolizadas. La naturaleza está sufriendo males imprevistos: desestabilización de los ecosistemas, contaminación del aire, del mar, de las aguas dulces y de la tierra; extinción de recursos, deforestación, desertificación, desaparición de es-

pecies vegetales y animales, aumento del nivel del mar y graves deshielos.

Por ejemplo, la masa glacial en los Andes, que es la reserva de agua más importante para la desértica costa peruana y en particular para la ciudad de Lima, se ha reducido en las cinco últimas décadas en un tercio, mientras que, simultáneamente, el acuífero en la zona urbanizada, por su sobreexplotación, ha descendido 100 metros. Al problema se añade el envenenamiento químico, físico y biológico del agua del río Rímac con la que se abastece principalmente Lima, ciudad de casi ocho millones de habitantes. Su población crece a una tasa de 160 mil habitantes por año, y desde hace cuatro décadas su crecimiento ocurre casi totalmente en el marco de la informalidad. El agua del río, devenida cloaca, es tomada en la única y muy sofisticada planta de tratamiento que fabrica agua potable a una altitud de 200 metros. Como la ciudad atendida por dicha planta (que por la década de 1950 ocupaba altitudes máximas de 250 metros) asciende hoy hasta cotas del orden de los 600 metros, el consumo de energía, alguna de origen contaminante, que requiere para bombearla es considerable. Además, el sistema de distribución llega solo a los grifos del 80 por ciento de la población. Por ello, más de un millón de habitantes la compran de camiones aguateros. La mortalidad infantil causada por enfermedades transmitidas por el agua en las áreas así abastecidas, que tampoco cuentan con desagüe, es severa. Se estima que de seis hijos que tiene una mujer, solo sobreviven tres.



**LA MORTALIDAD
INFANTIL CAUSADA
POR ENFERMEDADES
TRANSMITIDAS POR EL
AGUA EN LAS ÁREAS
ASÍ ABASTECIDAS,
QUE TAMPOCO
CUENTAN CON
DESAGÜE, ES SEVERA.
SE ESTIMA QUE DE
SEIS HIJOS QUE TIENE
UNA MUJER, SOLO
SOBREVIVEN TRES.**



Al igual que el hombre primitivo, el ser humano actual, para subsistir y progresar depende de la naturaleza. Las necesidades humanas primarias incluyen energía en la forma de comida orgánica digerible, asimilable, y que contenga proteínas, grasas, carbohidratos y vitaminas; agua no contaminada; aire limpio y una fuente externa de energía que provea calor y permita cocinar, y además diversos materiales para vestirse y cobijarse. Estas necesidades básicas eran provistas a nuestros más antiguos predecesores por las plantas y animales salvajes, los pequeños cursos de agua, la atmósfera y el sol.

Las necesidades primarias de la gente son hoy día las mismas. Sin embargo, con la población creciente y el agotamiento de los recursos salvajes, se ha debido desarrollar una categoría secundaria de recursos naturales. Estos son esencialmente recursos energéticos que permiten

mantener una civilización urbana y satisfacer gustos cada vez más sofisticados.

Es por todo ello que consideramos que destruir la naturaleza es igual a destruir la humanidad. Y ese proceso de destrucción está ocurriendo. Y se está acelerando.

El atávico mandato, implícito en el ser humano, de someter a la naturaleza y ponerla a su servicio, se ha cumplido: la ingeniería lo ha hecho. Pero sería engañoso, fruto de una mirada simplista e ingenua, no admitir que en este proceso se ha causado mucho y muy grave daño.

De acuerdo con un científico suizo, "La tecnología es el ensayo (o experimento) que hace la naturaleza con el hombre". Hasta ahora dicho "ensayo" está saliendo mal: hechos obvios, como el agotamiento y la inexorable reacción de la naturaleza,

lo demuestran. Es indispensable lograr que salga bien. Para ello, tenemos que subsanar el deterioro causado a los mundos biofísico y socioeconómico, revertir el proceso simultáneo de empobrecimiento y despilfarro, detener, no el uso racional y eficiente de la naturaleza, sino su depredación, e implantar un concepto y una praxis del desarrollo que sean sostenibles y equitativos.

En suma, tenemos que detener la gestión de la naturaleza por la economía y devolverla al humanismo. Y tenemos que llegar a tiempo para hacerlo, antes de que el "ensayo" se vuelva irreversible. Es urgente.

Sin duda seguiremos necesitando millones de toneladas de combustibles, metales, madera, cemento, ladrillo y plásticos. Pero para alcanzar una sociedad que resista la prueba del tiempo y que sirva equitativamente a todos, debemos cambiar el

LA GRAN ALIADA DE LA INGENIERÍA PUEDE SER LA TRIBUTACIÓN. LA SUSTITUCIÓN DE TRIBUTOS A LA RENTA, POR TRIBUTOS LIGADOS A LA CONTAMINACIÓN —POR EJEMPLO A LA PRODUCCIÓN DE ANHÍDRIDO CARBÓNICO—, A LA EXPLOTACIÓN AÚN LEGÍTIMA DE LA MADERA Y AL CONSUMO INNECESARIO, FACILITARÍA Y HASTA AUSPICARÍA LA ALIANZA DE LA INGENIERÍA CON LA NATURALEZA.

modo de obtenerlos y utilizarlos. Y es posible hacerlo. La tecnología necesaria existe. Lo que falta es un compromiso ético para aplicarla.

Ecoingeniería

A ese compromiso ético lo he denominado ecoingeniería, que para todas las sociedades implica una revolución en la forma de gestión de la naturaleza. En mi visión, esa revolución no se apoya sobre una base dogmática, sino esencialmente sobre la necesidad, la equidad y el pragmatismo. Sus líderes no deben ser los “verdes”, aunque hayan descubierto el tema y planteado la filosofía, sino los ingenieros. La ingeniería debe dejar de ser la gran ramera de la destrucción y la contaminación de la naturaleza, debe hacer una alianza con la ecoingeniería.

Ya no se tratará, como en la definición de Tredgold, de “usar los recursos de la naturaleza en beneficio del hombre”, se tratará de asegurar que dichos recursos sean destinados al bien común y que sean accesibles a las generaciones futuras.

La palabra clave de la gestión de la naturaleza es “conservación”. Aunque la idea de la conservación es tan antigua como el ser humano, hoy adquiere un significado propio en un contexto nuevo, indudablemente con más carga social de la



que tuvo antaño. Esencialmente implica la producción sostenible de los recursos de nuestro planeta y tiene que ver con las prácticas que perpetúen dichos recursos y ecosistemas.

Para ello hay temas que no pueden eludirse, mencionaré solo tres:

a) En cuanto a la energía, la ingeniería debe minimizar la quema de combustibles fósiles como fuente

de energía y asegurar que el gran aumento en la demanda sea provisto sin impacto sobre el ambiente. Por ejemplo: si bien el uso del gas natural está primero en la lista, el uso de las energías del nitrógeno del aire, la lumínica del sol y la mecánica del viento deben estar pronto en la lista de los recursos energéticos accesibles.

b) En cuanto a los materiales, la minimización de la energía para su producción, el reciclaje y la sustitución deben convertirse, a la brevedad, en metodologías de ingeniería de uso diario. Por ejemplo: el cemento debe usar el mínimo de *clinker*; la arcilla debe usarse preferentemente para la agricultura y no para fabricar ladrillos; todo lo no renovable —el hierro, el cobre y el aluminio, entre otros— debe reciclarse.

c) En cuanto a la fábrica de obras y productos, es esencial que se ejecute sin causar daño alguno al ambiente. Esto es perfectamente viable. Las recientes obras de la minería en el Perú (actividad que en sus inicios y hasta hace poco era contaminante

en la construcción, explotación y fabricación) son actualmente, aunque no en todos los casos, limpias.

La gran aliada de la ingeniería puede ser la tributación. La sustitución de tributos a la renta, por tributos ligados a la contaminación —por ejemplo a la producción de anhídrido carbónico—, a la explotación aún legítima de la madera y al consumo innecesario, facilitaría y hasta auspiciaría la alianza de la ingeniería con la naturaleza.

Distinta a la tributación, por específica, pero igualmente importante en ese auspicio, es la responsabilidad económica de los participantes, socios o usuarios, en el manejo de un recurso —algunos positivos (los que lo usan) y otros negativos (los que lo contaminan)— para asegurar su protección y mantenimiento. Un caso fácil de identificar son las cuencas de los ríos. Éstas están enmarcadas por las divisorias de agua y se adentran en los lagos y llegan a penetrar en el mar. En ellas, los agricultores, los mineros, los fabricantes de energía, los industriales, los entes de saneamiento y los habitantes de las ciudades, son socios que deben aportar a la protección de la naturaleza y del ambiente.

Finalmente, como parte de su responsabilidad ética, la ecoingeniería no puede olvidar a los mil millones de miserables que comparten el mundo con los exuberantemente ricos. Para paliar esa miseria se han propuesto migajas y "aspirinas biafrananas" en la forma de cuerpos de ingenieros y tecnologías intermedias.

Por la magnitud e importancia vital de esta tarea —claramente ecológica— preciso terminar este artículo con la fe y el optimismo que transmite una frase de Hoover, el ingeniero presidente de los Estados Unidos: "La ingeniería es una gran profesión. Existe una fascinación cuando un chispazo de la imaginación se puede dibujar en un trozo de papel y se mueve gradualmente a ser una cosa de piedra o acero o madera o energía. Luego da trabajo y mejora la vida. Ese es nuestro gran privilegio".

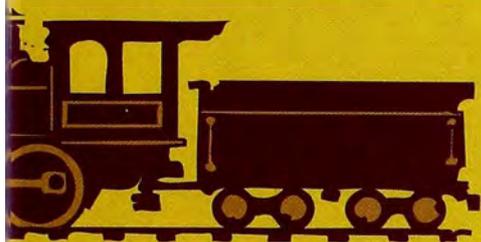
Y ese privilegio, debo afirmarlo enfáticamente, es la base de la responsabilidad de la ingeniería y la de su cara visible, el ingeniero: debemos aliarnos con la naturaleza y contribuir al bien común, auspiciando así la equidad. *





MALINOWSKI Y LA INGENIERÍA PERUANA

Por: José Ignacio López Soria



CONVOCADO POR EL ESTADO PERUANO, EL 31 DE OCTUBRE DE 1852 DESEMBARCÓ EN EL CALLAO UN JOVEN POLACO QUE DECIDIÓ LUEGO QUEDARSE DEFINITIVAMENTE ENTRE NOSOTROS Y ENTREGARSE DE LLENO AL SERVICIO DEL PERÚ. SE TRATABA DEL INGENIERO ERNESTO MALINOWSKI, UN HOMBRE QUE DEDICARÁ EL RESTO DE SU VIDA A PONER LAS BASES DEL DESARROLLO MODERNO EN EL PERÚ, ESPECIALMENTE PROMOVRIENDO LA INTEGRACIÓN DEL TERRITORIO POR MEDIO DE LA EXTENSIÓN DE LOS FERROCARRILES. LA PRESENCIA Y LA OBRA DEL INGENIERO ERNESTO MALINOWSKI EN EL PERÚ HAN SIDO OBJETO DE ESTUDIO POR PARTE DE BIÓGRAFOS¹ QUE HAN DADO CUENTA DE LOS PASOS MÁS IMPORTANTES DE SU VIDA Y DE SUS TRABAJOS DE INGENIERÍA, Y QUE INCLUSO HAN TRATADO DE INDAGAR EL UNIVERSO CONCEPTUAL Y LA VISIÓN DEL MUNDO QUE SUBYACEN A SU QUEHACER PROFESIONAL. ME REFERIRÉ AQUÍ A ESTOS TRES ASPECTOS, AUNQUE TENDRÉ QUE HACERLO DE MANERA MUY SINTÉTICA.

(1) Bartkowiak, Danuta. *Ernesto Malinowski, constructor del Ferrocarril Central. 1818-1899*. Lima, PromPerú / Banco Central de Reserva, 1988. López Soria, José Ignacio e Isaac Cazorla. *Ernesto Malinowski, el ingeniero de los ferrocarriles*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú/Universidad Nacional de Ingeniería, 1999.

1

De Polonia al Perú

Ernesto Malinowski nació el 5 de enero de 1818 en la localidad de Seweryny, situada en una región de Polonia que estaba entonces sometida al dominio de los zares rusos. Su padre, Jakub Malinowski, de la antigua nobleza polaca, fue miembro de la dicta o parlamento y dueño de una gran hacienda. Después de la insurrección de 1830-31 contra Rusia, la familia, despojada de sus bienes y perseguida, logró escapar a París, burlando la vigilancia de las autoridades zaristas.

Malinowski terminó en París el liceo e hizo luego estudios profesionales en la École Polytechnique y en la École des Ponts et Chaussées en calidad de alumno libre, condición reservada para los extranjeros que asistían a esta Escuela. Su formación académica termina en 1838. Realiza sus primeras prácticas en el ferrocarril Paris-El Havre y enseñada se incorpora al Cuerpo de Caminos y Puentes en calidad de conductor de trabajos de ingeniería. En 1839 es destinado, con desagrado de su parte, a Argelia, que estaba por entonces en guerra, para construir caminos. Regresa a París en 1840 y desarrolla trabajos relacionados con el encauzamiento de los ríos Mosa, Cher y Loira, y trazado y construcción de caminos y ferrocarriles, siempre como integrante del Cuerpo de Caminos y Puentes del Ministerio de Trabajos Públicos. Es testigo presencial de la revolución burguesa de 1848 en Francia y no



Puente de la Peruvian sobre el río Pucará.

es ajeno a los movimientos polacos de la época que buscaban liberar a Polonia del yugo de los zares rusos.

En Francia, pese a la reconocida eficiencia de su trabajo, Malinowski no consigue superar la categoría de "conductor" de trabajos de ingeniería para convertirse en miembro pleno del mencionado Cuerpo, porque a esta condición tenían acceso sólo los franceses. En estas circunstancias, y sabiendo muy bien que en Francia tenía un techo profesional que no podría superar, Malinowski acepta en 1852 la oferta del gobierno peruano de trasladarse al Perú para

realizar trabajos de ingeniería al servicio del estado. Esta propuesta corresponde a la política establecida por el presidente José Rufino Echenique de echar las bases del progreso material del Perú impulsando el desarrollo a través de la construcción ferrocarriles, la explotación agrícola y el laboreo de minas. Para ello era imprescindible contar con ingenieros que pudieran diseñar, ejecutar y dirigir estas obras. En este contexto son contratados en París el ingeniero polaco Ernesto Malinowski y los ingenieros franceses Emilio Chevalier y Carlos Fraguett, quienes llegan al Callao el 31 de octubre de 1852.



SE ENCARGAN A MALINOWSKI OBRAS DE INGENIERÍA: LA RECONSTRUCCIÓN DEL PUENTE SOBRE EL RÍO LURÍN, CERCA DE LIMA; EL TRAZADO DEL CAMINO DE CUSCO AL PUERTO DE CHALA, PASANDO POR CHUMBIVILCAS; LA MODERNIZACIÓN DE LA CASA DE LA MONEDA DE LIMA; EL EMPEDRADO DE LAS CALLES DE AREQUIPA; LA RECONSTRUCCIÓN DEL PUENTE DE PIEDRA DE IZCUCHACA; ETCÉTERA.

2 Compromiso con el progreso y con el país

La primera tarea a la que se dedicaron Malinowski y sus colegas franceses fue la formación, en diciembre de 1852, de la Comisión Central de Ingenieros Civiles que, transformada luego en la Junta Central del Cuerpo de Ingenieros y Arquitectos del Estado, se constituye en el "cuerpo técnico" del estado peruano para identificar las grandes obras de ingeniería que el Perú necesitaba, elaborar los términos de referencia para los contratos, seleccionar a las empresas que realizarían los proyectos, supervisar el proceso de construcción, evaluar los resultados y

vigilar luego el mantenimiento. Este cuerpo técnico se encargará, además, ya en 1853, de proponer la creación de un centro para la formación de ingenieros y, hasta que se cree el centro, de identificar los conocimientos y habilidades requeridos para que alguien sea reconocido como ingeniero o arquitecto, debiendo los candidatos probar sus capacidades tanto en el trabajo profesional como a través de exámenes ante el mencionado Cuerpo.

Además de las tareas mencionadas, se encargan a Malinowski obras de ingeniería: la reconstrucción del puente sobre el río Lurín, cerca de

Lima; el trazado del camino de Cusco al puerto de Chala, pasando por Chumbivilcas; la modernización de la Casa de la Moneda de Lima; el empedrado de las calles de Arequipa; la reconstrucción del puente de piedra de Izcuchaca; etcétera. En 1865, el entonces ministro de guerra, José Gálvez, le pide dirigir las obras de construcción para la defensa del Callao contra la escuadra española que había ocupado las islas Chinchas y amenazaba las costas peruanas. Se construyó una cadena de fortificaciones que sirvió para emplazar los cañones. Según el relato de José Gálvez, acabados los trabajos de ingeniería, Malinowski se enroló en

las filas peruanas para luchar contra la escuadra española. El gobierno peruano lo incluye, con sentido agradecimiento, en la lista de los héroes "Vencedores del Dos de Mayo", como consta en *El Peruano* del 18 de mayo de 1866.

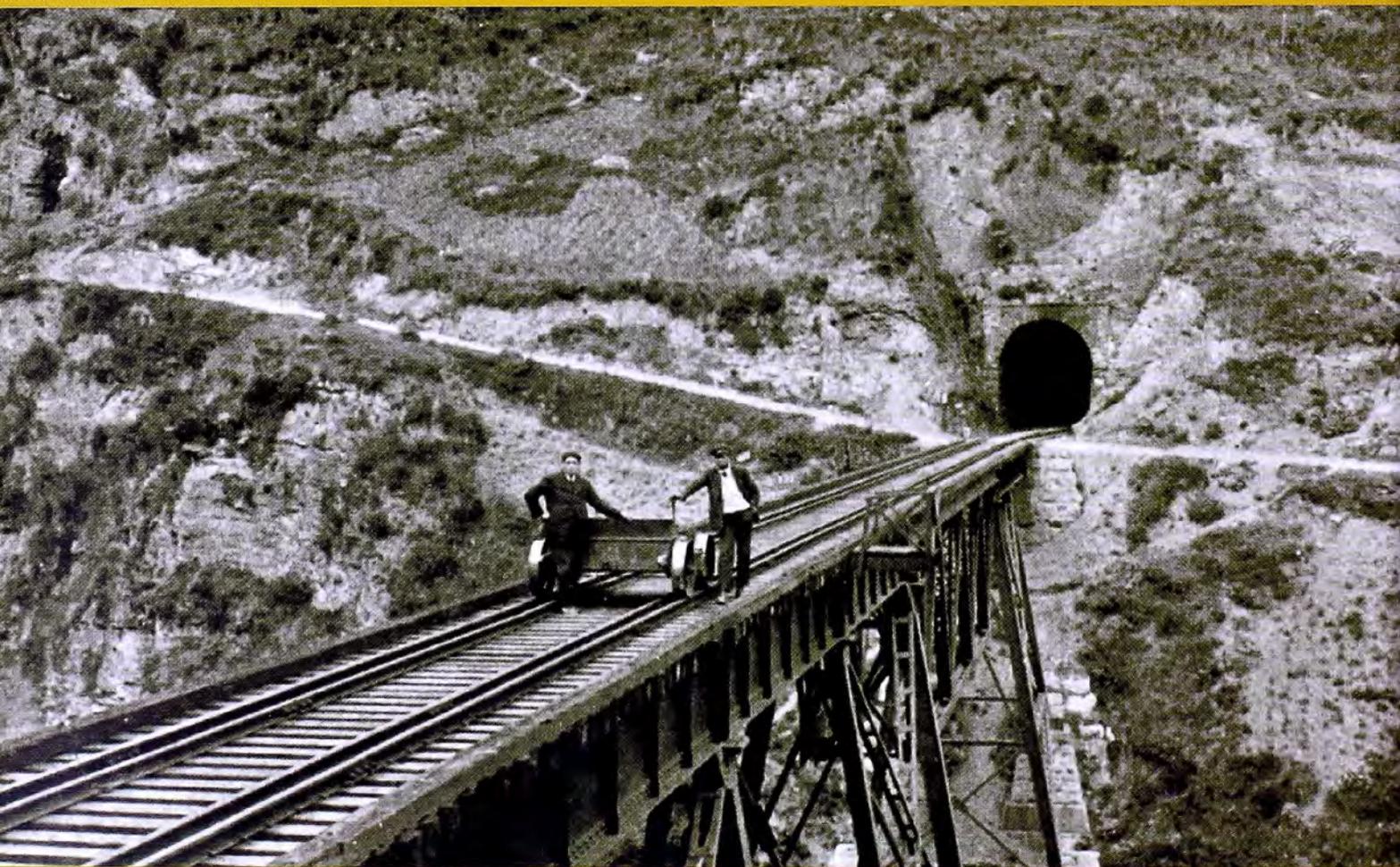
Como muchos peruanos de entonces, Malinowski sufrió las consecuencias de la ocupación chilena. Se vio obligado a emigrar al Ecuador en 1880, en donde permaneció hasta 1886. Durante este tiempo, además de desarrollar trabajos de ingeniería en Ecuador, se dedicó a ganar sim-

patías para la causa peruana ante la contienda con Chile, ayudó a los peruanos expatriados dándoles colocación preferente en las empresas a su cargo, y publicó en los más importantes periódicos de Nueva York artículos sobre la ocupación chilena y los abusos que estaba cometiendo el ejército invasor en el Perú.

De regreso en el Perú, Malinowski promovió y fue socio activo, desde su fundación, de la Sociedad Geográfica de Lima, institución dedicada desde 1888 a "...fomentar los estudios científicos de aplicación, facilitar la

explotación é incremento de los productos naturales del país, y crear un centro de datos é informaciones sobre la Geografía en general y sobre la especial que interesa á la buena marcha de la administración pública"². Poco después, en 1889, Malinowski es elegido miembro activo de la Beneficencia Pública de Lima, desempeñando desde entonces la inspección de la Caja de Ahorros.

El compromiso con el Perú llevó a Malinowski a apoyar decididamente la creación y el desarrollo de un centro para la formación de ingenie-



Puente El Infiernillo

(2) <http://www.geolima.org/institucion/decreto.htm>

ros. Convencido de la necesidad de formar a los profesionales que el Perú requería para diseñar y llevar a cabo obras de ingeniería, especialmente en los campos de minería, irrigaciones y transporte, Malinowski y sus colegas franceses elaboraron en 1853 un proyecto para crear una escuela de ingenieros. La idea no prosperó entonces. Años más tarde, recomendó al estado peruano contratar en París a Eduardo J. de Habich para encargarle especialmente la realización de ese proyecto.

Habich, con una historia parecida a la de Malinowski (noble polaco que lucha por la independencia de Polonia, emigra a Francia y estudia ingeniería en la Escuela de Puentes y Calzadas de París), llega al Perú en 1869. Creada la Escuela en 1876, Malinowski se compromete con su montaje y su desarrollo. Ya en el inicio, dona a la Escuela sus equipos de ingeniería para iniciar el montaje de los primeros gabinetes y laboratorios; durante la ocupación chilena, coloca a los egresados de la Escuela en las obras de construcción del Canal de Panamá; y, pasada la ocupación, figura entre los donantes de libros e instrumentos de precisión para reponer los bienes que los invasores se llevaron a Chile.

La relación de Malinowski con la Escuela de Ingenieros se estrecha en 1889, cuando el gobierno peruano le encarga interinamente la conducción del establecimiento mientras dure la misión encomendada a Habich en Europa. Ejerce, así, la dirección de la Escuela de agosto de 1889 a junio de 1890 y se ocupa especialmente de la refacción y ampliación del nuevo local, situado en la cuadra

SE TRATA DE UNA RACIONALIDAD QUE PONE LAS MIRAS EN EL DESARROLLO MATERIAL Y EN EL LOGRO DEL BIENESTAR EN UN CONTEXTO DE INTERCOMUNICACIÓN Y DE INTEGRACIÓN TERRITORIAL, Y QUE CONSISTE ESENCIALMENTE EN LA ELEVACIÓN A CATEGORÍAS Y RELACIONES CONCEPTUALES, AXIOLÓGICAS Y SIMBÓLICAS DE LA PRAXIS DE APROPIACIÓN Y TRANSFORMACIÓN EFICIENTES Y EFICACES DE LAS CONDICIONES MATERIALES DE EXISTENCIA.

5 del actual jirón Callao, y del traslado desde la Casona de San Marcos. Da, por otra parte, nuevo impulso al empeño de la Escuela por introducir y difundir el uso del Sistema Métrico Decimal a fin de uniformizar las mediciones y facilitar las relaciones comerciales internas y con el exterior.

Finalmente, pero no en último lugar, Malinowski, con los primeros ingenieros, arquitectos y científicos que llegan al Perú o se forman en él, contribuye a la introducción y difusión de una racionalidad inédita en el país. Se trata de una racionalidad que pone las miras en el desarrollo material y en el logro del bienestar en un contexto de intercomunicación y de integración territorial, y que consiste esencialmente en la elevación a categorías y relaciones conceptuales, axiológicas y simbólicas de la praxis de apropiación y transformación eficientes y eficaces de las condiciones materiales de existencia. Esta nueva racionalidad, de indudable corte moderno, no reconoce ningún fundamento que sea externo a sí misma; se propone tanto satisfacer como desarrollar necesidades humanas; lo hace con economía de medios (eficiencia y eficacia, cálculo racional); enfatiza la importancia de los resultados (teleología); apunta a la construcción de un mundo inteligible, aprehensible y calculable, en el que nada queda fuera del alcance del hombre, quien es el artífice de su propio destino.

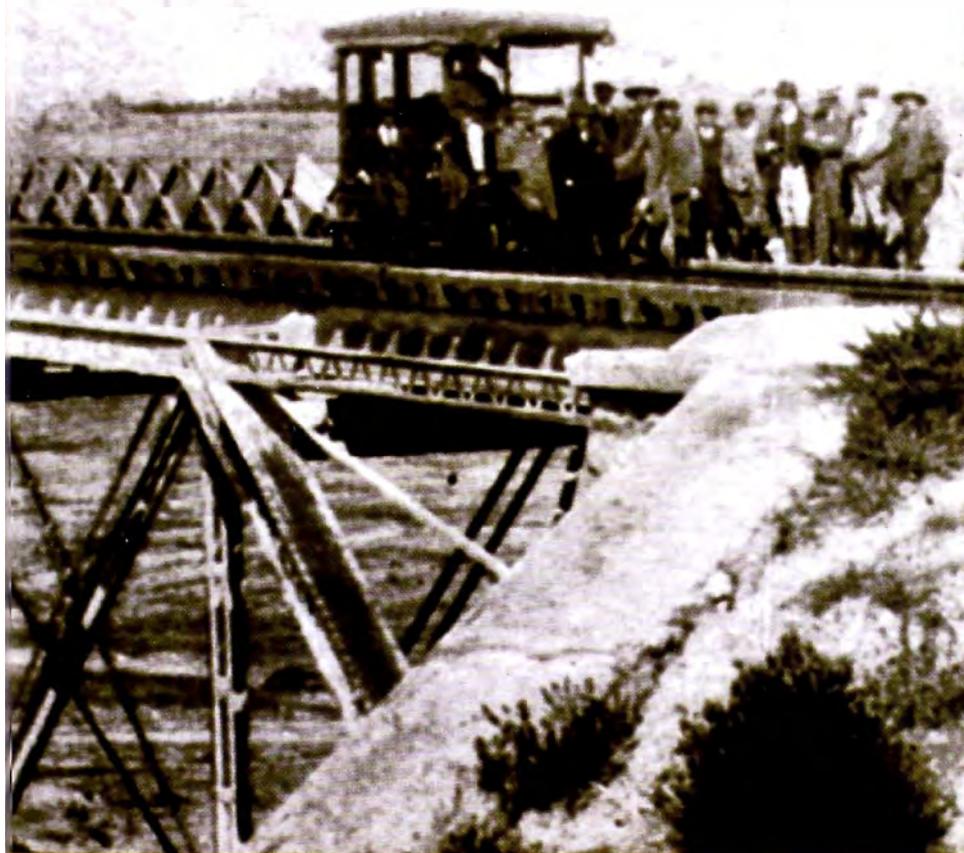
3 "Ingeniero de los ferrocarriles"

No hay duda de que la principal contribución de Malinowski está relacionada con la construcción de ferrocarriles, principalmente en el Perú, pero también en Chile y Ecu-



Ferrocarril Huancayo - Ayacucho

FUE, PUES, DECISIVA LA
CONTRIBUCIÓN DE MALINOWSKI AL
DISEÑO Y CONSTRUCCIÓN DE UN
FERROCARRIL SIN PRECEDENTES
EN EL MUNDO POR LA ALTURA QUE
ALCANZA, 5,320 METROS, Y POR
LAS INNUMERABLES DIFICULTADES
GEOGRÁFICAS QUE CONSIGUE SOR-
TEAR GRACIAS A SUS 61 PUENTES
Y 65 TÚNELES EN
LOS PRIMEROS 200 KILÓMETROS
DE SU RECORRIDO.



dor. De los 1872 km de vías férreas construidos en el Perú en vida de Malinowski, él intervino en el trazado o en la construcción de 814 km, en unos casos al servicio del estado peruano y en otros como ingeniero jefe de las obras emprendidas por Enrique Meiggs.

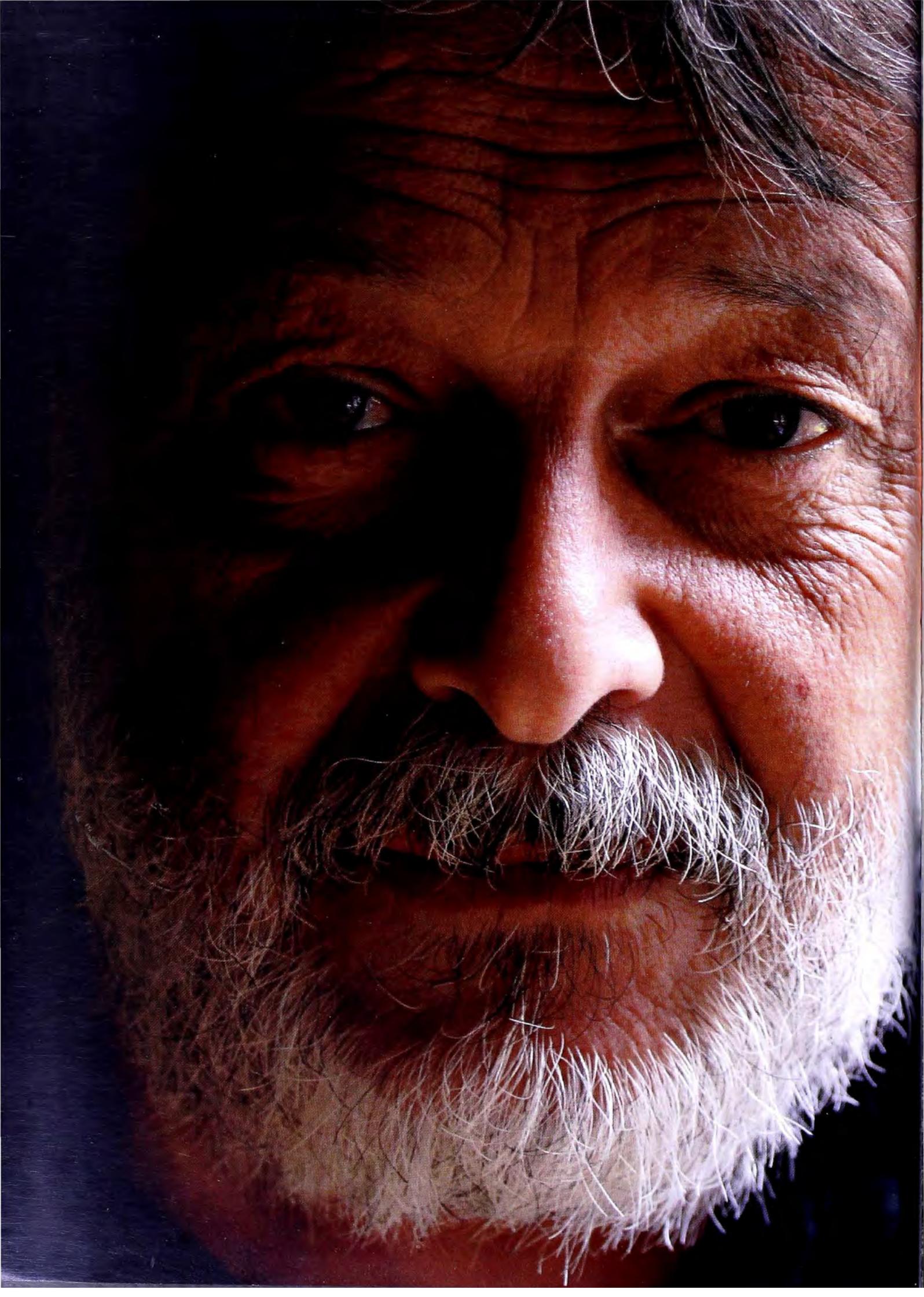
El proyecto ferrocarrilero del Perú decimonónico era sumamente ambicioso: dos grandes líneas longitudinales (una por la costa, Arica-Paita, y otra por la sierra, Puno-Jaén) y varias transversales (Tacna-La Paz, Mollendo-Juliaca, Pisco-Ayacucho, Callao-La Oroya, Chimbote-Huaylas, Trujillo-Santiago de Chuco, Pacasmayo-Cajamarca). A estas líneas se sumarían otras más cortas para comunicar las haciendas cañeras y algodoneras con los puertos de em-

barque y facilitar la circulación entre las ciudades grandes y su entorno. E incluso se pensó en alargar algunas de las líneas transversales para llegar a los puertos fluviales de la Amazonía. Pero este megaproyecto se realizó sólo en parte y el Perú perdió la oportunidad de interconectar su territorio.

Malinowski intervino en el trazado y a veces en la ejecución de los siguientes proyectos ferrocarrileros: Lima-Chorrillos, Ica-Pisco, Chimbote-Huaraz, Pacasmayo-Cajamarca (con un ramal a Guadalupe), Chiclayo-Lambayeque, Tarma-La Merced, Salaverry-Trujillo-Santiago de Chuco, Lima-La Oroya, Arequipa-Juliaca y Tacna-Bolivia. Los estudios realizados por el ingeniero polaco comprendían: el plano general de la línea, el perfil

longitudinal, la memoria descriptiva, el presupuesto general, las "obras de arte" (puentes, túneles, etc.) necesarias, el material rodante (vagones y locomotoras) y los gastos generales.

De todos estos trabajos, el más importante y trascendente es el del ferrocarril central. En 1859, presenta al gobierno de Castilla el proyecto del ferrocarril transandino que, desde los días de Bolívar, venía siendo el sueño acariciado por no pocos peruanos. Ramón Castilla no dio prioridad a este proyecto, pero Malinowski no cejó en la idea y siguió presentando estudios al respecto en posteriores ocasiones. En el año 1869 trabaja nuevamente en la proyección del ferrocarril transandino que, partiendo del Callao, debía remontar los Andes y llegar hasta el valle de Jauja, como había propuesto Manuel Pardo en su conocido *Estudio sobre la provincia de Jauja* de 1859. Malinowski, escogido para realizar el estudio, hizo el trazo preliminar, seleccionó la ruta por la quebrada del Rímac -descartando otras posibilidades- y preparó el presupuesto de las obras. El estudio de Malinowski fue la base de la propuesta de construcción presentada por Meiggs, la cual fue aprobada por el gobierno peruano en diciembre de ese mismo año. Fue, pues, decisiva la contribución de Malinowski al diseño y construcción de un ferrocarril sin precedentes en el mundo por la altura que alcanza, 5,320 metros, y por las innumerables dificultades geográficas que consigue sortear gracias a sus 61 puentes y 65 túneles en los primeros 200 km de su recorrido. Malinowski no vio terminado el ferrocarril, pues murió en Lima en marzo de 1899. *





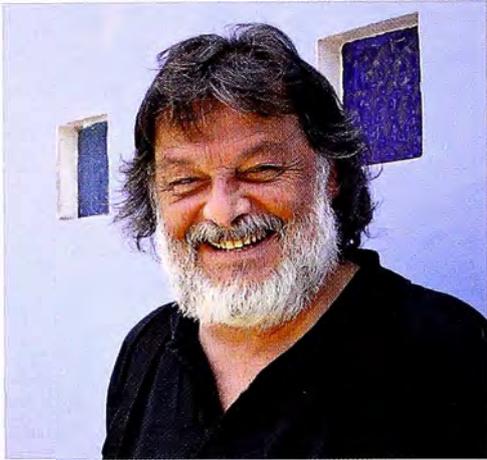
ENTREVISTA CON

**JORGE
MADUENO**

De la regla T a las partituras

Por: Camilo Monteiro

Fotos: Soledad Cisneros



¿SE IMAGINA USTED PASAR MÁS DE DOS DÉCADAS LLEVANDO UNA VIDA ENTREGADA A DOS VOCACIONES QUE, PARA COLMO, NO SON AFINES? ¿SE IMAGINA, ADEMÁS, QUE LUEGO DE TANTO TIEMPO, SE ABANDONE UNA PARA ENTREGARSE POR COMPLETO A LA OTRA? ALGO ASÍ ES LO QUE LE SUCEDIÓ A JORGE MADUEÑO ROMERO, UNO DE LOS

MÚSICOS PERUANOS CONTEMPORÁNEOS MÁS IMPORTANTES, QUIEN DURANTE VEINTIDÓS AÑOS DEDICABA LOS DÍAS A LA INGENIERÍA Y LAS NOCHES A LA MÚSICA. HASTA QUE UN BUEN DÍA LE DIJO ADIÓS A LAS REGLAS Y LOS PLANOS PARA SUMERGIRSE A TIEMPO COMPLETO EN SU UNIVERSO DE ACORDES Y PENTAGRAMAS. AMIGO DE DESTACADOS POETAS COMO JUAN GONZALO ROSE Y CÉSAR CALVO -CON QUIEN COMPUSO CUARENTA CANCIONES-, PROFUSO COMPOSITOR, EX DIRECTOR MUSICAL DE CHABUCA GRANDA, JORGE MADUEÑO NOS RECIBIÓ EN SU CASA-ESTUDIO DE BARRANCO PARA CONTARNOS ALGUNAS DE SUS PERIPECIAS VITALES.



Cómo fueron sus comienzos con la música? ¿Fue algo que heredó de sus padres?

Bueno, según me cuenta mi madre, cuando fui operado de amígdalas a los dos años de edad, las enfermeras me rodeaban y hacían palmas porque yo me ponía a cantar. Pienso que es una chochera de mi madre, porque imagínate lo que debe ser cantar recién operado de las amígdalas. Sea como fuere, yo lo asumo

como mi comienzo. Mi madre tocaba varios instrumentos, el piano y la mandolina entre ellos, y además de ejecutar piezas clásicas, también le gustaba la música criolla, incluso formó un trío con dos amigas suyas y cantaban en las veladas familiares o en las reuniones de amigos. Mi padre, por otro lado, tenía una muy buena voz -cosa que no heredé- y cantaba y bailaba tangos excelentemente. Si el origen del

talento se puede buscar en los padres, pues aquí tendríamos alguna explicación, ¿no?

¿Y en qué momento la música le empieza a interesar como verdadera vocación?

A los doce años comencé a aprender a tocar la guitarra. Y a los quince ya tocaba con cierta regularidad y actuaba profesionalmente. Debuté a esa edad en un programa nocturno

de Radio Nacional dedicado a la música peruana.

Usted tocaba música criolla en ese entonces...

Sí, claro, y fui nombrado por dos grupos muy famosos en esa época; uno era Los Romanceros Criollos y el otro era Los Palomillas. Yo solía sustituir a la primera guitarra cuando el titular tenía problemas de salud. Yo estaba saliendo del colegio y recuerdo que ya ganaba dinero tocando y cantando música peruana.

¿Quiénes fueron sus maestros de guitarra?

Mi madre fue la única maestra de guitarra que tuve. Ella tenía una formación clásica, pero yo no quería dedicarme a lo clásico sino a otras cosas. Me enseñó algunos acordes, pero fundamentalmente estudié solo, nunca tuve un profesor formalmente hablando.

¿Qué música se escuchaba en casa de sus padres?

De todo un poco, música clásica, jazz del primer período, música criolla, muchísimos boleros, en fin.

¿Qué lugares solía frecuentar en esos años para escuchar a otros músicos? Cuando yo salía no lo hacía para 'oír' o 'aprender', sino para divertirme, pero descubrí que parte de la diversión era precisamente mirar a otros músicos y aprender de ellos, capturar todo y absorber todo lo que se pudiera.

¿Y la ingeniería? ¿Cómo concilió dos vocaciones tan distintas?

Cuando yo comencé a aprender guitarra, mi padre no quería que me dedicase a la música y trató de des-

arraigarme. Recuerdo que los domingos me llevaba a ver sus obras, pues él tenía una empresa de construcción. Por eso mis amigos me decían que yo no había tenido infancia, porque me pasaba los domingos metido en el auto de mi padre, visitando las obras en ejecución. A fuerza de eso, me terminó gustando la ingeniería y ni bien salido del colegio ingresé a la UNI el año 1958. Lo que me propuse fue hacer las dos cosas lo mejor que pudiera.

¿Cómo?

Como no podía asistir formalmente al Conservatorio Nacional de Música, pues los horarios con la universidad eran incompatibles, hice mi formación con profesores del conservatorio, que me daban clases en mi casa. Es decir, aprendí lo que se estudiaba en el conservatorio, pero en mi casa. Al terminar la universidad, había terminado también el currículo del conservatorio, pero me sentía "apestando a libro" a pesar de toda la bohemia que llevaba vivida hasta ese momento. Posteriormente estudié en Francia, donde me gradué de director de orquesta, hice cursos en Cuba, en Brasil, en fin. Al mismo tiempo trabajaba en ingeniería. Siempre tuve la suerte de que mis jefes me dieran licencias para hacer estos cursos de perfeccionamiento. Así fue.

Cuentan por allí que en algún momento casi deja de tocar.

Sí, es que de mis padres también heredé unos dolores reumáticos y a los dieciséis años se manifestaron por primera vez. Mis cuatro abuelos, dicho sea de paso, murieron de reumatismo deformante. Muchos médicos me dijeron que no podría tocar

ningún instrumento cabalmente y por eso los dejé y los cambié por la orquestación. Para ser un buen ejecutante hay que estudiar ocho horas diarias y en esas condiciones era poco probable que lograra hacerlo, por eso me dediqué a la orquestación, a la composición orquestal, que es a lo que básicamente he dedicado mi vida.

¿Cuál ha sido su etapa de trabajo musical más intensa?

La década del 70, sin duda. Trabajaba unas diez horas diarias en música y unas ocho en ingeniería. Y como había estudiado yoga, podía dormir dos horas diarias sin ningún problema. Pero al llegar al año 85 ya tenía 22 años ejerciendo la ingeniería, entonces decidí dedicarme íntegramente a la música.

¿Hay alguna relación entre la música y las matemáticas?

Yo creo que en la música hay mucha, mucha matemática. En la música hay una organización, un orden formal, unas estructuras. A diferencia de las artes plásticas, que se desarrollan en un plano tridimensional y sus objetos pueden percibirse físicamente, la música está en la cuarta dimensión del espacio, que es el tiempo. Y eso produce unas particularidades que sólo un músico conoce bien, ya que esas cosas pueden resultar muy difíciles de expresar. Imagínate que un pintor va con su pareja al pie de un arroyuelo. Él lleva su caballete y sus pinturas y ella, la merienda. Mientras lo mira pintar ella dice cosas como: "Este es el arbolito, éste el arroyuelo", es decir, esa mujer está compartiendo el proceso creativo. Lo mismo ocurre con quien va a una galería a mirar pin-

turas, están detenidas allí, para ser vistas. En cambio, la percepción de la música es distinta. Vas a un concierto y te preguntas: ¿Dónde están ahora las notas iniciales de esta pieza? ¿Adónde se fueron? Es decir, el músico no puede exhibir su trabajo como lo hace un pintor o un escultor. Eso hace que los compositores, por ejemplo, seamos los creadores más solitarios, porque no es fácil que otro comparta nuestro proceso creativo. Se escribe música en base a ciencia, solo los *amateurs* componen con el piano.

Además, hay que sumar a eso que difícilmente se puede alterar el corazón de alguien con una fusa o una corchea...

(Risas) Claro, a no ser que uno sea como Debussy, que cuando componía obligaba a su mujer a permanecer a su lado con un tejido. La mujer no sabía de música, pero se pasó la vida al lado del piano de su marido.

“Eso hace que los compositores, por ejemplo, seamos los creadores más solitarios, porque no es fácil que otro comparta nuestro proceso creativo. Se escribe música en base a ciencia, solo los *amateurs* componen con el piano.”

¿Qué impresión le produce a estas alturas que casi todos sus hijos se hayan dedicado también profesionalmente a la música?

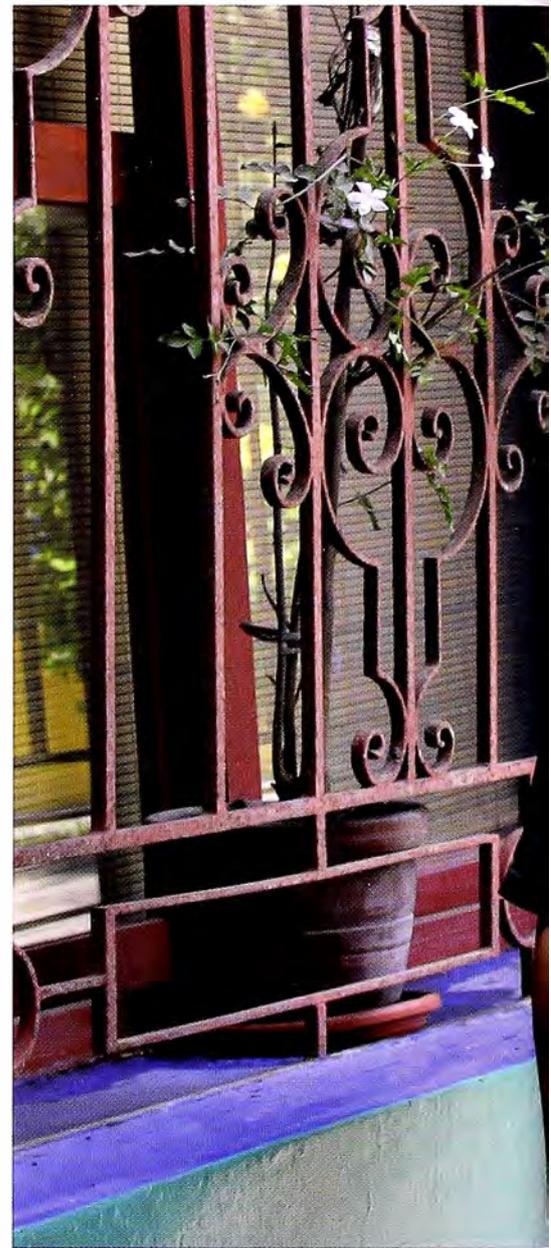
Bueno, Jorge, José Luis y Rocío son músicos porque eso es consecuencia, de algún modo, de lo que han vivido durante su infancia. Yo hacía unas reuniones en casa, que ellos llamaban ‘bohemias’, a las que iban entre otros Chabuca Granda, Manuel Scorza, César Calvo... Llegaban poetas, músicos, en fin, había veladas literarias y por supuesto mucha música. A los cinco hijos que tuve de mi primer matrimonio les puse una profesora de piano. Yo los dejé en libertad para que eligieran y ellos han hecho su vida de la música.

¿Cuántas obras ha compuesto o trabajado hasta ahora?

No las he contado, pero deben ser muchas. Solo con César Calvo trabajamos en cuarenta temas. He hecho bandas sonoras para cine, *Abisa a los compañeros* fue una de ellas, piezas para orquesta, música de cámara, música sinfónica y canciones, muchas canciones. Creo que ha sido una vida muy intensa y hoy me dedico exclusivamente a la enseñanza. Y he contribuido a formar mucha gente, como Juan Diego Flórez, César Peredo, Susana Baca, Gian Marco, en fin. Abrí una escuela de música, Antara, para lo cual vendí hasta la camisa. Abrió el 1 de setiembre de 1988 y el 15 de ese mes llegó el paquetazo de Alan García. La quiebra de Antara tardó dos años.

¿Qué grandes amistades ha cosechado en la música?

Bueno, muchas, pero recuerdo ahora a Víctor, *Coco*, Salazar, a Víctor Merino, a Lucho Gonzales. Precisa-



mente ellos tres fueron los músicos con quienes más alterné en el jazz y la música popular. También Celso Garrido Lecca y Pulgar Vidal.

También fue amigo de Chabuca... Y su director musical. Una vez una empresa de publicidad, que manejaba la cuenta de AeroPerú, buscaba un músico para la campaña que tenía a Chabuca como protagonista. Un



día el gerente de esa agencia me ofreció el trabajo y días después en una reunión con Chabuca le dije: "¿a qué no sabes quién va a hacer la música de esta campaña", "¿quién?" preguntó ella, "pues Jorge Madueño". Ella lo miró y respondió: "¡Qué cosa, Jorge Madueño!, ¿Te has vuelto loco? El día que Jorge Madueño haga *jingles*, los *jingles* dejan de ser publicidad y se convierten en música, así

que seguramente va a hacer una música maravillosa, pero no se va a vender ni un pasaje". Por halagarme, me hizo perder el trabajo, pero siempre recuerdo esta anécdota con mucho cariño.

Para terminar, en sus ratos libres, ¿qué música escucha?

En principio, casi no tengo tiempo para oír música pese a que tengo

una enorme colección. Todo depende de mis estados de ánimo, no hay algo predeterminado, depende de lo que necesita el alma en cada momento, que en mi caso puede ser bien un vals de los Embajadores Criollos, algo de jazz o una sinfonía de Beethoven. Pero a veces pasan meses sin que escuche absolutamente nada, por paradójico que parezca. *



medite
ayúda
padre nuestro
de
y del
ídame
mar
es el agu
lo

LA POESÍA DE EIELSON EN LA TRADICIÓN DE LA LENGUA ESPAÑOLA

Por: Marco Martos

JORGE EDUARDO EIELSON (1924-2006) ACABA DE MORIR EN MILÁN Y, COMO ES NATURAL EN ESTOS CASOS, SU POESÍA ESTÁ RECIBIENDO UNA BALUMBA DE COMENTARIOS ENCOMIÁSTICOS DE OCASIÓN QUE NO HAY POR QUÉ DESDEÑARLOS PUES LOS DICTAN LAS CIRCUNSTANCIAS Y EL CORAZÓN, PERO DE LOS CUALES ESTE ARTÍCULO QUIERE DIFERENCIARSE, AUNQUE, OBVIAMENTE, TIENE EN COMÚN CON ELLOS LA TEMPORALIDAD Y, FINALMENTE, LA APARIENCIA.

B

uenos poetas hay en toda época y circunstancia y hasta cierto punto es fácil percibirlo. Lo complejo es señalar en ese manojito a un reducido número de los mejores, sobre todo porque no se sabe a ciencia cierta qué criterios con alguna presunción de objetividad podemos aplicar, teniendo en cuenta que el paladeo de la poesía es histórico, es decir depende de cada época y circunstancia, y tiene una dosis de subjetividad que no podemos soslayar. Aun así podemos ensayar algún criterio que nos ayude a dilucidar de un modo social y no individual cuáles son los poetas y los textos

que parecen mejores en una tradición literaria determinada. Hemos escogido para esta reflexión una pregunta que puede ayudarnos en nuestro derrotero: ¿Cuáles son los textos y cuáles son los poetas dentro de la lengua española que mejor han ampliado las fronteras del idioma? Pregunta mayor que exige una meditada respuesta.

Sin duda alguna no puede soslayarse al *Mío Cid* como el primer monumento de nuestra lengua en el siglo XII; hubieron de pasar dos centurias, para que otra obra verdaderamente memorable se escribiera:

El libro del buen amor de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, texto admirable que concentra lo divino y lo humano, en versos inimitables. Un siglo más tarde, Jorge Manrique dejó el testimonio del afecto por su padre en versos que aún resuenan como los mejores que hablan de la fugacidad de la vida. En el siglo XVI hay dos poetas verdaderamente innovadores: Garcilaso y San Juan de la Cruz. Garcilaso inventa una música nueva en el idioma español que si bien tiene reminiscencias de sus maestros italianos, posee acentos únicos, nacidos de su propio magín, donde el sol que filtra entre las hojas de la

verdura de los campos acompaña a los pastores que van explicando sus quejas por los amores perdidos. La poesía de Garcilaso no cede en calidad a la de sus propios modelos y ha quedado como el mejor ejemplo de una época luminosa de la poesía española. San Juan de la Cruz, quien formalmente puede confundirse con el propio Garcilaso, trae por primera vez en el idioma español la búsqueda mística, la apetencia de Dios, con profundidad nunca vista. El siglo XVII nos ofrece dos grandes poetas, Quevedo y Góngora, uno denso y profundo, el otro, buscador perenne de los laberintos de palabras. En los siglos XVIII y XIX, si bien la poesía desplegó sus oriflomas, no hubo ningún poeta, ni Bécquer, ni Espronceda, ni Rosalía de Castro, que dejase su huella de manera indeleble en la poesía española. A fines del siglo XIX, un poeta verdaderamente original, aunque atrapado por la retórica nació en América: Rubén Darío. Hubo que esperar hasta el siglo XX para que apareciera un gran poeta, verdaderamente grande entre los grandes, César Vallejo. La sola mención de su nombre convoca a su alrededor a una constelación de orífices de la palabra: Vicente Huidobro, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Pedro Salinas, pero ante ninguno de ellos Vallejo cede la palma. Vallejo significó entre otras cosas, para la poesía escrita en español en el Perú, el tránsito definitivo de una época de tanteos a otra de logros persistentes, que es el punto en que nos hallamos. Ignorar este hecho, como algunos de cuando en cuando lo pretenden, nos

pone en el terreno de la poesía en una situación adánica, comenzando siempre de nuevo, partiendo de la nada. Vallejo es una mole en medio de nuestro camino literario y su poesía tiene una fuerza y una belleza nunca vistas en el idioma español. Así lo reconoce Jorge Eduardo Eielson en este texto:

No me es posible escribir

Sin recordar

**Por lo menos tu nariz padre César
No me es posible enterrar tu perfil
En una rima y nada más. El fulgor
Que pone en marcha mi esqueleto
Y tiñe mi sangre de rojo
No viene de las estrellas
Sino de ti padre César
Tú que ayunabas noche y día
En este mundo pero te nutrias
De universo ¿cómo hiciste
Para convertir tu sollozo
En pan de todos tu desesperación
En agua pura? ***

Jorge Eduardo Eielson (1924-2006) acaba de morir en Milán y, como es natural en estos casos, su poesía está recibiendo una balumba de comentarios encomiásticos de ocasión que no hay por qué desdénarlos pues los dictan las circunstancias y el corazón, pero de los cuales este artículo quiere diferenciarse, aunque, obviamente tiene en común con ellos la temporalidad y, finalmente, la apariencia. La hipótesis es ésta: aparte de César Vallejo, Eielson forma parte de un grupo privilegiado de poetas que han escrito la más valiosa poesía del Perú en el siglo XX. Esos poetas son, a mi juicio, además de Eielson, Eguren,

(*) El texto figura en el libro *Sin título* de Jorge Eduardo Eielson. Editorial Pre-Textos. Valencia. 2000.

Moro, Adán, Westphalen, Varela, Bendejú y Belli. Ellos han inscrito sus nombres en la tradición del verso español y son, de diferentes maneras, innovadores.

En la poesía de Jorge Eduardo Eielson pueden distinguirse tres formas de composición que se entrecruzan sin constituir una misma textura: un modo recargado cadenciosamente, de una compulsiva sensualidad con algunos toques panteístas donde se advierte el magisterio de Rilke, Rimbaud y San Juan de la Cruz; otra manera de escribir aparentemente más descuidada, pero de alto contenido lírico de poemas que podrían prolongarse indefinidamente, en la que los versos prosaicos se combinan con hallazgos inesperados y donde la temática es más cotidiana, más avasalladora, más imposi-

En la primera fase suya Eielson ya domina la versificación y en sus hileras de verso libre puede advertirse junto con el talento que le es proverbial y que le es reconocido por todos, un conocimiento científico de la métrica tradicional castellana que propicia una poesía musical

y fluido que el de Eielson en su primer libro *Reinos* de 1944. Cumple así JEE la primera condición del poeta: escribir bien.

Ese escribir bien con imágenes sorprendentes utiliza un recurso bastante original: en el recetario

MÁXIMA CALIDAD DE UN POETA: JUNTAR PALABRAS QUE SOLO A ÉL SE LE OCURREN: FRONDA MALDITA, PASTOR SUBTERRÁNEO, FAUNO SONORO, AUGUSTA POLILLA, CIELO DE CIERVOS, BAJO LOS PUROS VALLES, ELÉCTRICOS SOTOS. JEE SABE ARRANCAR BELLEZA INSÓLITA A LA REALIDAD UNIENDO PALABRAS EN CONTEXTOS NO HABITUALES, NI SIQUERA POR LA TRADICIÓN MÁS HETERODOXA; PALABRAS QUE AISLADAS PERTENECEN AL HABLA COMÚN.

tiva; y una tercera modalidad, predominantemente visual, que viniendo de Apollinaire tiene prosapia latinoamericana en la poesía de Oswald de Andrade y más cercanamente en la poesía concreta brasileña, tradición que está enriquecida por el propio Eielson.

capaz de apoderarse del ánimo del lector porque seduce con sus acordes hasta el extremo de hacer creer por un instante que al poeta le brota naturalmente. Habría que remontarse a Carlos Oquendo de Amat para encontrar en la poesía peruana del siglo XX un verso más flexible, grato

surrealista figura una máxima que expresada con simpleza dice que una buena imagen debe unir objetos extremos con la finalidad de sorprender. Eielson hace lo mismo, sorprende, pero con términos que son vecinos semánticamente, que pertenecen más a la cotidianidad. Máxima cali-



dad de un poeta: juntar palabras que solo a él se le ocurren: fronda maldita, pastor subterráneo, fauno sonoro, augusta polilla, cielo de ciervos, bajo los puros valles, eléctricos sotos. JEE sabe arrancar belleza insólita a la realidad uniendo palabras en contextos no habituales, ni siquiera por la tradición más heterodoxa; palabras que aisladas pertenecen al habla común. Porque sus términos pertenecen a lo conocido por todos, puede decirse que Eielson es un mantenedor renovante de la tradición, que su poesía es muy occidental, muy antigua y al mismo tiempo muy personal. Da al lector algo que éste conoce y algo completamente nuevo.

Así como *Reinos* caracteriza fehacientemente la fase temprana de Eielson, la segunda manera de poetizar se muestra con más nitidez en los poemas de *Habitación en Roma* de 1954. Pareciera que el poeta de muchas maneras fue ensalzando en Lima cuando obtuvo el Premio Nacional de Fomento a la Cultura, cuando por implícitos homenajes se constituyó en maestro de sus propios coetáneos, enfrentado a la miseria, a la soledad, ya no rilkeana y buscada, sino real, de latinoamericano en una urbe europea, por primera vez siente crujir los andamios de su fulgurante retórica, la siente demasiado alquitarada para los nuevos efluvios de la crueza (mírese el diccionario) que sufre y que quiere volcar en la página en blanco, y se ve impelido a encontrar la simpleza del verso que fluye y a veces se atasca en lo horrible, en el hastío,

en el recuerdo de lo disfrutado y perdido para siempre; y en medio de todo mantiene y levanta en el nuevo edificio lírico, una gana ubérrima de vivir. De este conjunto, que cualquier poeta social de los años cincuenta firmaría con gusto, es oportuno resaltar el memorable poema *azul ultramar* que muestra a las claras esa recóndita ansia de inmortalidad que torturaba al maestro Miguel de Unamuno y que se expresa triunfalmente en JEE:

mediterráneo ayúdame
ayúdame ultramar
padre nuestro que estás en el agua
del tirreno
y del adriático gemelo
no me dejes vivir
tan sólo de carne y hueso
haz que despierte nuevamente
sin haber nunca dormido
haz que no llore nunca
haz que no muera nunca
haz que circule tu sonrisa
haz que no haya nada oscuro
nada amarillo
nada rojo
nada violeta ni verde **
(...)

Simultáneamente con esta línea vital y descamada, Eielson comienza a cultivar con el correr del tiempo otra que se ha ido constituyendo en la dominante: aquella que pone menor peso en la composición y se centra en el espacio, que busca lo visualmente hermoso; es el dibujo desplazando a la palabra; y en la palabra, delectación en el hallazgo de aliteraciones, especialmente si son simples (y difíciles de hallar por

lo tanto); coincidencias todas que de muchas maneras prefiguran la actividad pictórica de Eielson y su experimentalismo tanto en música como en sus propias actividades cotidianas. Baste mencionar aquí la invitación a comer y cantar que él y algunos amigos suyos hicieron en el Metro de París a varios pasajeros sorprendidos por lo inusitado de tal proposición. No se les podía ocurrir a los soñolientos parisinos que detrás de esa invitación no había subterfugio, ni trastienda ni cobro, sino caridad, en el sentido de amor, como entre los primeros cristianos, como en los textos del Marx juvenil.

En las últimas décadas de su actividad artística, Eielson ha insistido mucho en que él no es un poeta, sino un artista, o mejor, un artesano que construye objetos de arte con palabras o con la materia misma. Aceptemos eso, puesto que de él mismo viene, así ha querido ser reconocido y lo ha conseguido, verdad que lentamente, mientras se hacía un camino en las artes plásticas. Lo que ni él, ni sus panegiristas de su trabajo plástico pueden negar, es la matriz musical en la que se desarrolla todo el arte de Eielson. Esa magia de sonidos que está presente en todo lo que escribió, poesía, artículos sobre otros poetas, sobre las artes plásticas, novelas, relatos, textos dramáticos. Eielson, es, como Vallejo, un artista completo de la palabra, alguien de quien podemos sentirnos orgullosos los peruanos. Ahora está muerto, pero siempre estará haciéndonos reír con algunos de sus versos:

(**) Este y los otros fragmentos que aparecen en el artículo han sido tomados del libro *Poesía escrita* de Jorge Eduardo Eielson. Lima. INC. 1976.



El muchacho se desnuda
La muchacha se desnuda
El muchacho y la muchacha
estornudan

En la noche
cuando quiero tocar la luna
toco la luna
de mis anteojos negros

Es medianoche, estoy solo, insomne, tanteo en la oscuridad un libro,
es uno de Eielson que en el velador siempre me acompaña.

EIELSON: POESÍA VISUAL

Por: Ana María Gazzolo

SU DUDA CON RESPECTO A "LA EFICACIA DE LA ESCRITURA PARA DECIR LO QUE QUERÍA DECIR", HIZO QUE INTENTARA OTRAS VÍAS, ASÍ FUERON NACIENDO SERIES VERBO VISUALES Y PURAMENTE VISUALES QUE, EN ALGUNOS CASOS, FUERON PROPUESTAS COMO INFINITAS, COMO EL PAISAJE INFINITO DE LA COSTA DEL PERÚ.

J

orge Eduardo Eielson quiso llamar a su poesía reunida *Poesía escrita*, y tras esta denominación, aparentemente redundante, quedaba implícito el concepto de una poesía sin fronteras demarcadas por la palabra. Artista del siglo XX e identificado con sus búsquedas, integró la palabra al universo del arte (desmenuzada en letras, como sentido, como sonido, como elemento gráfico) pero sobre todo vivió la experiencia artística como un acto de creación absoluto que era, al fin de cuentas, lo que definía su estilo. Nada de manierismos –un mar que sumerge nuestra época, según decía– ni de filia- ciones con respecto a mo- vimientos ni de asignacio- nes a formas fijas de expresión o a límites tanto nacionales como de tendencias; aunque parezca contra-

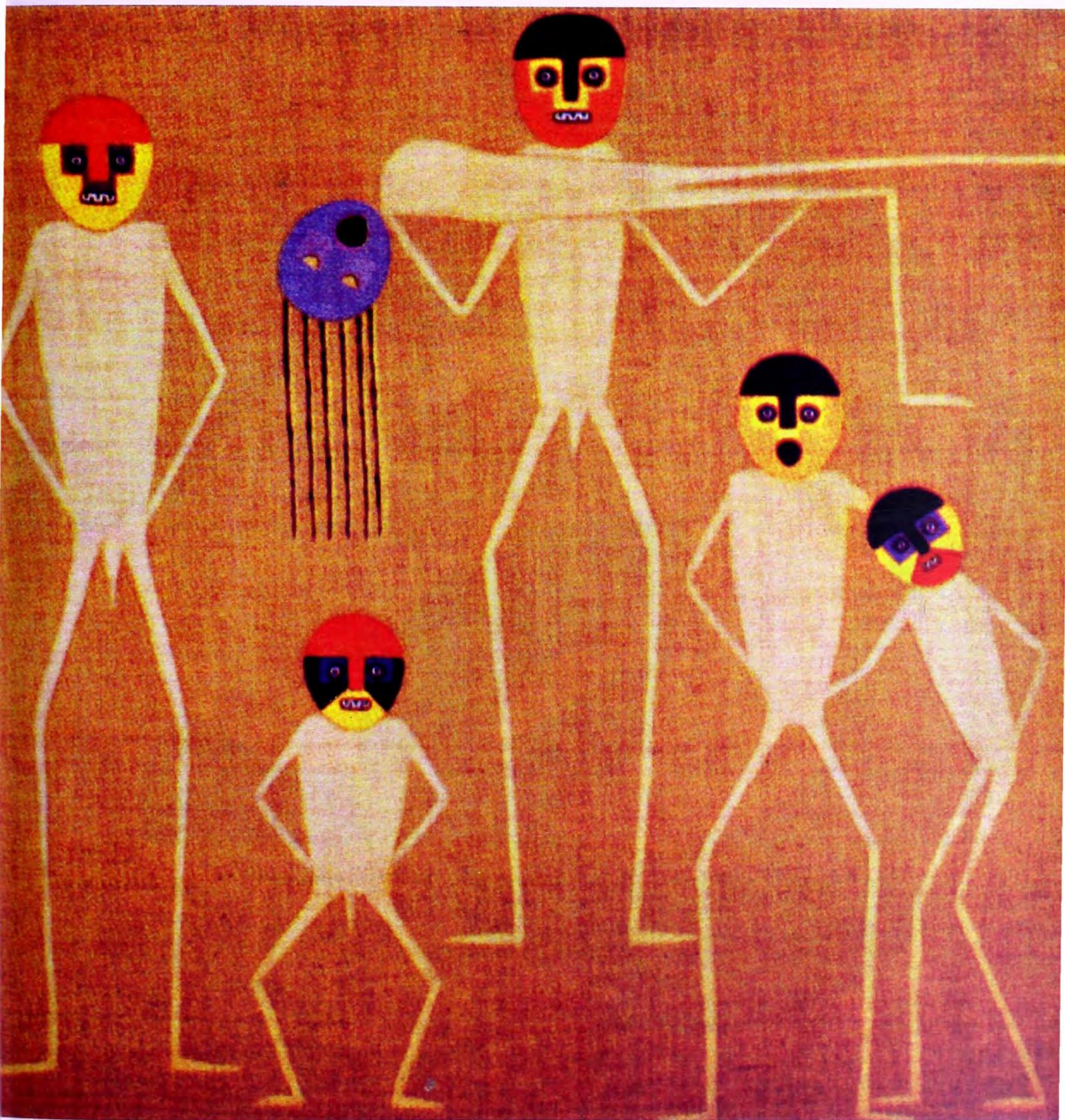
ditorio, Eielson rescataba la herencia precolombina o la de cualquier cul- tura ancestral y consideraba válido

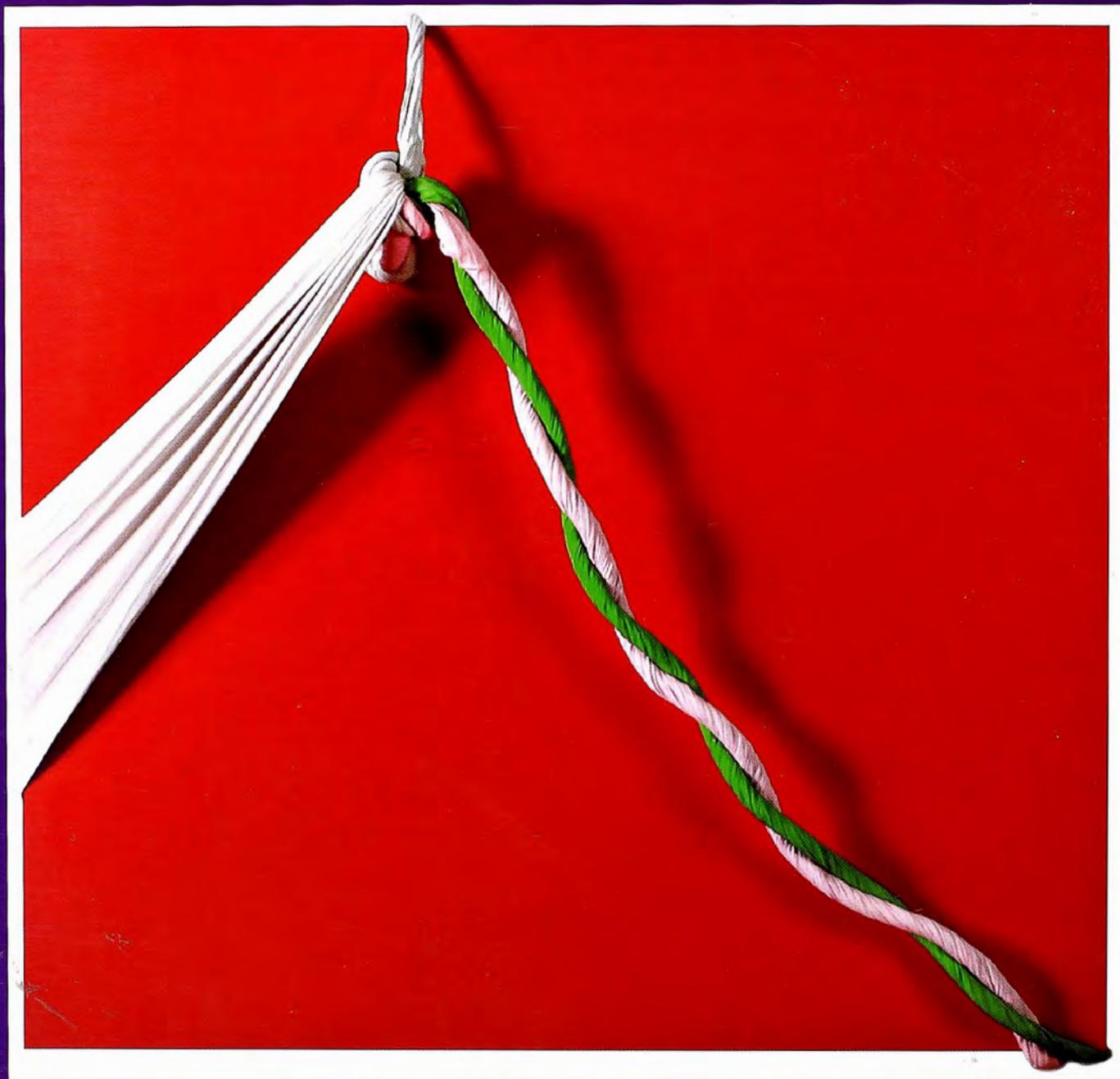


acoger artísticamente dicha herencia antes que acatar el mandato de las influencias europeas. El artista que

él quería ser y que sin duda fue, debía practicar un estilo en el que armonizaran los opuestos y en el que se sintetizaran formas de expresión vivas y diversas de nuestro tiempo; en cierta forma, el artista debía recuperar la condición de mago y al realizar esa operación mágica que es el arte, integrar e interpretar el lenguaje cifrado del universo.

A través de poemas, pinturas, esculturas, performances, instalaciones y, por tanto, con imágenes, volúmenes, sonidos y silencio, Eielson ha expresado lo múltiple en la unidad y él mismo fue haciéndose consciente de la indiscutible relación de todos sus códigos. Su duda con respecto a "la eficacia de la escritura para decir lo que quería decir", hizo que intentara





otras vías, así fueron naciendo series verbo visuales y puramente visuales que, en algunos casos, fueron propuestas como infinitas, como el *Paisaje infinito de la costa del Perú*. En el inicio de esta serie está el recuerdo de un paisaje desde la lejanía y un pedido hecho a un amigo, el de llevarle arena de playas del Perú; esta pintura matérica evoluciona de

la utilización de la arena en el lienzo a la inclusión de despojos que aluden a los restos de vida que la arena cubre. El paisaje del desierto es en sí mismo un gran lienzo y Eielson, a partir de su acercamiento al Zen, lo ve más como un paisaje interior semejante a esos jardines recortados sobre el fondo del paisaje y hechos sobre todo de silencio.

Esos despojos que se integran a la materia de su *Paisaje infinito...* están vinculados al ritual de la ropa que, en otra línea de su obra, más o menos en la misma época, se convierte en un signo que indica la huella de la presencia humana pero también el vacío que ha dejado. No hay que olvidar que en su poesía la mención de algunos accesorios de

la vestimenta tiene un sentido similar; en *Habitación en Roma*, por ejemplo, se lee: "¿en dónde está tu cuerpo / cuando comes / hacia dónde vuela todo / cuando duermes / dejando en una silla / tan solo una camisa / un pantalón encendido / y un callejón de ceniza / de la cocina a la nada?" ("Albergo del sole I"). El sentido de la vacuidad que se concentra en las prendas de vestir cuando el cuerpo está ausente es equivalente al del paisaje desolado del desierto sin sombra humana, pero donde los restos de ropa no solo señalan la ausencia, sino que trazan las líneas del paisaje. Por eso, el cuello y las mangas de una camisa tensada dibujarán el horizonte y, en cierta forma, conectarán lo antiguo y lo contemporáneo, tal vez anunciando que hoy como ayer y como mañana de la vida del hombre solo quedarán despojos sobre la tierra

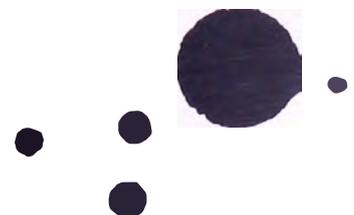
En un proceso que no se detiene y que involucra diversos códigos y motivos, camino hacia la abstracción y lo simbólico, la ropa pasa a ser tela tensada, nudos, envoltura y velos en algunas instalaciones de su etapa final, como "La escalera infinita"; en esta última la presencia humana entre fantasmal y aletargada habla de una suspensión del transcurrir o de una espera; las figuras humanas, los objetos cotidianos aparecen envueltos o cubiertos, tal vez igualmente aletargados o a punto



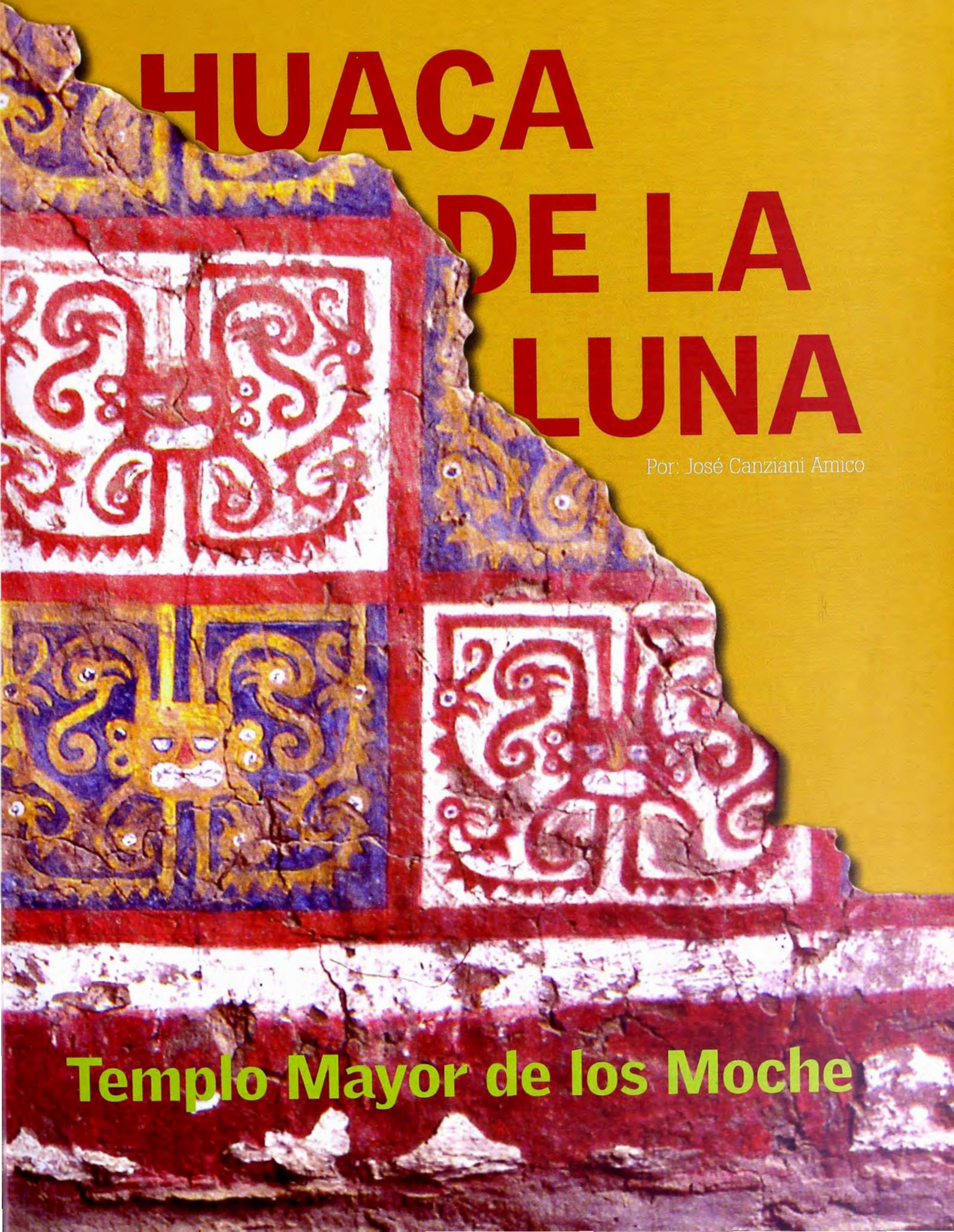
de convertirse en despojos. Solo que en este caso una escalera proyecta una salida hacia arriba.

Eielson ha contado que la visión de los nudos como obra plástica se le presentó primero en sueños, y aunque el primer referente al que aluden dentro de nuestra cultura es a los quipus, en su obra son sobre todo el punto donde la vida se concentra y desde el cual irradia y se expande. Los nudos en el lienzo son como las palabras sobre el papel: significación que involucra otras significaciones; en la serie poética *Nudos*, escribe: "Indecibles nudos/De palabras/Que son nudos y de nudos/Que son palabras". Los nudos sobre la desnudez de colores planos no solo son tensión sino recogimiento ante el silencio.

En toda la obra plástica de Eielson hay silencio, silencio en las sugerencias del paisaje, en los planos de color, en las obras poético visuales donde la palabra aparece empujada, silencio en las bocas abiertas de los chamanes de donde la palabra se ha ido, silencio en los espacios aludidos e inclusive en los espacios constelados hechos de palabras o de manos. "La poesía circunda al silencio", escribió, y de ese modo, como en sus juegos poéticos, invirtió la figura y el nudo dejó de ser palabra y la poesía no llega al centro del silencio. *







HUACA DE LA LUNA

Por: José Canziani Amico

Templo Mayor de los Moche

HACE APENAS QUINCE AÑOS, QUIENES SE APROXIMABAN AL SITIO DE LA HUACA DEL SOL Y A LA HUACA DE LA LUNA EN LA CAMPIÑA DE MOCHE, SE ENCONTRABAN CON DOS COLOSALES EDIFICIOS DE ADOBE QUE RESISTÍAN AL TIEMPO, LA ARENA, EL VIENTO Y LA INCESANTE HUAQUERÍA. TRECE SIGLOS ANTES, ENTRE EL 200 Y EL 700 D.C., EN ESE MISMO LUGAR FLORECIÓ LA CIUDAD CAPITAL DE LOS MOCHE, SOCIEDAD DE GRAN SIGNIFICACIÓN Y TRASCENDENCIA QUE LOGRÓ, MEDIANTE LA IRRIGACIÓN DE LOS VALLES DE LA COSTA NORTE, DOMINARLOS Y TRANSFORMARLOS EN PRÓSPEROS EMPORIOS AGRÍCOLAS, SUSTENTANDO UN DESARROLLO CULTURAL QUE HA LEGADO IMPRESIONANTES REALIZACIONES EN EL ARTE DE LA CERÁMICA, LOS TEXTILES, LA ORFEBRERÍA Y LA PROPIA ARQUITECTURA MONUMENTAL.

E

n 1991, cuando se hallaron las primeras evidencias de relieves policromos en la Huaca de la Luna, Ricardo Morales y Santiago Uceda decidieron desarrollar un proyecto que se ha mantenido con extraordinaria actividad: el Proyecto Arqueológico Huacas del Sol y de la Luna. Desde sus inicios, este Proyecto se planteó como un novedoso e inédito modelo de gestión del patrimonio arqueológico, desarrollando un programa que integra tanto la investigación científica y la conservación, como la puesta en valor y uso social de los monumentos. Así, para cumplir con los retos que se propusieron, se conformó un equipo multidisciplinario con la participación de destacados arqueólogos, conservadores, arquitectos, ingenieros, antropólogos, biólogos, artistas, técnicos y auxiliares.

Hoy en día, el trabajo realizado en la Huaca de la Luna y en los sectores urbanos que conformaban la antigua ciudad de los Moche, ofrece a los visitantes un

testimonio extraordinario e impactante de los más emblemáticos edificios ceremoniales así como de los barrios y conjuntos arquitectónicos que permiten apreciar y recrear las características de las actividades cotidianas de sus numerosos habitantes.

Esta consistente información científica permite suponer cuál pudo ser la imagen que proyectaba la ciudad cuando se encontraba en la plenitud de su desarrollo. Sin duda para un viandante de aquella época, el impacto visual de las enormes construcciones piramidales debió ser extraordinario, pues en ese entonces dichas edificaciones lucían sus escalones horizontales pintados alternadamente con llamativos colores como el rojo y el amarillo ocre. El asombro debió ser aún mayor al ingresar a la ciudad y descubrir la densa trama de estructuras, calles y pasadizos bordeados por magníficos palacios, edificios públicos y viviendas de la elite, así como por los talleres destinados a la producción de manufacturas,

depósitos y barrios donde habitaban los artesanos, los siervos y demás pobladores. Sin embargo, ninguna impresión podría superar la contemplación de las dos enormes siluetas omnipresentes ubicadas a ambos extremos de la ciudad: la colosal mole de la Huaca del Sol al Oeste, en las proximidades del río Moche, y la Huaca de la Luna al Este, al pie del Cerro Blanco, expresando una forma de ordenamiento dual del espacio urbano asociado a dos trascendentes hitos geográficos, el río y el valle de una parte, y el desierto y el cerro tutelar del otro.

Las excavaciones arqueológicas conducidas en el complejo de la

Huaca de la Luna, cuyo centro está constituido por una enorme plataforma cuadrangular de 100 m de lado y unos 25 m de altura, han ido revelando a lo largo de estos años los diferentes ambientes que se edificaron en su cima, dando una visión inédita de la complejidad de la organización espacial de su arquitectura, como también de la especial ornamentación de sus distintos ambientes con relieves policromos y pintura mural. Este ha sido el caso de un patio ceremonial de 60 por 40 m, al sureste de la plataforma, cuyos muros están decorados con relieves formando campos de diseño romboidal, que sirven de marco al impresionante rostro

del dios Ai apaec, conocido también como El Degollador por su recurrente asociación con distintas escenas de sacrificio ritual del arte moche, en las que aparece como protagonista principal.

Este patio ceremonial presenta en su esquina sureste una estructura singular que presenta evidencias de nichos y techos a dos aguas, cuyos paramentos exteriores presentan un acabado con relieves que exhiben una sofisticada composición de paneles rectangulares con motivos de exquisita modulación y simetría, cuya alternancia cromática genera bandas diagonales. La ubicación privilegiada de este recinto



esquinero y las características especiales de su arquitectura y acabado, expresarían la importancia que debió tener en las actividades ceremoniales allí desarrolladas.

En contraposición a este patio ceremonial, había sobre el noreste una plataforma aún más elevada, donde se ubicaban recintos con pinturas murales, mientras que en su esquina noreste se ha revelado la presencia de un estrado o altar escalonado y techado, expuesto visualmente hacia la plaza ceremonial, por lo que se puede presumir que el altar estaba destinado a los más relevantes eventos rituales, especialmente dirigidos a quienes los presenciaban desde la plaza, como es el caso de los rituales representados en el arte Moche en la célebre *escena del sacrificio* o de *la presentación*.

Adosada al norte de la plataforma de la Huaca de la Luna, se encontraba la extensa plaza ceremonial que mide aproximadamente 175 m a lo largo de su eje norte - sur, y cerca de 90 m de ancho. Está cercada por gruesos muros de adobe y por el lado norte se podía acceder a la plaza mediante un corredor laberíntico. Este amplio espacio debió congregarse a los fieles y peregrinos que eran admitidos al recinto sacro para observar los rituales más trascendentes y significativos para la nación moche. Desde esta plaza ceremonial también se resolvía el acceso hacia la pirámide, traspasando unos recintos que seguramente restringían el acceso y permitían el paso sólo a quienes estaban autorizados a ascender hacia la cima de la pirámide, mediante una gran rampa flanqueada por parapetos que estaba emplazada en la esquina sureste de la plaza.







Resulta evidente que el flanco norte de la Huaca de la Luna correspondía al frontis principal de la edificación, tanto por su espectacular acabado con relieves y representaciones realizadas con pintura policroma, como por ser la fachada del edificio hacia la plaza ceremonial. El especial acabado de este frontis, con sus escalones profusamente decorados con relieves, revela la importancia ritual de las actividades que se desarrollaban en dicha plaza; mientras que la organización de los motivos representados en los relieves de los distintos escalones, expresa el desarrollo de un complejo discurso iconográfico. El primer escalón representa el desfile de guerreros triunfantes conduciendo a prisioneros; el segundo a los oferentes o danzantes; el tercero muestra paneles con la imagen de la Araña decapitadora; el cuarto al dios conocido como el Mellizo Marino con atributos de pescador; el quinto al 'ser lunar'; el sexto comprende una rampa adosada a la pirámide, decorada con el movimiento ondulante de una gigantesca serpiente, mientras su continuación presenta paneles con el rostro del dios Ai Apaec con extremidades de aves rapaces; finalmente, el séptimo escalón representa al Dios de las Montañas con apéndices que rematan en cabezas **de cóndores**.

Los relieves del primer escalón con la escena de los prisioneros se interrumpe en la esquina sureste de la plaza ceremonial, donde se ubica un recinto esquinero cuyos muros presentan relieves policromos con extraordinarias escenas realizadas con gran maestría artística. La edificación está construida sobre una pequeña plataforma a la cual se ascendía por medio de una pequeña rampa y presenta dos ambientes techados a dos aguas. El primer ambiente se abría hacia la plaza y su techo estaba soportado mediante postes, lo más probable es que haya funcionado a modo de vestíbulo o antesala del segundo ambiente, cerrado, al que se ingresaba por la puerta ubicada en la esquina. Sus muros exteriores, que lucen extraordinarios relieves policromos con motivos de notable elaboración y belleza, revelan el destacado rol de este recinto esquinero. El muro lateral hacia el oeste representa escenas de combate entre guerreros, y los dos murales que forman el ambiente abierto hacia la plaza muestran un conjunto de motivos y escenas cuya composición y tratamiento dan cuenta de su notable **significación simbólica**.

LOS TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN ARQUEOLÓGICA Y DE PUESTA EN VALOR DESARROLLADOS POR EL PROYECTO ARQUEOLÓGICO, HAN REVELADO UN HECHO EXTRAORDINARIO AL DOCUMENTAR CIENTÍFICAMENTE QUE LA COLOSAL EDIFICACIÓN DE LA HUACA DE LA LUNA NO CORRESPONDE A UN SOLO EDIFICIO, SINO A UNA SORPRENDENTE SECUENCIA DE SUPERPOSICIONES ARQUITECTÓNICAS DE POR LO MENOS 6 EDIFICIOS CONSECUTIVOS, QUE FUERON ENTERRADOS SUCESIVAMENTE PARA DAR PASO A LA REGENERACIÓN DEL TEMPLO Y A LA POSIBLE RENOVACIÓN DEL CALENDARIO RITUAL QUE EN ÉL SE CELEBRABA.

Pero además de estos impresionantes acabados arquitectónicos, los trabajos de investigación arqueológica y de puesta en valor desarrollados por el Proyecto Arqueológico, han revelado un hecho extraordinario al documentar científicamente que la colosal edificación de la Huaca de la Luna no corresponde a un solo edificio, sino a una sorprendente secuencia de superposiciones arquitectónicas de por lo menos 6 edificios consecutivos, que fueron enterrados sucesivamente para dar paso a la regeneración del templo y a la posible renovación del calendario ritual que en él se celebraba.

Se ha descubierto así que cada uno de esos edificios tuvo una identidad y vigencia propias y que cuando su ciclo culminaba se procedía a su enterramiento mediante grandes rellenos constructivos hechos con adobe, sentando las bases de un nivel más elevado para la erección de un nuevo edificio, que mantenía en líneas generales el mismo modelo e inclusive los motivos iconográficos

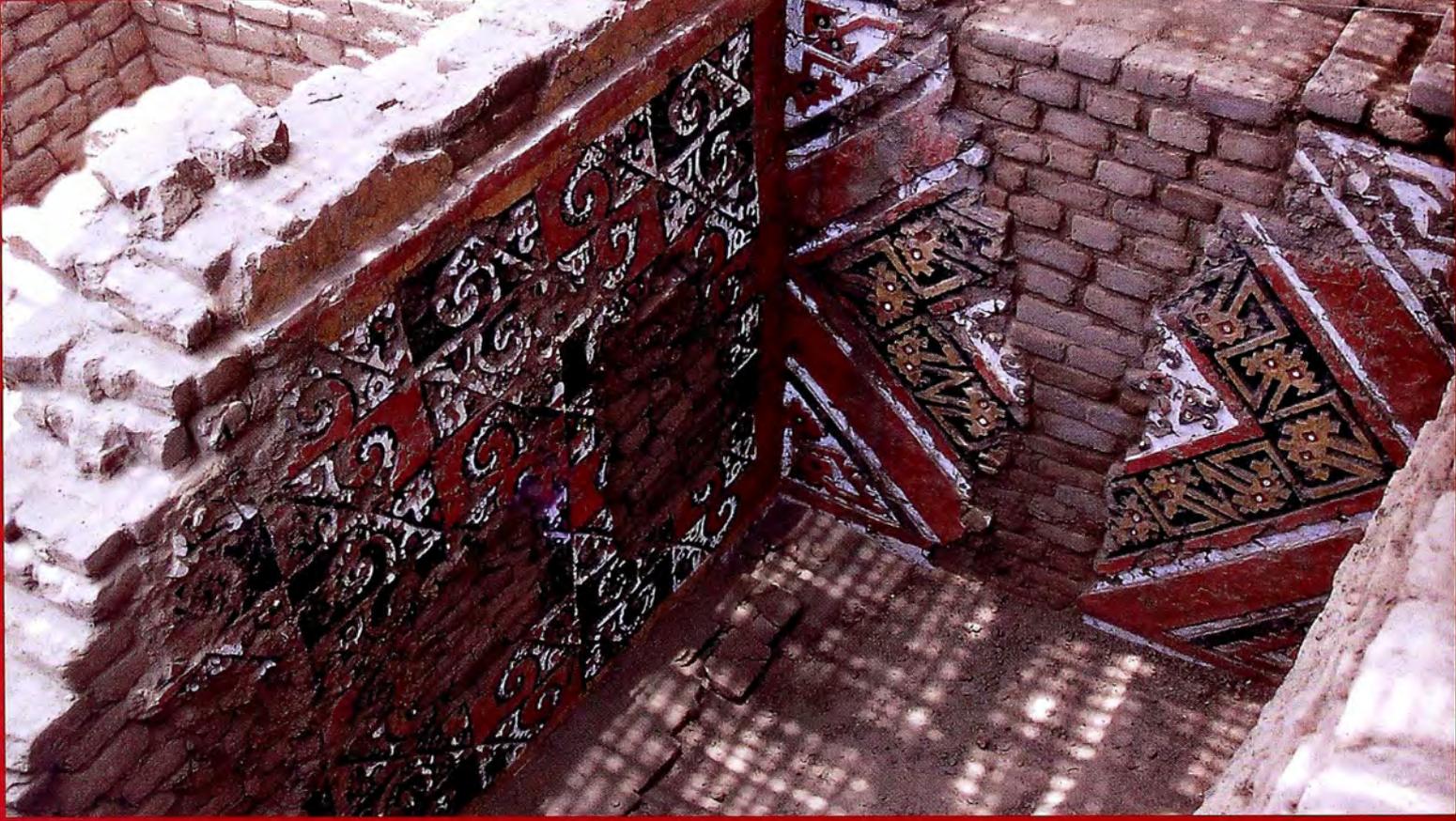
de la ornamentación de sus antecedentes. De esta manera, el examen arquitectónico del monumento no atañe a un solo edificio sino compromete necesariamente el de sus antecedentes. Metafóricamente podríamos comparar la compleja secuencia de la Huaca de la Luna con las *matrushkas*, las tradicionales muñecas rusas que se contienen unas a otras y son similares entre sí, aunque cada una conserva su propia identidad, diferentes dimensiones y algunos rasgos distintivos.

Podemos decir que esta "regeneración del templo", como hemos denominado a esta peculiar tradición arquitectónica, no obedece a razones propiamente constructivas, ni a la remodelación de ambientes deteriorados por el transcurrir de los años, sino más bien a una compleja construcción simbólica donde la clausura y posterior enterramiento del edificio marca metafóricamente la "muerte" del antiguo espacio ritual, y la construcción del nuevo edificio sobre el anterior simboliza la regeneración y

renovación del espacio que inaugura un nuevo ciclo vital.

La envergadura de estos procesos que incorporan ingentes cantidades de materiales de construcción, el despliegue de numerosa fuerza de trabajo, la participación de distintos especialistas, y que mientras se realizan las obras comprometen el funcionamiento total o parcial del edificio, nos conducen a proponer la hipótesis de que estos eventos no respondían a causas circunstanciales o al desencadenamiento de fenómenos naturales, sino que debieron responder a ciclos de carácter calendárico - ritual en los que el desarrollo y ejecución de esta magnífica obra pública estaban previamente planificados.

El Proyecto Arqueológico de las Huacas del Sol y la Luna acaba de añadir, con el Premio Internacional Reina Sofía, un galardón más de reconocimiento y estímulo a la dedicación y al esfuerzo de las instituciones y profesionales peruanos que



trabajan en la conservación de su patrimonio cultural, poniéndolo en valor y en condiciones para que los visitantes nacionales y extranjeros puedan disfrutar y acceder al conocimiento de una parte fundamental de nuestra historia.

Al respecto, el Proyecto ha instalado especiales coberturas para la adecuada protección del monumento y de sus magníficos relieves, no solo con el fin de preservar este invalorable

patrimonio, sino también de ofrecer condiciones ideales para su visita y disfrute. Para ello ha creado un circuito de visita y de espacios dotados de puntos de información museográfica. El modelo de gestión del Proyecto ha logrado así incrementar de forma exponencial el número de visitantes, que el año pasado llegó a superar los 100 mil. Un dato importante es que de estos visitantes 65 mil son escolares, es decir que 180 niñas y niños peruanos, atentos y con lápiz en mano, recorren diariamente uno de los más significativos monumentos Moche.

De esta manera, un monumento que se encontraba hace poco más de una década en el más absoluto estado de abandono no sólo ha sido puesto en valor sino que también se ha convertido en una garantía frente a los procesos y agentes que atentan hoy en día contra la preservación del patrimonio. Además es actualmente una estupenda fuente de sostenidos avances científicos, un referente de identidad y disfrute cultural, y un eje propulsor de nuevas

formas de desarrollo en el ámbito comunal, regional y nacional. Así mismo, con el propósito de que el complejo del Museo cuente con las instalaciones adecuadas para el desarrollo de eventos culturales

investigación de las Huacas del Sol y la Luna estará destinado a propulsar las estrategias de puesta en valor y uso social de este trascendente patrimonio monumental, lo que favorecerá la afluencia turística y contribuirá a fortalecer los vínculos con la comunidad local.

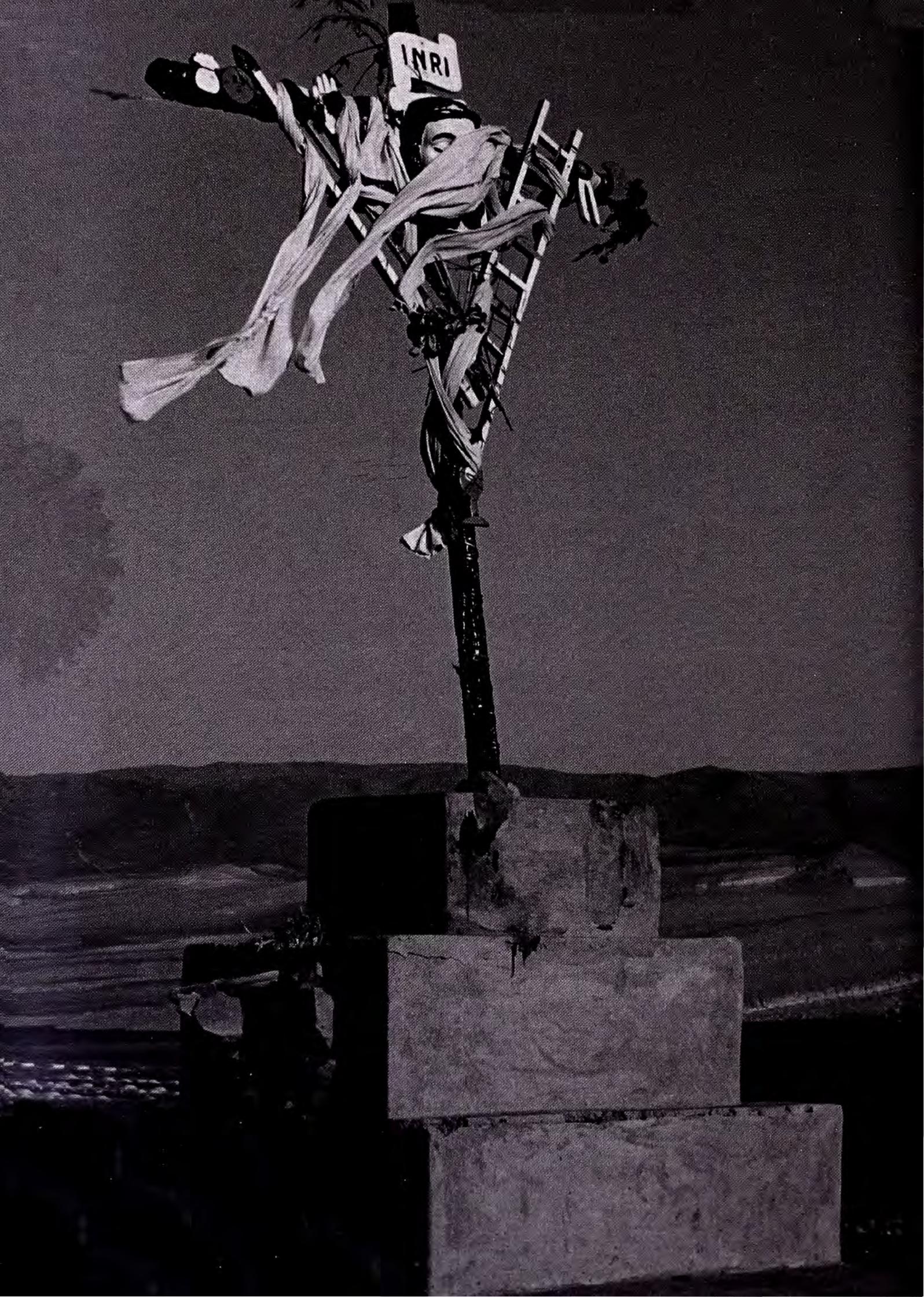
El Proyecto Arqueológico de las Huacas del Sol y la Luna acaba de añadir, con el Premio Internacional Reina Sofía, un galardón más de reconocimiento y estímulo a la dedicación y al esfuerzo de las instituciones y profesionales peruanos que trabajan en la conservación de su patrimonio cultural, poniéndolo en valor y en condiciones para que los visitantes nacionales y extranjeros puedan disfrutar y acceder al conocimiento de una parte fundamental de nuestra historia.

investigación de las Huacas del Sol y la Luna estará destinado a propulsar las estrategias de puesta en valor y uso social de este trascendente patrimonio monumental, lo que favorecerá la afluencia turística y contribuirá a fortalecer los vínculos con la comunidad local.

Así mismo, con el propósito de que el complejo del Museo cuente con las instalaciones adecuadas para el desarrollo de eventos culturales

El Proyecto Arqueológico de las Huacas del Sol y la Luna acaba de añadir, con el Premio Internacional Reina Sofía, un galardón más de reconocimiento y estímulo a la dedicación y al esfuerzo de las instituciones y profesionales peruanos que trabajan en la conservación de su patrimonio cultural, poniéndolo en valor y en condiciones para que los visitantes nacionales y extranjeros puedan disfrutar y acceder al conocimiento de una parte fundamental de nuestra historia.

El Proyecto Arqueológico de las Huacas del Sol y la Luna acaba de añadir, con el Premio Internacional Reina Sofía, un galardón más de reconocimiento y estímulo a la dedicación y al esfuerzo de las instituciones y profesionales peruanos que trabajan en la conservación de su patrimonio cultural, poniéndolo en valor y en condiciones para que los visitantes nacionales y extranjeros puedan disfrutar y acceder al conocimiento de una parte fundamental de nuestra historia.



EL ROSTRO OCULTO DE BILLY HARE

Por: Guillermo Niño de Guzmán

AHORA QUE VOLVEMOS A CONTEMPLAR LAS FOTOGRAFÍAS DE BILLY HARE SE APODERA DE NOSOTROS UNA SENSACIÓN EXTRAÑA. AUNQUE NO RESULTA FÁCIL EXPLICARLO Y AUN A RIESGO DE CAER EN EL ABSURDO, DIREMOS QUE AL ENFRENTARSE A SU OBRA EL ESPECTADOR PUEDE TENER LA IMPRESIÓN DE NO SER ÉL QUIEN OBSERVA LA REALIDAD CAPTURADA POR EL FOTÓGRAFO SINO QUE, POR EL CONTRARIO, AQUEL FRAGMENTO DEL MUNDO SEA UNA SUERTE DE VISOR QUE LO ESCUDRIÑA A ÉL. LA DENSIDAD Y CONCENTRACIÓN QUE SE ADVIERTE EN LAS FOTOGRAFÍAS CORROBORAN QUE, DETRÁS DEL ÁMBITO REAL APRESADO POR UN LENTE Y UNA PELÍCULA SENSIBLE, EXISTE UN INDIVIDUO QUE MIRA, SIENTE Y REFLEXIONA; ALGUIEN CAPAZ DE DEJAR EN ESAS IMÁGENES EN BLANCO Y NEGRO LOS RASGOS DE SU PERSONALIDAD Y DE UNA COSMOVISIÓN PARTICULAR, LO QUE EN DEFINITIVA LES CONFIERE UN CARÁCTER ÚNICO E INTRANSFERIBLE.

T

al es el poder que emana de la obra fotográfica de Billy Hare (Lima, 1946), uno de los mayores cultores de esta disciplina artística en el Perú. Discreto y solitario, Hare ha ido elaborando un discurso creativo propio desde fines de la década del sesenta, en un medio en el que no había ningún incentivo ni perspectivas de desarrollo para quien quisiera dedicarse a un tipo de foto-

edición de un nutrido y valioso libro-catálogo, un hecho sin precedentes en Lima.

Si algo llama la atención en las fotografías de Billy Hare es su cuidado y medida. Es evidente que se trata de un artista con pleno dominio de sus medios expresivos, que sabe cómo potenciar una imagen valiéndose de los recursos técnicos, sin

del quehacer fotográfico, de la convicción de que al aislar un elemento de la realidad el fotógrafo le concede pleno valor y autonomía. Hare se ha percatado de que, no obstante que en nuestra era impera una cultura de la imagen, la gente suele mirar pero no ver. Por ello, insiste en que la fotografía es descubrir (sólo en una ocasión emprendió una serie de placas que demandaban la construc-

SUS IMÁGENES RECREAN UN ESTADO DEL ALMA Y SI SE VUELVEN INTEMPORALES ES JUSTAMENTE PORQUE NO PRETENDEN CONGELAR EL PRESENTE SINO EXPRESAR UN 'TEMPO' INTERIOR, UNA ACTITUD ANTE LA VIDA QUE PERSIGUE UNA SUERTE DE REVELACIÓN, DE EPIFANÍA.

grafía que no fuera comercial o periodística. En ese sentido, su trayectoria revela una lucha admirable por consolidar una vocación en condiciones adversas, impulsado por una pasión acorde con su necesidad expresiva. Esencialmente autodidacta, la evolución de Hare muestra un recorrido en el que la búsqueda personal basada en la experiencia directa fue enriquecida con el aporte de maestros como los norteamericanos Minor White y Aaron Siskind, con quienes trabó una relación amistosa y profesional en la que se privilegiaba una dedicación a la fotografía como un acto de afirmación existencial. Luego Hare encontraría su propio camino y el reconocimiento de su trabajo llegaría con distinciones como la beca de la Fundación Guggenheim (1992) y una exposición retrospectiva organizada por Telefónica del Perú (1997), además de la

dejarse tentar por el mero alarde formal. Su opción creativa no implica tanto registrar la realidad como ahondar en su visión de la misma, por cuanto la imagen también es un reflejo de sí mismo. De ahí que, en buena cuenta, muchos de los paisajes captados por su cámara sean, finalmente, paisajes del alma. Su mirada es tan profunda que el objeto fotografiado acaba siendo la expresión de un estado de ánimo y adquiere una significación especial porque el fotógrafo le ha impregnado su carácter y sensibilidad. Y, al mismo tiempo que éste plasma su visión, nos empuja a confrontarnos con nosotros mismos, en una suerte de doble espejo que le otorga a este arte una dimensión introspectiva e incluso espiritual.

Desde luego, todo ello deriva de una sólida y meditada concepción

de una imagen) y que los resultados dependen de la confluencia de diversos factores. Admite que hay cierto azar, destaca la importancia de la emoción y los sentimientos que se experimentan en un momento singular, pero, ante todo, considera que la fotografía supone una aspiración que a veces se materializa y que es mejor en unas circunstancias que en otras. El fotógrafo debe tener la intuición suficiente para percibir una situación única que lo impulse a disparar su cámara, ya que difícilmente podrá volver a establecer la misma sintonía con la realidad.

Esta consciencia del instante que desaparece, a menos que sea capturado debidamente, es lo que le da un sentido maravilloso a la fotografía y lo que entusiasma y motiva a Hare. Sin duda, no ignora que el fotógrafo debe tener una actitud alerta, una



ES VERDAD QUE A VECES APARECEN ALGUNAS FIGURAS HUMANAS, AUNQUE EN UN SEGUNDO PLANO, TAL COMO SE OBSERVA EN UNO DE SUS PAISAJES ANDINOS (SANTA ROSA, PUNO, 1975), EN EL QUE EL FOTÓGRAFO SE CONCENTRA EN LOS CÚMULOS DE NUBES QUE INUNDAN EL CIELO ANTES QUE EN LOS CAMPESINOS DE LA PARTE INFERIOR, QUIZÁ PARA SUBRAYAR SU INSIGNIFICANCIA FRENTE A LA IMPONENCIA DE LA NATURALEZA.

Sta. Rosa, Puno 1975





EN UNA OPORTUNIDAD ALGUIEN SE REFIRIÓ CON HUMOR AL HECHO DE QUE BILLY HARE ERA "EL ROSTRO MÁS TRISTE DE LA FOTOGRAFÍA PERUANA". MÁS ALLÁ DE LA BROMA, LA FRASE ALUDE A UNA DE LAS CARACTERÍSTICAS DE SU OBRA: LA SENSACIÓN DE VACÍO Y DESOLACIÓN QUE TRANSMITEN SUS IMÁGENES.

disponibilidad para aprehender la realidad, aunque, a su juicio, debe prevalecer una sensación de asombro: no sabes exactamente qué has conseguido con tu cámara hasta que le das un soporte material a tu visión en el laboratorio y recién descubres si la imagen revela aquello que has querido fijar. A lo largo del itinerario de Hare se percibe una inclinación por trascender el tiempo real. Sus imágenes recrean un estado del alma y si se vuelven intemporales es justamente porque no pretenden congelar el presente sino expresar un 'tempo' interior, una actitud ante la vida que persigue una suerte de revelación, de epifanía. Hare rescata ese poder

mágico, digno de alquimia, que hace posible que el fotógrafo aprese un momento único, lo lleve y guarde consigo, como si portara un pedazo de emoción en el bolsillo.

En una oportunidad alguien se refirió con humor al hecho de que Billy Hare era "el rostro más triste de la fotografía peruana". Más allá de la broma, la frase alude a una de las características de su obra: la sensación de vacío y desolación que transmiten sus imágenes. Y, claro está, ello no se debe a la inclusión de seres solitarios en sus composiciones visuales sino a la generación de una atmósfera peculiar (en algunas escenas urbanas,

tomadas durante un periodo como becario Fulbright en Rhode Island, se nota cierta afinidad con el universo pictórico de Edward Hopper). Resulta sintomático que Hare no suela hacer retratos. Sin embargo, anotaremos que la ausencia de personas en sus fotografías no debe interpretarse como una carencia sino como una decisión creativa. Es verdad que a veces aparecen algunas figuras humanas, aunque en un segundo plano, tal como se observa en uno de sus paisajes andinos (Santa Rosa, Puno, 1975), en el que el fotógrafo se concentra en los cúmulos de nubes que inundan el cielo antes que en los campesinos de la parte inferior, quizá



Chimbote, Ancash 1983



Catacaos, Piura 1986

Chorrillos, Lima 1999





Amotape, Piura 1997

AQUELLOS PELDAÑOS QUE RECIBEN EL ESTALLIDO DE UNA LUZ QUE PARECE SOBRENATURAL CONSTITUYEN UNA BUENA METÁFORA DEL ARTE DE BILLY HARE: UN CAMINO DESCONOCIDO QUE SE ABRE DE REPENTE AL EXPLORADOR -ES DECIR, EL FOTÓGRAFO- PARA QUE PUEDA TRASPONER EL UMBRAL DE LA MARAVILLA.

para subrayar su insignificancia frente a la imponente naturaleza. Hay otro retrato, bastante curioso, en el que el sujeto fotografiado flota en una piscina, pero su cuerpo se asemeja más al de un ser exánime o, en el mejor de los casos, al de un individuo sumergido en la inconsciencia y atado a un cordón umbilical (Chorrillos, Lima, 1999).

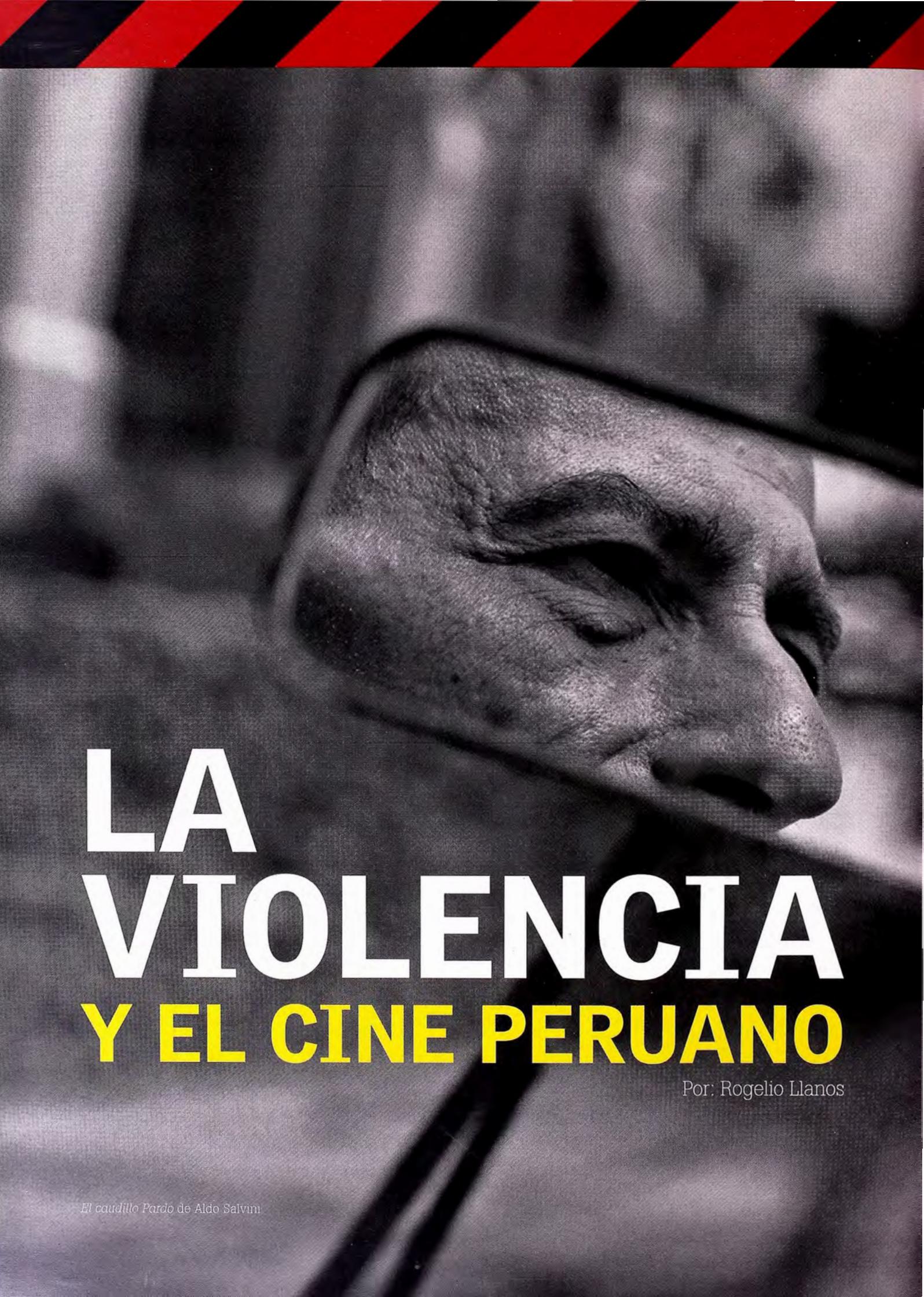
La fuerza expresiva de Hare se halla en consonancia con la sutileza de su mirada. Diestro orquestador de luces y sombras, su fotografía responde a una visión más intimista, casi lírica, que pugna por encontrar en el exterior un correlato de su mundo interior. Así, unas prendas semienterradas en la arena (Chimbote, Ancash, 1983) o una pared

desconchada de una habitación vacía (Lima, 1976) le bastan para lograr su cometido y dejar entrever un significado oculto a primera vista. Su personalísimo acercamiento a la naturaleza consigue transformar el paisaje y darle resonancias imprevistas. La imagen de aquellos pájaros que sobrevuelan un cerro con la tierra cuarteada como una piel arrugada, llena de cicatrices (Amotape, Piura, 1997), se toma de una intensidad perturbadora.

Pero no se crea que Hare se limita a transmitir la soledad existencial del hombre contemporáneo. En su búsqueda, como señalamos anteriormente, hay una secreta aspiración por alcanzar un momento de revelación. Eso se hace patente en la

fotografía de un recinto en el que se guardan vasijas de chicha de jora (Catacaos, Piura, 1986): la luz natural que se filtra por una de las endebles paredes genera un halo resplandeciente, como si se tratase de un lugar sagrado. Asimismo, cuando la cámara se posa en unas viejas escaleras de piedra (Quebrada Malanche, Lima, 1987), la iluminación le da a la composición un efecto irreal, casi fantasmagórico. Aquellos peldaños que reciben el estallido de una luz que parece sobrenatural constituyen una buena metáfora del arte de Billy Hare: un camino desconocido que se abre de repente al explorador -es decir, el fotógrafo para que pueda traspasar el umbral de la maravilla.*





LA VIOLENCIA Y EL CINE PERUANO

Por: Rogelio Llanos

El caudillo Pardo de Aldo Salvi

EN UNA CONVERSACIÓN SOBRE CINE PERUANO, ESCUCHAMOS DECIR A UNA PERSONA QUE PELÍCULAS COMO *LA BOCA DEL LOBO* (1988), *DÍAS DE SANTIAGO* (2004) O *PALOMA DE PAPEL* (2003) LE DISGUSTABAN, LO HACÍAN SENTIR MAL Y LE RESULTABAN DEPRIMENTES. EN CAMBIO CINTAS COMO *MAÑANA TE CUENTO* (2005) O *UN DÍA SIN SEXO* (2005), LE PARECÍAN DIVERTIDAS, RELAJANTES Y MÁS CERCANAS A SITUACIONES COTIDIANAS QUE OCURREN EN LA GRAN URBE LIMEÑA. SUBYACE PUES, EN ESTAS OPINIONES, AQUEL VIEJO CONCEPTO DEL CINE COMO MEDIO EXCLUSIVO DE EVASIÓN Y DE ENTRETENIMIENTO.



T

al vez para una gran mayoría el cine no sea más que eso. Tras muchas décadas de sometimiento a los cánones narrativos del peor cine norteamericano, no resulta extraño que el gusto del espectador medio peruano se haya decantado hacia aquellos géneros que lo conducen sin complejidad alguna hacia universos donde la vida es un espectáculo de fuegos artificiales, de vehículos destrozados, en el que la tinta roja corre a raudales porque un asesino suelto no tiene cuándo saciarse, o donde la tusa es la respuesta inmediata a un humor que nace de la estolidez de los personajes, de su lenguaje procaz o del chistecillo barato.

Muchas películas peruanas han sido rechazadas por la opinión pública bajo el argumento de presentar mensajes nada edificantes y una imagen deleznable

del país. Sin embargo, el recuerdo de la violencia vivida en los ochenta, la frustración de los noventa y la incertidumbre de los años actuales, no configuran precisamente un panorama optimista. Incluso una cinta como *Mañana te cuento*, con su humor chapucero y su abordaje ligero a un tema siempre atrayente como la iniciación sexual de los adolescentes, tiene un desenlace teñido por la desilusión y el desencanto.

El cine, como todas las artes, no escapa pues al signo de los tiempos. Las historias de las películas peruanas son recogidas de lo cotidiano o de lo extraordinario, del personaje heroico o del hombre común, de la anécdota simple y directa o de la historia inventada a partir de algo que ocurrió en el pasado, del referente literario, o de los conflictos y contradicciones de tipos y grupos

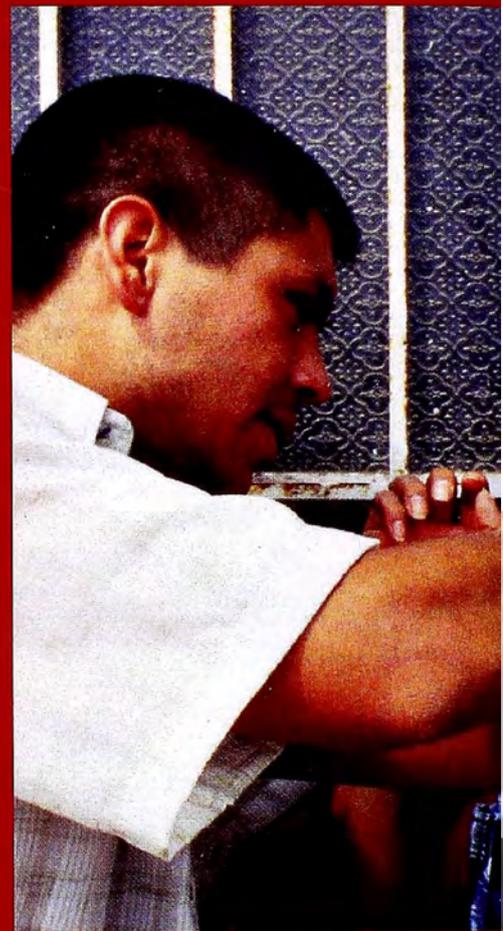
humanos que se mueven en nuestra agitada y convulsa geografía. De hecho, todas tienen el mismo origen: la sociedad peruana y sus innumerable avatares, sociedad a la que pertenecemos y reconocemos de manera inmediata en las imágenes cinematográficas, o que desconocemos y se encuentra perdida en los Andes, lugar que se nos aparece lejano e inaccesible y, por tanto, extraño y ajeno. El cine peruano se nutre de ella, y a pesar de sus malos momentos y de sus defectos expresivos, siempre nos da algunas pistas o arroja luces sobre la situación que vive el país.

Hechos registrados tanto por la crónica periodística como por la historia oficial fueron abordados por cintas cuyos resultados mostraron una gran disparidad. Así, asumiendo la información básica como un pretexto más que como un asunto central, Lombardi recreó las últimas horas del "Monstruo de Armendáriz" en *Muerte al amanecer* (1977). Entre la ironía y el efecto dramático, Lombardi mostró que a pesar de sus defectos de principiante estaba en condiciones de encarar proyectos mayores. Su siguiente largo, *Muerte de un magnate* (1980), basada también en un hecho real -la muerte del industrial Benchero Rossi- falló por su indefinición y grosero esquematismo. Sin embargo, más allá de las cualidades expresivas de cada película, ambas ponían en evidencia la existencia de clases sociales enfrentadas, lo que a su vez reflejaba un Perú cada vez más fraccionado y, como bien señala Ricardo Bedoya, al borde de una explosión social que luego denvaría en el "baño de sangre" que inundó al país desde 1980,

cuando Sendero Luminoso emprendió su larga marcha*.

También por esa época, comienzos de los ochenta, Felipe Degregori realizó su primer largometraje, *Abisa a los compañeros* (1980), trayendo a colación un hecho político real: el robo al Banco de Crédito efectuado en 1962 por un grupo de muchachos izquierdistas que apoyaban las revueltas campesinas lideradas por Hugo Blanco en la Sierra Sur del país. El desarrollo del filme surcaba con cierta pericia el territorio del género policial, desligándose de su materia política original, pero al igual que en las películas de Lombardi, mostraba un Perú en efervescencia y en el cual el estado de cosas no era precisamente para generar una visión optimista de nuestra sociedad.

Hacia el año 1981, Federico García estrenó *El caso Huayanay: Testimonio de parte*, película que, entre el panfleto y el documento histórico, revelaba a través del ajusticiamiento ritual ocurrido en una hacienda andina, la situación de injusticia e incompreensión en la que vivía un amplio sector de nuestra población. A pesar del acabado desigual y defectuoso que fue la marca de fábrica de la obra de García -aunque tanto *El caso...* como antes *Kuntur Wachana* (1977) son las cintas más valiosas de este cineasta, perdido en estos últimos años entre el desconcierto y lo anodino-, su película trascendía lo anecdótico para situarse en un motivo importante de discusión política acerca del mundo campesino y serrano permanentemente olvidado y negado. Lamentablemente, pecando de didactismo y sin abandonar su carga panfletaria, las dos nuevas



Días de Santiago de Josué Méndez

incursiones de García en la historia oficial de nuestro país fueron sendos fracasos. *Melgar: Poeta insurgente* (1982) y *Tupac Amaru* (1984) resultaron una suma de cromos escolares que pasaron sin pena ni gloria por nuestras pantallas.

Mejor recepción tuvo, una década después, la película de Danny Gavidia, *Reportaje a la muerte* (1993), cuyo referente fue el cruel motín protagonizado por los presos del penal El Sexto en 1984. Y es que Gavidia, de pronto, descubrió sus dotes de narrador y su capacidad para resolver con acierto los momentos de tensión y violencia de la obra. Pero se lanzó además a tratar un tema controvertido: el papel de la televisión en el registro de la realidad y su manipulación de los sangrientos acontecimientos que transmitía en



directo. Y si bien la mirada crítica del filme se diluía por momentos al alejarse de su centro de acción, no por ello *Reportaje a la muerte* dejó de ser un testimonio importante de otro de los problemas medulares de una sociedad cada vez más adicta a la imagen televisiva.

No llegaremos a decir que nuestra historia ha sido saqueada, como ocurrió con la gran mayoría de cortometrajes que se hicieron a la sombra de la ya fenecida y olvidada ley 19327, pero sí diremos que uno de los motivos principales por los que se desempolvieron detalles de nuestro pasado histórico -generalmente reciente- se debió a la búsqueda de un soporte comercial que permitiera al filme llegar con facilidad al público peruano, buscando su identificación, pero también de cara a

la taquilla. Que a partir de allí se intentara reflexionar sobre la sociedad peruana y la cruda violencia en la que se debate, y que además se hiciera con cierta destreza y habilidad para mantener la atención del espectador, sólo ha sido posible en un pequeño número de películas, como algunas de las ya citadas y cuyo exponente mayor es *La boca del lobo*, a pesar según algunos -o tal vez gracias a ello, según otros- de su declarado intento de convertir el hecho real en una ficción mucho más cercana al gran cine de aventuras norteamericano, con ruleta rusa incluida.

Difícil, por lo reducido del espacio disponible, entrar a un análisis detallado de la película, sin embargo, a manera de conclusión diremos que la sensación de encierro y opresión sufrida por el grupo de soldados de *La boca del lobo*, la presencia de una amenaza inminente y desconocida que ataca a mansalva y no da la cara, así como el paisaje terroso y agreste en el que tiene lugar la acción de la película, reflejan bastante bien la atmósfera vivida en gran parte de nuestro país que estuvo a merced del terrorismo y de las mal llamadas fuerzas del orden. Más allá de la veracidad histórica, la obra de Lombardi se imponía por cierto sentido metafórico que involucraba a la sociedad peruana en general. Todos estábamos, finalmente, inmersos en una espiral de violencia que pretendíamos superar aplicando más violencia y poniéndonos la pistola en la sien. Y sin embargo, miles de peruanos seguían sin entender el porqué de esta violencia irracional, que a la larga dejaría alrededor de 60 mil muertos.

LA SENSACIÓN DE ENCIERRO Y OPRESIÓN SUFRIDA POR EL GRUPO DE SOLDADOS DE LA BOCA DEL LOBO, LA PRESENCIA DE UNA AMENAZA INMINENTE Y DESCONOCIDA QUE ATACA A MANSALVA Y NO DA LA CARA, ASÍ COMO EL PAISAJE TERROSO Y AGRESTE EN EL QUE TIENE LUGAR LA ACCIÓN DE LA PELÍCULA, REFLEJAN BASTANTE BIEN LA ATMÓSFERA VIVIDA EN GRAN PARTE DE NUESTRO PAÍS QUE ESTUVO A MERCED DEL TERRORISMO Y DE LAS MAL LLAMADAS FUERZAS DEL ORDEN.

Pero no era necesario acudir únicamente a los hechos históricos o a la crónica roja para dar cuenta de la violencia en nuestro país. En la aventura del diario vivir se podían extraer historias que sirvieran de base para llamar la atención sobre gentes o grupos humanos que se enfrentaban a la desilusión, la humillación o la muerte con el único instintivo afán de sobrevivir, alejados del derecho racional de organizar un proyecto o proyectos de vida. Sin duda, en estos espacios de definición o de redefinición de relaciones y de luchas diarias, la palabra optimismo era y es completamente desconocida.

Así, en el episodio "Los amigos" de *Cuentos inmorales* (1978), el encuentro jubiloso en un cantina, rociado con abundante cerveza, de un grupo de amigos, termina en un enfrentamiento cuando la homosexualidad de uno de ellos es descubierta. El odio hacia lo diferente, el machismo y la homofobia era puesto en evidencia en un filme que confirmaba la habilidad de un Lombardi para abordar las conflictivas relaciones humanas en espacios cerrados.

Alberto Durant, en cambio, se transportó a los comienzos del siglo XX para recrear en *Ojos de perro* (1982) los turbulentos inicios de la vida sindical en las haciendas norperuanas. Más preocupado en el virtuo-

sismo formal a lo Miklos Jancsó, Durant evitaba el compromiso emocional con su historia, por la que desfilaban personajes cuyo exotismo hacía pensar en el universo real maravilloso. Pocos espectadores entendieron las intenciones de un realizador que en su siguiente filme, *Malabrigo* (1986), intentó continuar con ese estilo visual basado en planos secuencia dilatados para una historia que combinaba de manera confusa el policial (la búsqueda de un desaparecido) con las preocupaciones sociales. Esa frialdad o distanciamiento conscientemente asumido por Durant en estas dos películas, fue dejado de lado por el cineasta en *Alias La Gringa* (1991), que aflora más bien al cine de género (aquél que registraba los avatares de prisioneros, sus luchas y lealtades, así como los detalles de su evasión), aunque sin abandonar los apuntes sobre la violenta realidad social que circunda la prisión y que hace referencia a la tragedia vivida por un Perú convulso e incierto.

Precisamente sobre esa convulsión social, sobre la ruptura de un orden pacífico y natural, ese sentirse atrapado entre dos fuegos que experimentan el personaje central y la comunidad en donde habitan, trató *La vida es una sola* (1993), cinta de Marianne Eyde que, superando en gran parte el grosero esquematismo

de *Los Ronderos* (1987), su filme anterior, enfrentó con decisión y franqueza el drama vivido desde comienzos de los ochenta por los campesinos de una de las tantas regiones olvidadas de nuestro país. Su punto de vista -expuesto en los años iniciales de un fujimorismo victorioso- y que se sustentaba en la intención de entender y retransmitir lo que acontecía en los Andes peruanos fue, sin embargo, incomprendido por muchos, incluida la Comisión de Promoción a la Cinematografía (COPROCI), que acusó injustamente a la película de ser pro senderista.

Una década después, Fabrizio Aguilar tomaba también como asunto central la ruptura del estado de cosas en una comunidad campesina, como producto del cruento ingreso en ella de una columna de Sendero Luminoso. En *Paloma de papel*, el personaje central era un niño que pasaba súbitamente de los juegos infantiles y la observación atenta de su entorno a la militancia obligada en las filas terroristas, experiencia que lo llevó a conocer al monstruo por dentro y que concluyó con un período dilatado por los ambientes de la correccional y la prisión. Si bien Aguilar estuvo guiado por buenas intenciones y un cierto dominio del lenguaje cinematográfico que permitieron que su película tuviera fluidez y buen ritmo,

EL ODIOS HACIA LO DIFERENTE, EL MACHISMO Y LA HOMOFOBIA ERA PUESTO EN EVIDENCIA EN UN FILME QUE CONFIRMABA LA HABILIDAD DE UN LOMBARDI PARA ABORDAR LAS CONFLICTIVAS RELACIONES HUMANAS EN ESPACIOS CERRADOS.



Mañana te cuento de Eduardo Mendoza

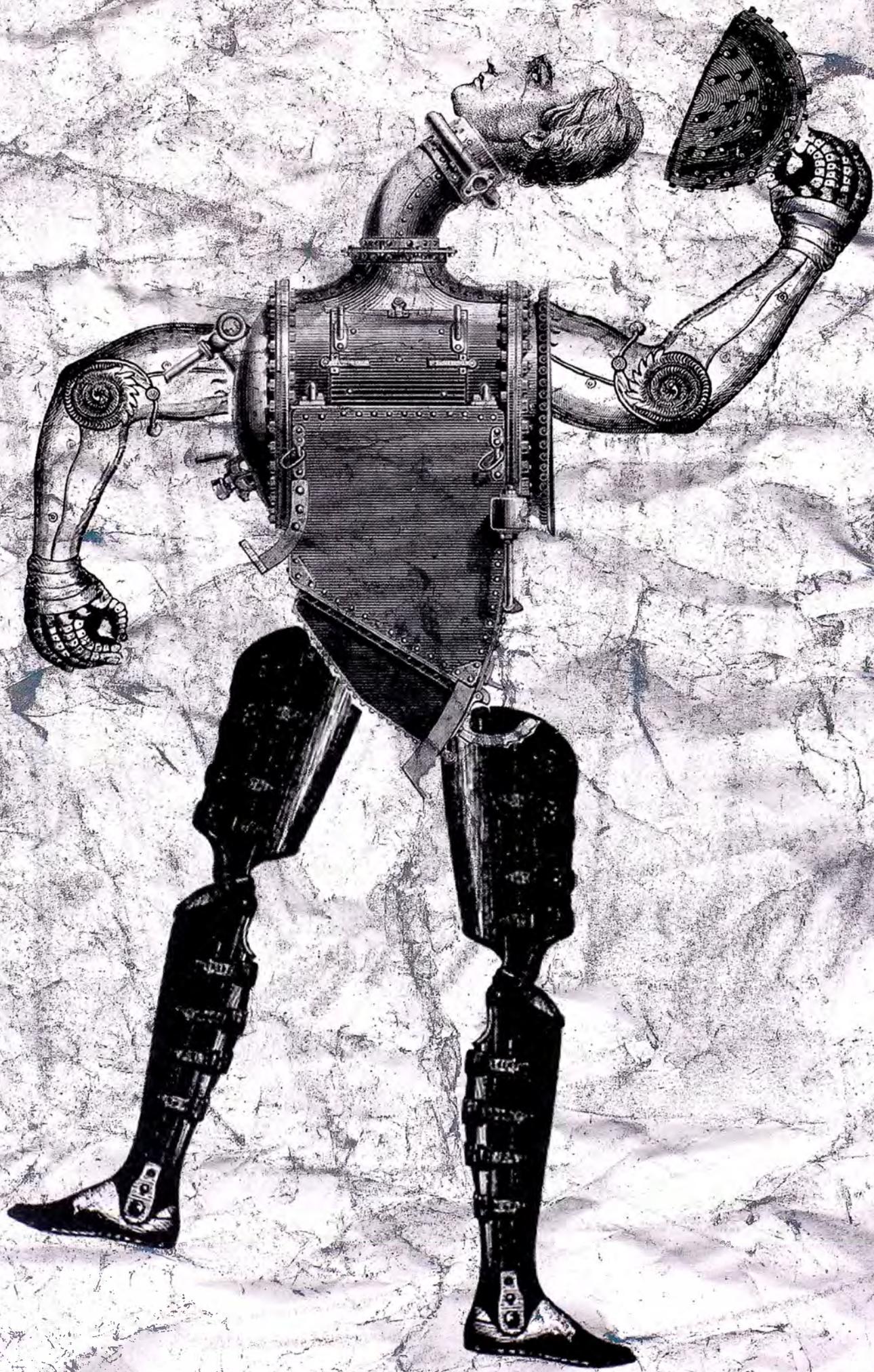
ésta se resentía por los diálogos elementales y didácticos de sus personajes y por esa visión ingenua que lo llevaba a mostrar idílicamente, como en tarjeta postal, el paisaje andino. El intento de Aguilar por registrar el drama de las comunidades enfrentadas al senderismo dio como resultado un filme fallido en el que se atenuaba la violencia primitiva y el salvajismo inclemente que fueron las características predominantes de una época oscura en la historia del país.

Por el contrario, *Días de Santiago*, la ópera prima de Josué Méndez, es dura y agresiva en el relato quebrado del deambular del personaje por una ciudad que, en sus diferentes ambientes y situaciones, conspira a favor de la desintegración e incomunicación. Méndez recrea un universo carente de afectos y armonía. La supervivencia dentro de él implica apostar por el desorden, la marginalidad y la aplicación de una violencia que sobrepasa a los mismos protagonistas. La visión de

un país que no sólo le niega oportunidades a su gente sino que además es capaz de ir contra el orden preconizado por sus propias instituciones y también contra quienes en algún momento se batieron (en la lucha contra Sendero o contra el invasor fronterizo) por mantener el estado actual de cosas, hizo de *Días de Santiago* un filme desgarrador y con una fuerte carga cuestionadora, que no fue del agrado de los bienpensantes y moralistas. Por nuestra parte, sin embargo, esta película nos motivó a esperar con gran expectativa la próxima obra de este joven cineasta.

Aunque sea ocioso decirlo, la violencia es consustancial al cine peruano. Hoy mismo estamos ante una coyuntura política en la que, juego democrático aparte o tiempos de carnaval populista, se puede sentir ya la efervescencia social que se viene precisamente porque los abismos sociales, al margen de los éxitos macroeconómicos del gobierno actual, son cada vez más

profundos. El Perú es un país de realidades muy contrastadas. Sus películas también lo son. Y de allí esa visión que puede encontrarse en el lado más excesivo, expresionista y virulento como en la interesante *Bala perdida* (2001) de Aldo Salvini, o en el lado más *light* con colorines y sexo a flor de piel del *Django* (2002) de Ricardo Velásquez. Empero, ambos extremos nos ofrecen pistas inquietantes de esas verdades que, a tenor de las "insuficiencias del desarrollo nuestro como sociedad política", expresara en algún momento y con meridiana claridad Salomón Lerner: "En mi país la ciudadanía, que es fundamental, no llegó a todos los peruanos". Por ello no sería extraño que el Perú, en el umbral de una nueva elección presidencial se embarcara una vez más en una aventura autoritaria cuyas consecuencias aún son impredecibles. De lo que no hay duda es que, con todas sus dificultades, defectos y taras, el cine peruano dará cuenta de ella. ✱



MAÑANA, ¿LA MAQUINOCRACIA?

In memoriam Stanislaw Lem

Por: Nilo Espinoza Haro

EL BIÓLOGO NORTEAMERICANO JULES J. BRENER JAMÁS OSÓ DESOBEDECER A LOS SEMÁFOROS Y A LOS RELOJES. INCLUSO EN SITUACIONES TENSAS O DE CONFUSIÓN, COMO POR EJEMPLO LAS QUE PROVOCARON LA GRAN CRISIS DE 1929. ESE COMPORTAMIENTO LO ASUMÍA IMPERTURBABLE Y CON MUCHA SATISFACCIÓN, SIN EMBARGO, LA NOCHE DEL 7 DE JULIO DE 1932, SIN PROPONÉRSELO, MIENTRAS DABA VUELTAS EN SU LECHO TRATANDO DE CONCILIAR EL SUEÑO, ADVIRTIÓ PRIMERO CON SORPRESA Y LUEGO CON IRRITACIÓN QUE ESAS MÁQUINAS DIRIGÍAN UNA PARTE ESENCIAL DE SU VIDA. ERAN ELLAS LAS QUE LE INDICABAN IMPLACABLEMENTE LO QUE DEBÍA HACER A CADA MINUTO Y CUÁNDO TENÍA QUE DETENER O REANUDAR LA MARCHA DE SU AUTOMÓVIL. PERO, ADEMÁS, REPARÓ QUE ESA SITUACIÓN NO SOLO LA SUFRÍA ÉL, SINO MILLONES DE PERSONAS.

D

Después, un colega suyo le informó de la gran eficiencia de las calculadoras. "No hago nada sin ellas", dijo reboante de entusiasmo. También le hizo saber que Norbert Wiener estaba embarcado en el proyecto de trasladar a una máquina la lógica humana. Entonces, apesadumbrado, concluyó que tarde o tem-

prano las máquinas impondrían la *mechanicracy* (maquinocracia o gobierno de las máquinas).

A partir de esa fecha, la palabra *mechanicracy* empezó a circular a gran velocidad. Muchos de los colegas de Brener, la repetían esperanzadoramente.

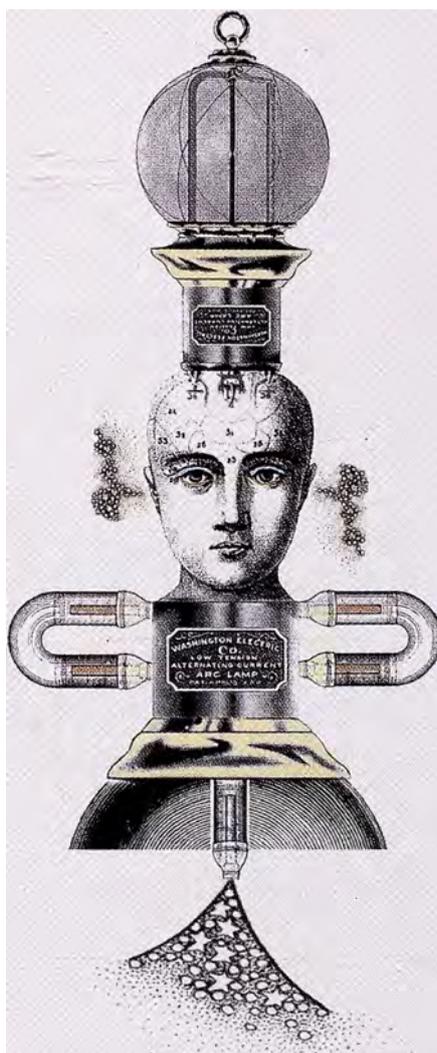
Argumentaban: "Esa forma de gobierno, por basarse en el álgebra y en la estadística, estará a salvo de presiones que atentan contra el bien público". Los otros, muy pocos, la rechazaban diciendo: "Transformará a los seres humanos en dóciles esclavos de las máquinas".

No hay que olvidar que Brener, en su diario, escribió: "Inventé la palabra *mechanicracy*, luego de recordar la fuerte impresión que tuve hace diez años, exactamente en 1922, al asistir a la puesta en escena de *Rossums Universal Robots (R.U.R)*, escrita por los checos Karel y Josef Kapek, en un teatro de Nueva York. En ese entonces era muy joven y fui a verla acompañado de mi padre. En R.U.R., los *robotas* (palabra checa que significa esclavo) están decididos a eliminar de raíz a la humanidad".

De pronto, la palabra *mechanicracy* se replegó. Estuvo a punto de quedar en el olvido. Sin embargo, en la década de los cincuenta del siglo pasado, volvió con inusitado vigor. Precisamente en el centro de decisiones del país más poderoso del mundo. De esta manera: el periodista John Beck, en una radio de Washington, dijo: "Existe el rumor que el presidente Harry Truman se ha atrevido a despedir al general Mac Arthur de su cargo de comandante en jefe de las tropas norteamericanas en el Lejano Oriente, después de haber confirmado con un computador lo adecuado de su decisión". Al día siguiente, Richard Wayne, discípulo de Brener, en un breve artículo que publicó en el periódico local de San Antonio-Texas, haciendo mención a lo que había dicho Beck por la radio, muy alarma-

do se preguntó: "¿Una máquina es el consejero del presidente de los Estados Unidos? ¿Estamos ya en la *mechanicracy*?"

En los sesenta, respecto a la postura adoptada por el presidente Kennedy en la crisis de Cuba, los más



informados politólogos del planeta han conjeturado que ella habría sido fruto de una consulta a un "computador". Desde ese tiempo hasta los días que corren, hay fundadas sospechas respecto a que muchas de las decisiones de tipo político de gran número de gobiernos del mun-

do han sido sometidas a "la opinión" de los ordenadores.

Las máquinas que "aconsejaron" a Truman y a Kennedy, en comparación con las actuales, son absolutamente primitivas y las de dentro de 90 minutos serán aún más revolucionarias que las de este momento. Es que su "estado natural" es de revolución permanente. Pueda que un día no muy lejano dejen de ser "consejeras" y tomen el poder para siempre. Ya en 1971, William Ross Ashby, neurofísico del hospital de Brighton e inventor de la primera máquina homeostática -al percatarse de esa situación y para que los seres humanos no sean sobrepasados por la inteligencia artificial de los ordenadores- intentó construir una máquina que amplificase la inteligencia humana. Para esa empresa, partió de las siguientes comprobaciones: una excavadora amplifica nuestra potencia mecánica. Un altavoz lo hace con el sonido. Entonces, si se ha logrado amplificar la fuerza y el sonido, ¿por qué no el intelecto? Han pasado más de treinta años y ese invento lamentablemente aún no se concreta.

La amenaza (o para algunos la promesa) de la *mechanicracy* es un fantasma que no cesa de recorrer el mundo. Pero eso no es cosa reciente. Es un asunto que tiene muchos siglos. En tiempos de la mitología griega, Vulcano creó sirvientes mecánicos que iban desde inteligentes, hechos a mano en oro, hasta los que se limitaban a obedecer: mesas utilitarias de tres patas que se movían por sí mismas. Los cabalistas se han referido profusamente sobre el Gólem, una estatua animada. Cadmus sembró dientes de dragón que

se convirtieron en soldados invencibles. En España en 1885, Luis Senanarens escribió sobre cómo tratar con *El hombre eléctrico*. Hoffman en 1817 hablaba de *Coco*, una muñeca mecánica del tamaño de una mujer que movía los ojos y hablaba. Edward S. Illis, en 1862, con *El hombre de vapor de las praderas* alertó acerca de sus extrañas costumbres.

En vista de ese panorama, y haciendo gala de un lúcido pragmatismo, Isaac Asimov, en su libro *Runa Round* publicado en 1941, ha establecido las leyes para el comportamiento de los robots. Son las siguientes:

1.- Un robot no puede hacer daño a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano sufra daño.

2.- Un robot debe obedecer las órdenes dadas por los seres humanos, excepto si estas órdenes entraren en conflicto con la primera ley.

3.- Un robot debe proteger su propia existencia en la medida en que esta protección no entre en conflicto con la primera y segunda ley”.

A pesar de esas leyes, o tal vez porque los robots pueden imitar a los seres humanos en la crónica costumbre de no cumplirlas, hay que ir tomando precauciones. Porque, según Daniel Wilson: “algún día la humanidad deberá enfrentarse a la creciente amenaza de los robots y destruirlos”. ¿Quién es Daniel Wilson? Es un doctor en robótica por la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh, un centro muy destacado de investigación en la materia. El año pasado publicó el libro *Robot Uprising* y hace un mes *How to survive a*

robot uprising (Cómo sobrevivir a la rebelión de los robots).

En ese último libro, Wilson nos informa de muchos tipos de robots. Para cada tipo, con gran sentido de humor pero muy seriamente, ofrece consejos detallados para hacerles frente con éxito. Por ejemplo, para librarse de enjambres de insectos mecánicos hostiles: “No traten de luchar con ellos. Para el enjambre, perder un insecto carece totalmente de importancia.” Para la casa robot: “Hay que ser más listos que nuestra

“ALGÚN DÍA LA HUMANIDAD DEBERÁ ENFRENTARSE A LA CRECIENTE AMENAZA DE LOS ROBOTS Y DESTRUIRLOS”.

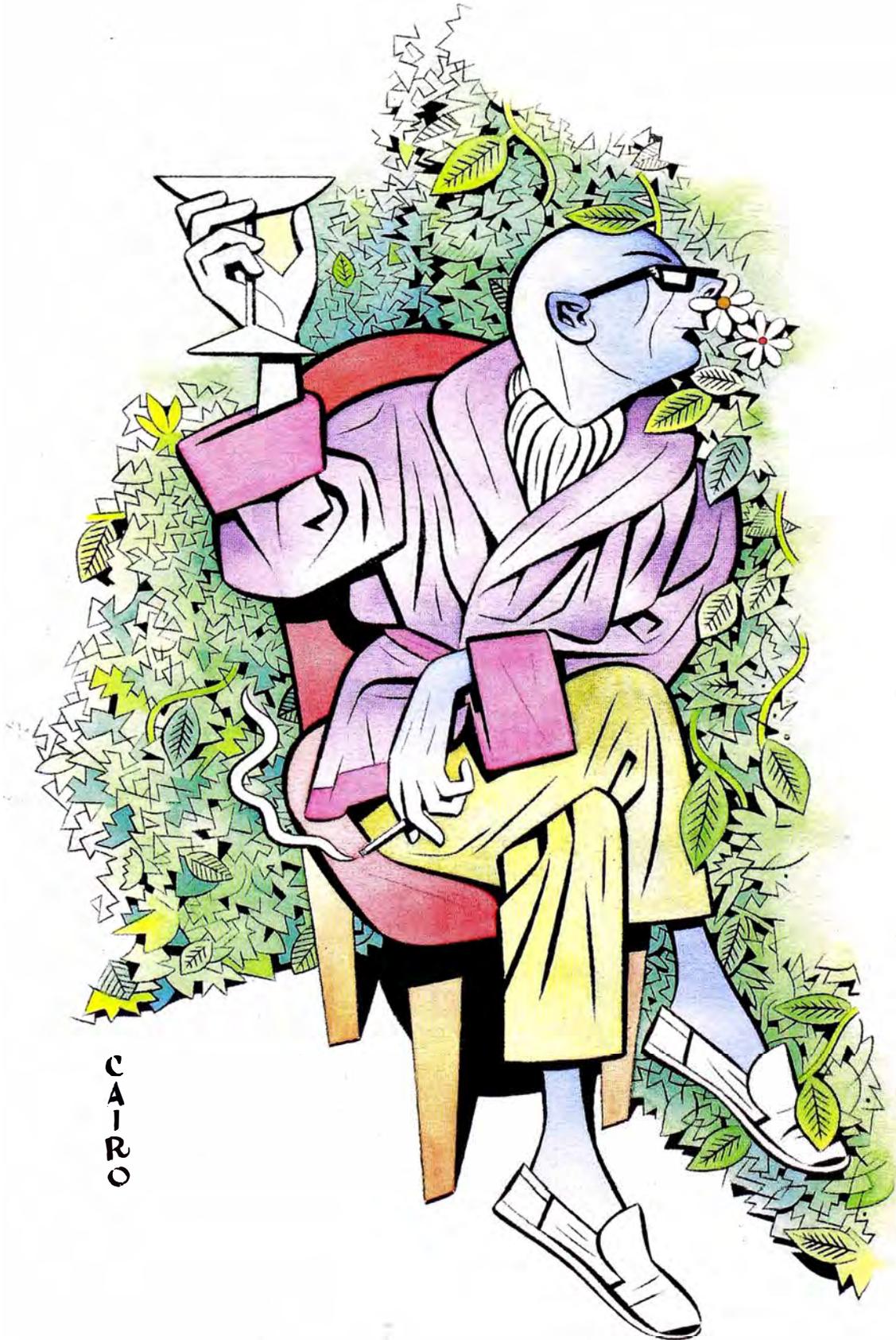
casa inteligente; recelen si ésta insinúa que probemos el microondas poniendo la cabeza dentro”. Para sobrevivir en un combate cuerpo a cuerpo con un humanoide: “Embádmense de barro para disimular la temperatura característica del ser humano y vayan directo a los ojos, a sus cámaras”. Si todo eso fracasa, Wilson aconseja: “Puede que sirva de algo razonar con el robot, pero las consideraciones de tipo emocional caerán en sensores sordos. Sean implacables. Su enemigo lo es”.

Otros no piensan igual que Wilson. Se han propuesto que los seres humanos y los robots vivan en armonía. Son muy activos. Han pasado

de la propuesta a la obra. Están llevando a cabo el Proyecto Universidad del Milenio en las Naciones Unidas. Ya tienen numerosos trabajos en los que analizan escenarios en los que los humanos se relacionarán con los robots en el futuro. Uno de esos escenarios es el llamado *La ascensión y caída del Imperio Robot*. Lo han ubicado en el año 3000 y progresivamente en retroceso lo hacen llegar hasta nuestros días. ¿Cómo es ese escenario? Los robots han evolucionado de tal manera que se han transformado en políticos, filósofos, poetas, oradores, músicos, bufones, médicos, novelistas, diseñadores gráficos, editores, ingenieros, periodistas, cocineros, modistas, modelos, pintores, ceramistas, maestros, futbolistas, en fin han desplazado a los seres humanos de esas y muchas actividades más. Con un añadido, han inventado otra: la de pastores de los humanos menos adeptos a ellos. En la sociedad que forman, gobierna la casta de los robots. Los seres humanos son una raza menospreciada, pero tolerada porque hacen labores no apropiadas para un robot. ¿Cómo cae ese imperio? Con la fórmula que propuso William Ross Ashby. Es decir, amplificando la inteligencia humana, pero genéticamente. ¿Tendrán éxito? ¿O es simple y llanamente propaganda subliminal ideada por un robot?

Por último, una pregunta simple, ¿de quién hay que estar prevenido?, ¿de los robots o de los que los construyen? Hay que tener presente que los seres humanos son mucho más peligrosos que cualquier viviente o artefacto. Ya la historia ha dado cuenta de muchos gobernantes que han esclavizado a sus gobernados. *

TECNO



CAIRO

LOQUÍAS

Por: Luis Freire Sarria

LADRILLOS ECOLÓGICOS "MINNESOTA"

¿Quién ha dicho que la única solución decorativa para un interior es la pintura o el papel tapiz? ¿No sería hermoso tener las paredes de la sala o el comedor cubiertas de hierba verde como la cancha del estadio de Wimbledon? Los ladrillos ecológicos "Minnesota" han llegado para hacer realidad un sueño que parecía imposible, el de vivir ya no entre cuatro duras paredes, sino entre cuatro frescos jardines.

Son ladrillos resistentes y livianos como el mejor ladrillo aligerado, pero están hechos de tierra con un tratamiento químico que la mantiene fértil aun si está cocida a las más altas temperaturas y en su interior duermen semillas del famoso "blue grass" de Kentucky, esperando el agua de una manguera para crecer y cubrir íntegramente las paredes, el piso y el techo de las habitaciones.

Lo único que hay que hacer es dejar que la casa esté terminada y entonces, se conecta la manguera y se comienza a regar y regar las paredes, el piso y el techo de la sala, comedor, dormitorio, lo que se quiera y en unos días comenzará a crecer la más robusta, hermosa, olorosa y verde hierba que se haya contemplado.

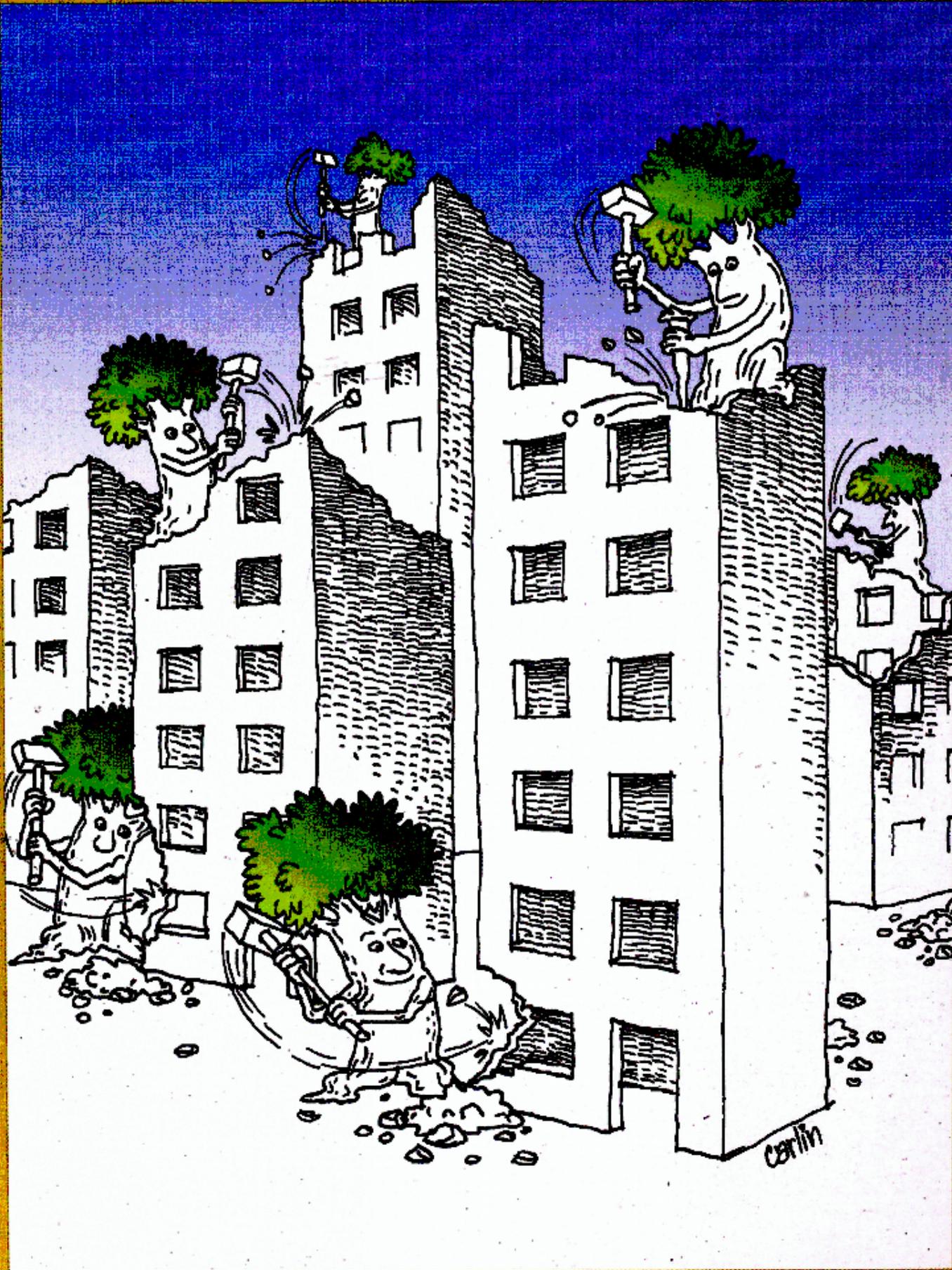
Claro que cada cierto tiempo habrá que pasar la cortadora de pasto por las paredes, el piso y el techo para que la hierba mantenga su tamaño. No recomendamos usar la tradicional, la típica del jardinero; con el

peso que tiene, cualquiera terminaría mal de la columna y dudamos de que alguien pueda usarla para cortar el pasto del techo o alrededor de la araña de la sala. Nosotros recomendamos adquirir una cortadora de motor, son más livianas y pueden sostenerse hacia arriba con menos riesgos.

Después de podar techo y paredes, vendrá el fastidioso trabajo de recoger y limpiar las puntas de pasto regadas por toda la habitación, pero a cambio de tanto fastidio, se obtendrá el reconfortante placer de contar con un interior perfectamente podado y ordenado como una cancha de golf de un exclusivo club de Kentucky.

Eso no es todo, hay ladrillos ecológicos con semillas de margaritas y de las flores que se quiera, para que la casa viva tachonada de hermosas corolas... Claro que una sala cubierta por sus cuatro paredes de atractivas cucardas o magnolias, atraería no sólo ríos de hormigas, sino bandadas de avispas y abejas, algunas de las cuales podrían ser las africanas asesinas, pero ese es un pequeño inconveniente si se piensa que también llegarían hermosas mariposas y coloridos colibríes a libar de sus paredes.

Si usted es un verdadero defensor de la ecología, un amante de la naturaleza, un enemigo del cemento destructor de pastos, entonces, no tiene otra alternativa que recomendar los ladrillos ecológicos "Minnesota" en sus obras. La naturaleza se lo agradecerá.



EN ESTE NÚMERO ESCRIBEN

Héctor Gallegos, decano del Colegio de Ingenieros del Perú, obtuvo los premios de ingeniería civil Sayhuite en 1977, Santiago Antúnez de Mayolo en 1988 y el premio Cosapi a la Innovación en 1991. El año 1998 publicó *La Ingeniería* y posteriormente *Ética. La Ingeniería*.

El doctor José Ignacio López Soria es profesor de la Universidad Nacional de Ingeniería y de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha sido rector de la UNI y actualmente dirige la Oficina Regional de la Organización de Estados Iberoamericanos. Estudioso de la historia de la ingeniería nacional, su último libro versa sobre la historia de la Sociedad de Ingenieros del Perú.

El poeta Marco Martos, premio nacional de poesía en 1969, es actualmente presidente de la Academia Peruana de la Lengua, decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su último poemario *Aunque es de noche* acaba de publicarse.

El arquitecto José Canziani Amico es experto en arquitectura y urbanismo prehispánico e investigador asociado del Proyecto Arqueológico de las Huacas del Sol y de la Luna. También es profesor de la Universidad Nacional de Ingeniería y de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ana María Gazzolo, escritora y crítica de arte, ha publicado en la revista española *Cuadernos hispanoamericanos*. Es autora de los poemarios *Contra tiempo y distancia* (1978), *Cabo de las tormentas* (1990) y *Arte de la noche* (1997). El año pasado publicó *Cuadernos de ultramar*.

El escritor Guillermo Niño de Guzmán 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. Actualmente colabora en varias publicaciones.

Ingeniero químico de profesión, Rogelio Llanos también ejerce la crítica de cine. Ha colaborado en *Cambio*, en el suplemento dominical de *El Correo* (en los años ochenta), y en revistas especializadas como *La gran Ilusión*, *Cine Club*, *El Refugio* y *Butaca*.

Nilo Espinoza Haro, escritor y periodista, ha sido director del diario *La opinión* y editor de *Domingo*, suplemento cultural de *La República*. También ha escrito en los diarios *La Prensa* y *El Comercio*. Es autor de varios libros de narrativa. En México publicó *País de papel* y el libro de cuentos *Sonata de los espectros*.

El escritor y periodista Luis Freire Sarria obtuvo el premio nacional de novela corta 2005 convocado por el Banco Central de Reserva, por su obra *El sol salía en un Chevrolet amarillo*. Próximamente publicará su novela *César Vallejo se aburría de seguir muerto en París*.



Organización de Estados Iberoamericanos
para la Educación, la Ciencia y la Cultura

LA OEI EN EL PERÚ

Perfil institucional

La Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI) es un organismo internacional de carácter gubernamental para la cooperación entre los países iberoamericanos en el campo de la educación, la ciencia, la tecnología y la cultura en el contexto del desarrollo integral, la democracia y la integración regional.

Son Estados Miembros de pleno derecho todos los países iberoamericanos. La OEI (www.oei.es) tiene la Secretaría General en Madrid y Oficinas Regionales y Nacionales en varias regiones y países del ámbito iberoamericano. La Oficina Regional de Lima (www.oeiperu.org) atiende Bolivia, Ecuador y Perú.

La acción de la Organización se centra en tres (educación, cultura y ciencia y tecnología) y se desarrolla a través de tres modalidades articuladas: organización y participación en foros y programas iberoamericanos, programas de cooperación acordados con las contrapartes, y cooperación técnica concertada para la gestión de recursos públicos.

Foros y programas iberoamericanos

Anualmente, la OEI organiza las Conferencias Iberoamericanas de Educación y de Cultura, que reúne a los ministros y ministras del área respectiva, y participa activamente en las Conferencias Iberoamericanas de Ciencia y Tecnología y en las Cumbres Iberoamericanas de Jefes de Estado y de Gobierno.

De estos eventos se derivan para la OEI mandatos que orientan su programación de cooperación hacia el fortalecimiento de nuestras instituciones, el desarrollo integral de nuestros pueblos y el encuentro enriquecedor entre ellos.

Programación

De acuerdo con las instituciones públicas beneficiarias, la OEI organiza su programación de cooperación en tres áreas: educación, cultura y ciencia y tecnología.

En el Perú, la OEI apoya, en el bienio 2005-2006, diversos proyectos y líneas de acción permanentes en educación y cultura, en colaboración con el Congreso de la República, el Ministerio de Educación, el Instituto Nacional de Cultura, la Biblioteca Nacional y algunos Gobiernos Regionales. En ciencia y tecnología, en colaboración especialmente con el CONCYTEC y las universidades, apoya el desarrollo de los siguientes programas: Fortalecimiento de recursos humanos en CyT; Actualización de la legislación científica; y Fortalecimiento institucional del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación.

Cooperación técnica concertada

A través de convenios de cooperación técnica, la OEI presta, a entidades públicas debidamente autorizadas, servicios de administración de recursos con procedimientos que aseguran el desarrollo eficiente y oportuno de procesos de selección y se atienen a los principios del quehacer administrativo y de adquisiciones a nivel local e internacional.

En los últimos años, la OEI ha firmado convenidos, en las modalidades de Administración de Recursos y el Sistema de Evaluación Internacional de Procesos, con: Presidencia del Consejo de Ministros, Ministerio de Educación, Ministerio de Justicia, Biblioteca Nacional del Perú, Protransporte de Lima, Caja Metropolitana de Lima, EMAPE S.A., Municipalidad Metropolitana de Lima, Gobierno Regional de Loreto, Municipalidad de San Juan Bautista y Oficina Nacional de Procesos Electorales.

Con los recursos que se generan como contraprestación por estos servicios, la OEI amplía sus posibilidades de cooperación con el Perú.