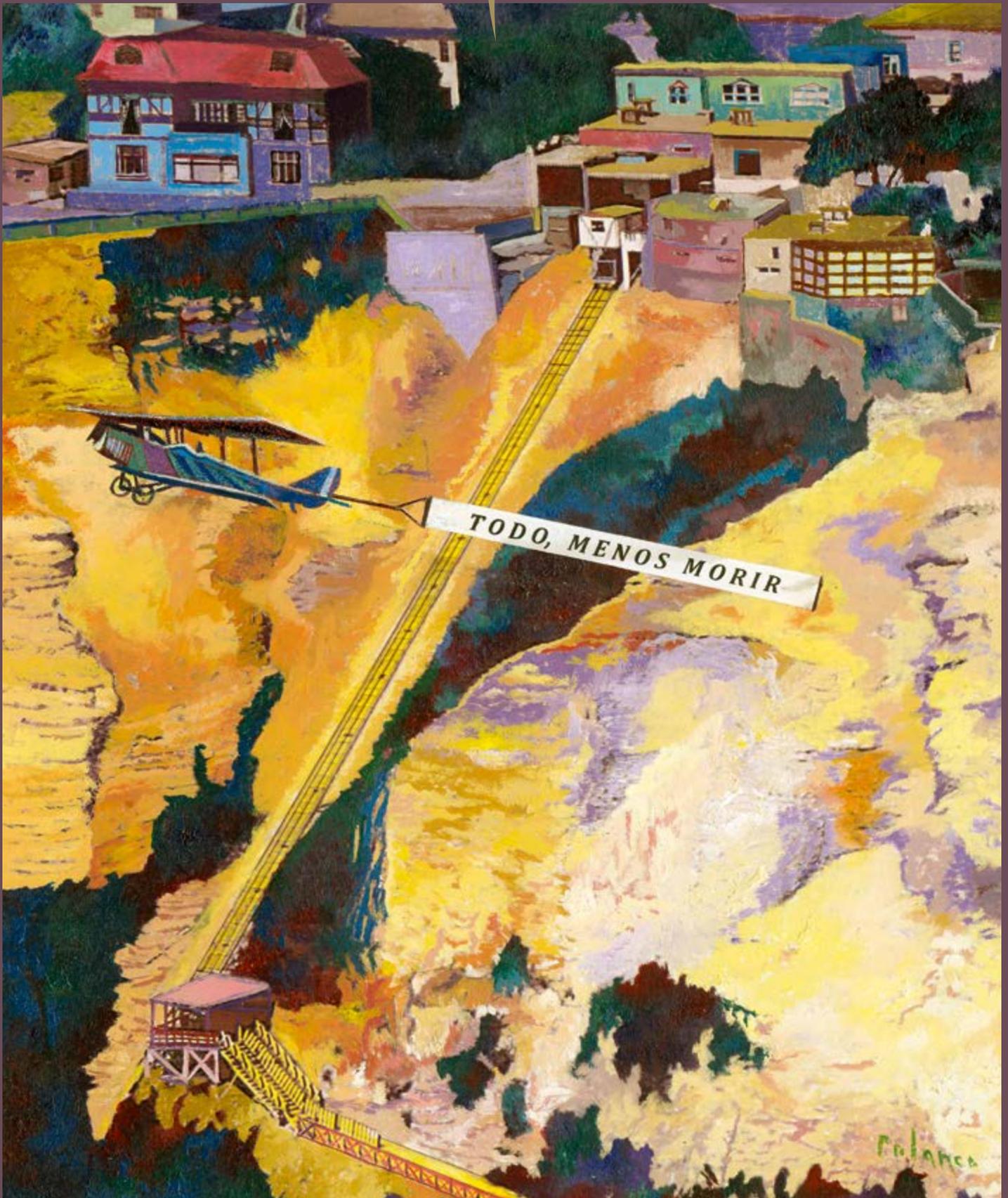


PUEBLO

Ingeniería. Sociedad. Cultura





PUEBLO

Ingeniería. Sociedad. Cultura

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 Rostworowsky de Diez Canseco

Diseño y diagramación

Alicia Olaechea

Revisión de textos

Elba Luján

Fotografía

Soledad Cisneros

Portada y contraportada

Pinturas de Enrique Polanco

Retira de portada

Pintura de Enrique Polanco

Impresión

Forma e Imagen

Subscripciones:

Colegio de Ingenieros del Perú

Av. Arequipa 4947, Miraflores.

Tel. 445-6540

Hecho el depósito legal en la Biblioteca

Nacional del Perú:

2006-3189



2 LOS BASADRE,
LA ESCUELA DE INGENIEROS
Y LA INGENIERÍA NACIONAL
Augusto Martín Ueda Tsuboyama



8 LA ÉTICA EN LA INGENIERÍA
Héctor Gallegos

12 EL ACCIDENTE
Luis Bustamante Pérez Rosas



18 UN HOMBRE LLAMADO
CABOTÍN
Alonso Rabí Do Carmo

22 LA SINGULAR PRECISIÓN
DE LA PALABRA
José Miguel Cabrera



30 LA TETA ASUSTADA
Rogelio Llanos

38 LA CASA DE CARTÓN:
Martín Adán, Enrique Polanco
(y yo)
Antonio Cisneros



46 EL MAR AL MORIR
Ana María Gazzolo

52 LA PINTURA DE VÍCTOR
HUMAREDA
Jorge Bernuy



60 VÍCTOR HUMAREDA
Emilio Hernández Saavedra

62 FLAVIA GANDOLFO
Guillermo Niño de Guzmán

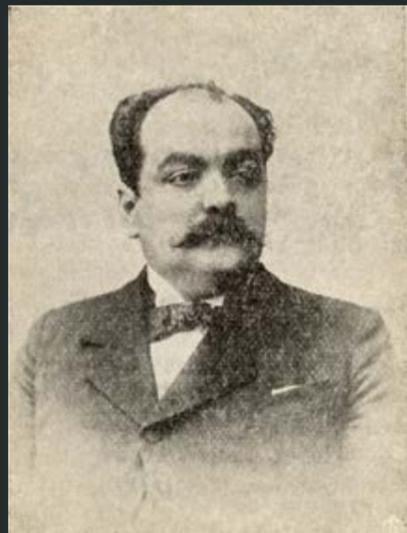


70 TECNOLOQUÍAS
Luis Freire Sarria

72 CARLÍN

LOS BASADRE, LA ESCUELA DE INGENIEROS Y LA INGENIERÍA NACIONAL

Augusto Martín Ueda Tsuboyama



Carlos Basadre y Forero



Gastón Basadre Grohmann



Federico Basadre Grohmann

“Carlos, Federico y Gastón estudiaron y se graduaron en la Escuela de Ingenieros. Fue la de ellos la misma profesión por la que optaron mi padre y sus dos hermanos Emilio y Jorge Basadre y Forero. Pocas familias, como la nuestra, tan vinculadas a esa entidad. Desde muy niño hasta muy avanzada mi juventud, viví en un ambiente donde todos ellos recibieron la severa formación que a sus discípulos y sus inmediatos sucesores dio Eduardo de Habich. El nombre de este maestro que era, además, un gran amigo de los mayores entre los míos así como los nombres de Joaquín Capelo, Juan José Bravo, Federico Villarreal, Michel Fort, José Balta, Teodoro Elmore y otros (aun el mismo Pedro Paulet) los oí repetir como si también pertenecieran a nuestra familia; y como si la misma mansión de la calle Espíritu Santo fuese también la nuestra”. **Jorge Basadre Grohmann, *La vida y la historia*¹.**

(1) Jorge Basadre. *La vida y la historia. Ensayos sobre personas, lugares y problemas*. 2da. edición. Lima: Industrialgráfica, 1981. p. 119. Esta evocación no figura en la primera edición. No confunda el lector el nombre de Juan José Bravo con el mejor conocido de José Julián Bravo. El primero fue un antiguo alumno de la Escuela que, por motivos que nos son ajenos, no logró culminar sus estudios; el segundo fue un reconocido ingeniero, director del Cuerpo de Ingenieros de Minas entre 1909 y 1927.

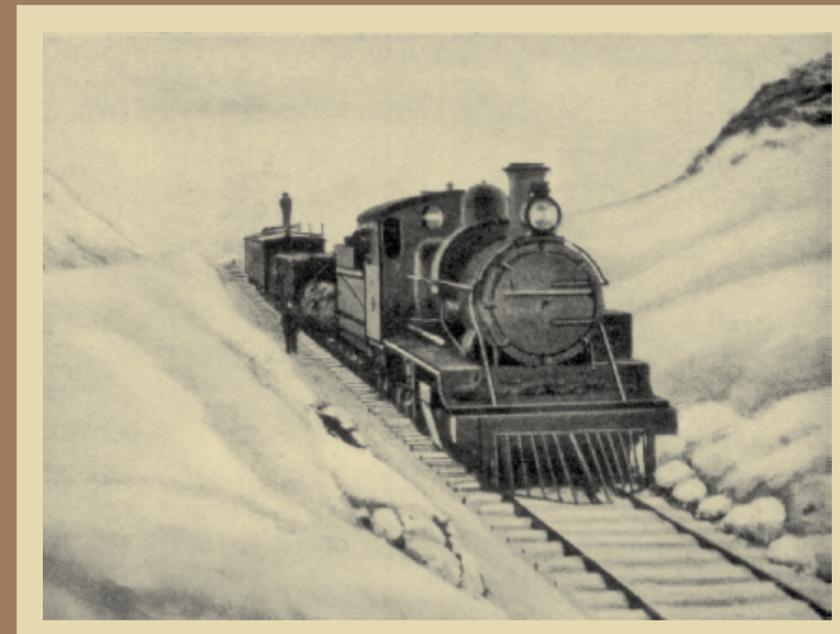
NO SON POCAS LAS FAMILIAS CUYOS MIEMBROS FORJARON UNA ESTRECHA Y DURADERA RELACIÓN CON LA ESCUELA DE INGENIEROS Y DIERON LUSTRE A LA PROFESIÓN DE INGENIERO. HACE UN TIEMPO, A PROPÓSITO DE LOS GRIEVE, MENCIONÁBAMOS A ALGUNAS DE ESTAS². EN ESTA OPORTUNIDAD, LA EVOCACIÓN DEL HISTORIADOR DE LA REPÚBLICA, CITADA LÍNEAS ARRIBA, NOS SIRVE DE PRETEXTO PARA INDAGAR UN POCO MÁS SOBRE LA FAMILIA BASADRE, TACNEÑOS DE PURA CEPA, Y SUS VÍNCULOS CON LA INGENIERÍA Y CON EL PROGRESO MATERIAL Y ECONÓMICO DEL PERÚ.

P

Primera generación

La primera generación de la familia Basadre que estuvo ligada a la ingeniería y a la Escuela de Ingenieros en particular fue la de los hijos de Carlos Basadre Izarnótegui y Concepción Forero y Ara: Carlos, Emilio y Jorge.

Carlos Basadre y Forero tenía 23 años cuando se matriculó en la Sección Preparatoria en 1878. Optó por la especialidad de Minas, seguramente por el prometedor futuro que auguraba la actividad minera. Lamentablemente, la guerra con Chile, primero, y la muerte de su padre luego interrumpieron sus estudios. Obligado por las circunstancias, retornó a su Tacna natal para cuidar de su familia y llegó a convertirse en gerente de la empresa de gas de alumbrado local. En 1887 regresó a la Escuela de Ingenieros para completar sus estudios, por lo que pudo recibirse como ingeniero de minas al año siguiente. Como ingeniero, Carlos Basadre dirigió y asesoró va-



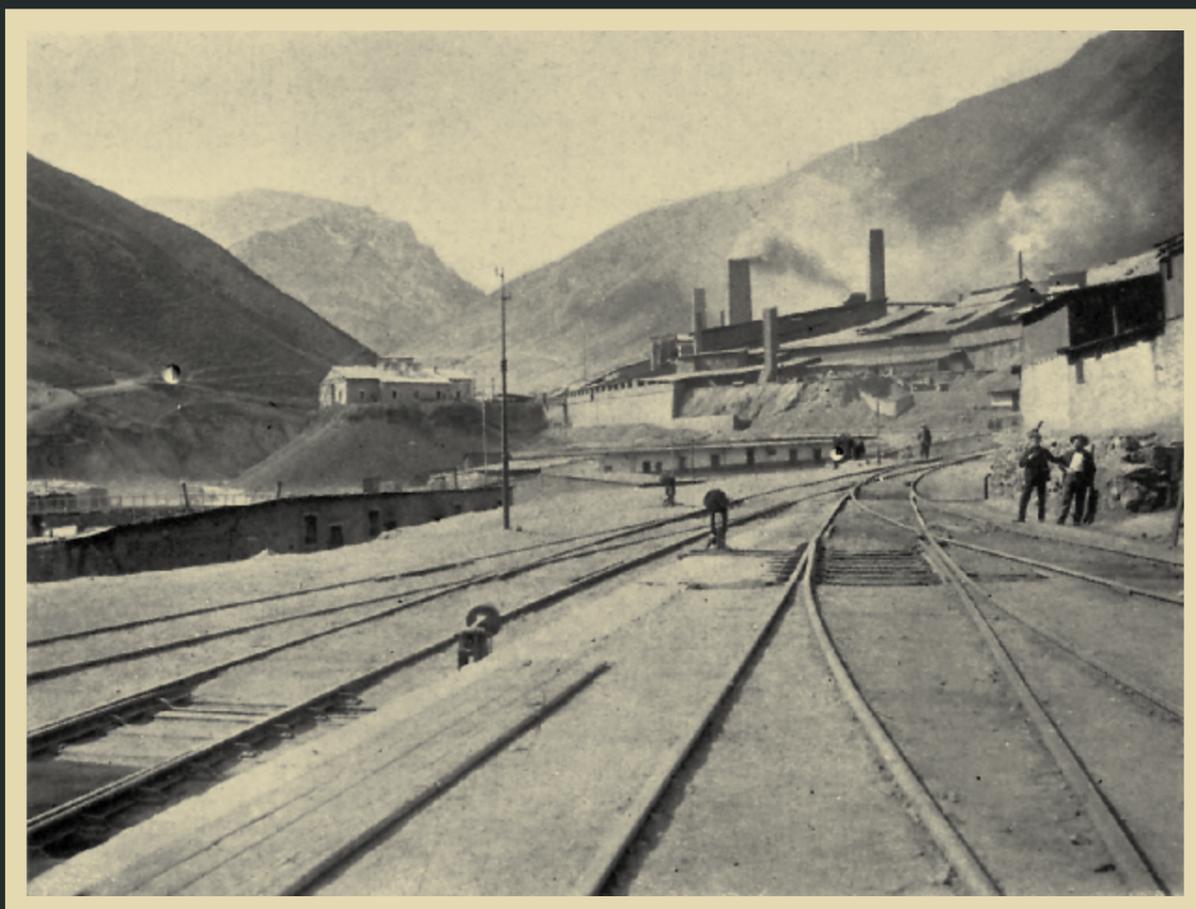
Ferrocarril, nevado de Anticona

rios negocios mineros, principalmente en el sur del Perú y en Bolivia. Además, fue profesor interino de los cursos de Docimasia y Metalurgia, y jefe temporal del laboratorio de docimasia en la Escuela. Incursionó en la vida política del país como senador por Tacna (1898) y luego como ministro de Fomento (1899), cargo desde el que trató de impulsar y modernizar las actividades mineras e industriales del país. Al dejar el cargo, retornó a la ciudad de Tacna, donde falleció en mayo de 1909.

(2) “Los Grieve: el ingenio al servicio del Perú”. En: *Puente. Ingeniería. Sociedad. Cultura*. Año III, N° 10 (septiembre, 2008), pp. 3-7. Lima, Colegio de Ingenieros del Perú.

Emilo Basadre y Forero también se matriculó en la Escuela de Ingenieros en 1878 como su hermano Carlos, aunque era tres años menor. En los registros de matrículas que se conservan en el Archivo Histórico de la UNI no se indica a qué rama de la ingeniería pensaba dedicarse, pero sospechamos que debió inclinarse por la ingeniería de minas. Cuando la guerra con Chile tocó las puertas de la ciudad de Lima en enero de 1881, Emilio y su hermano Carlos estuvieron entre los estudiantes de la Escuela que participaron en la defensa de la capital. De acuerdo con los

CUANDO LA GUERRA CON CHILE TOCÓ LAS PUERTAS DE LA CIUDAD DE LIMA EN ENERO DE 1881, EMILIO Y SU HERMANO CARLOS ESTUVIERON ENTRE LOS ESTUDIANTES DE LA ESCUELA QUE PARTICIPARON EN LA DEFENSA DE LA CAPITAL. DE ACUERDO CON LOS REGISTROS, EMILIO ESTUDIÓ EN LA ESCUELA DE INGENIEROS HASTA 1882.



La Oroya

registros, Emilio estudió en la Escuela de Ingenieros hasta 1882. A fines de ese año o a comienzos del siguiente, consiguió viajar a Suiza, donde se matriculó en la prestigiosa Escuela Especial de Lausana (hoy Escuela Politécnica Federal de Lausana). Allí terminó sus estudios y se tituló como ingeniero. De regreso a Sudamérica, desplegó su actividad profesional entre

Bolivia y la ciudad de Arequipa. En el país vecino dirigió los trabajos en las minas de Corocoro y de Huayna Potosí, y estudió el sistema de alcantarillado de La Paz. Finalmente, Jorge, el menor de los hermanos Basadre y Forero, se matriculó en la Escuela de Ingenieros en 1884. Como sus hermanos, optó por la carrera de ingeniería de minas, cuyo título obtuvo en 1890. Lue-

go viajó a los Estados Unidos, donde se especializó en los distintos ramos de la naciente industria eléctrica. En el ejercicio de su profesión dirigió trabajos en los asientos mineros de Huarochirí, Yauli y Cerro de Pasco, en el Perú; en las minas de Choquelimpe, en Bolivia; y en distintos establecimientos mineros en América Central. Fue un asiduo colaborador en el boletín de *Minas, Industria y Construcciones*. Falleció en Tacna, en 1901, posiblemente a consecuencia de algún mal contraído en América Central.

De estos tres hermanos, Carlos fue el más conocido en los círculos ingenieriles nacionales. Fue uno de los socios fundadores de la Sociedad de Ingenieros del Perú en 1898. A esta importante institución también se adhirió, más tarde, Emilio y Jorge, quienes fueron colaboradores habituales del boletín *Informaciones y Memorias*.

Segunda generación

Tres de los hijos del matrimonio entre Carlos Basadre y Forero y Olga Grohmann decidieron seguir los pasos de su padre y tíos. Ellos fueron Carlos, Federico y Gastón.

Carlos Basadre Grohmann, el hermano mayor del que sería el más reconocido historiador peruano, nació en Tacna en 1886. En 1904, después de culminada su instrucción secundaria en el colegio de la Recoleta, ingresó en la Escuela de Ingenieros para seguir la carrera de ingeniería de minas. Cuatro años más tarde estaba listo para recibir su título de ingeniero, pero la repentina muerte de su padre lo obligó a retornar a su ciudad natal para hacerse cargo de su familia. De regreso a la ciudad capital dos años más tarde, obtuvo su título y de inmediato ingresó al Servicio Hidrológico del Cuerpo de Ingenieros de Minas, oficina encargada de medir el caudal de los ríos costeros. A Basadre le correspondió supervisar el distrito hidrológico conformado por los ríos Tumbes, Chira y Piura. Luego, a fines de 1913, asistió al ingeniero holandés Jacobo Kraus en sus estudios sobre obras

portuarias en el Callao y Matarani encargados por el gobierno peruano³. Al término de esta comisión, Kraus retornó a Holanda, pero se llevó consigo a Basadre, a quien ofreció trabajo. En el Viejo Mundo, Carlos Basadre ganó una gran experiencia en asuntos portuarios. Antes de regresar al Perú, en 1917, hizo escalas en Argentina y Chile, donde realizó algunos trabajos profesionales. Ya en suelo patrio, se reincorporó al Cuerpo de Ingenieros de Minas, que le encargó la supervisión de los trabajos de hidrología de los ríos costeros y, luego, del catastro de las minas.

DE ESTOS TRES HERMANOS, CARLOS FUE EL MÁS CONOCIDO EN LOS CÍRCULOS INGENIERILES NACIONALES. FUE UNO DE LOS SOCIOS FUNDADORES DE LA SOCIEDAD DE INGENIEROS DEL PERÚ EN 1898. A ESTA IMPORTANTE INSTITUCIÓN TAMBIÉN SE ADHIRIERON, MÁS TARDE, EMILIO Y JORGE, QUIENES FUERON COLABORADORES HABITUALES DEL BOLETÍN INFORMACIONES Y MEMORIAS.

Entre 1922 y 1930 fue supervisor en jefe de las delegaciones de minería de la república para la Dirección de Minas del Ministerio de Fomento. En esta misma cartera ministerial fue nombrado después jefe de la Inspección Técnica. Sin embargo, en donde realmente se destacó fue en el Departamento de Muelles y Puertos del Ministerio de Hacienda, en donde pudo poner en práctica lo aprendido en Europa. Pese a sus recargadas labores como funcionario público, se dio tiempo para ejercer la docencia, principalmente en la Escuela de Ingenieros, su *alma mater*, desde 1928. Allí

(3) El estudio fue encomendado por el gobierno de G. Billingham. Se pretendía unir La Punta con la isla San Lorenzo y convertir a esta zona del Callao en una moderna instalación portuaria, en previsión del posible incremento del tráfico marítimo que resultaría de la apertura del Canal de Panamá.



Avenida Piérola

tuvo a su cargo los cursos de Topografía General, Topografía Subterránea, Astronomía y Geodesia e Hidráulica Agrícola. Por sus amplios conocimientos, sus alumnos lo llamaban “La Enciclopedia”. Fue, además, profesor en las universidades de San Marcos y Católica. Falleció en Lima, en abril de 1948.

Federico Basadre nació en 1890. Tras culminar la instrucción primaria en su Tacna natal, siguió los pasos de su hermano y se trasladó a Lima para estudiar secundaria en el colegio de la Recoleta, y en 1907 ingresó en la Escuela de Ingenieros. Debido a la muerte de su padre en 1909, abandonó sus estudios y retornó a Tacna, en donde ayudó a su hermano al sostenimiento económico de la familia. Dos años más tarde, viajó a los Estados Unidos y consiguió estudiar en la Universidad de Illinois, donde se tituló como ingeniero civil en 1914. Tras llevar algunos cursos de especialización, en 1915 retornó al Perú y realizó algunos trabajos particulares en Huacho. Sus servicios profesionales también fueron requeridos por la firma

Swift & Co., que lo llevó a la Argentina y al Brasil. Cuatro años más tarde, de vuelta al terruño, realizó estudios y proyectos de obras de saneamiento para la Dirección de Salubridad. Luego, al servicio de la Foundation Company, la gran empresa contratista del Oncenio de Leguía a la que se debe numerosas obras urbanas, preparó diversos proyectos de agua y desagüe, y los trazos de algunas urbanizaciones, como la de Santa Beatriz. Más tarde, le cupo más bien supervisar las obras ejecutadas por la Foundation Company en varios departamentos del país, desde la jefatura de la Sección de Obras Sanitarias de la Dirección de Obras Públicas. Entre 1929 y 1933 tuvo a su cargo la Inspección Técnica de Obras Portuarias y, luego, en ese último año, fue nombrado Director de Obras Públicas y Vías de Comunicación. Gracias a su empeño, esta oficina se convirtió unos años después en la Dirección de Caminos y Ferrocarriles, “punta de lanza” de la modernización y la ampliación de la infraestructura vial nacional impulsada por los gobiernos de Benavides y Prado. Le cupo además a Federico

Basadre, como ingeniero y principalmente como taceño, el ser nombrado jefe de la Comisión de Límites con Chile, que delimitó la frontera con el país sureño entre la orilla del mar y el territorio de Bolivia, conforme había quedado establecido en el tratado de 1929. Como su hermano mayor, él tampoco rompió los lazos con su *alma mater*, donde dictó los cursos de Análisis Matemático, Resistencia de Materiales y Mecánica Racional desde 1928. Por sus servicios al país, fue condecorado con la Orden del Sol. Su fallecimiento, en mayo de 1943, fue muy sentido por el gremio ingenieril y en particular por sus colegas y alumnos de la Escuela de Ingenieros. En los años que siguieron a su muerte, en cada aniversario, la Escuela de Ingenieros organizó romerías a su tumba, un homenaje que hasta entonces estaba reservado solo para Habich. Hoy, una importante carretera ostenta su nombre.

Siguiendo la tradición familiar, Gastón Basadre Grohmann, nacido en 1895, también estudió en la Escuela de Ingenieros. Apenas recibido como ingeniero civil en 1921 sus servicios profesionales fueron requeridos por las Empresas Eléctricas Asociadas. Su gran competencia y responsabilidad fue bien valorada por lo que llegó a ocupar importantes cargos en esta empresa y cuando en 1935 se organizó la Compañía Nacional de Tranvías, Gastón Basadre fue llamado para hacerse cargo de la gerencia. A este ingeniero no le tentó la docencia, pero sí la actividad deportiva, que trató de promover desde diversas instituciones. Tanto fue su entusiasmo por los deportes que llegó a ser presidente de la Federación Peruana de Fútbol y miembro del Comité Nacional de Deportes. Su hermano Jorge recordaba en sus memorias

que alguna vez alguien le comentó que Gastón, por su don de gentes, podía ser nombrado ministro de Relaciones Exteriores. Esto nunca pudo concretarse porque falleció tempranamente, en junio de 1939.

¿Y don Jorge?

El historiador de la república, Jorge Basadre, el menor de los Basadre Grohmann, nunca se sintió atraído por la ingeniería, si bien siempre guardó un enorme cariño y respeto por la profesión elegida por sus mayores. Pero este contacto directo con el quehacer de los ingenieros, tan cercano como familiar, sí tuvo una gran influencia sobre él y su posterior producción historiográfica, principalmente en lo que se refiere al rigor científico con que se debe desarrollar una investigación⁴. Muchos años más tarde, durante las dos ocasiones en que se desempeñó como ministro de Educación (1945 y 1956-1958), Jorge Basadre pudo finalmente colaborar con el desarrollo de la entonces llamada Escuela Nacional de Ingenieros y apreciar, con beneplácito seguramente, cómo esa modesta pero importante institución en la que se formaron sus familiares daba sus primeros pasos como la Universidad Nacional de Ingeniería.*



Puerto Salaverry

(4) De acuerdo con una confesión de parte del mismo Jorge Basadre revelada en una conversación con José Ignacio López Soria. *Historia de la Universidad Nacional de Ingeniería. Tomo I: Los años fundacionales (1876-1909)*. 2da.ed. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI, 1999, p. 132.

LA ÉTICA EN LA INGENIERÍA

Héctor Gallegos

LA ÉTICA DEPENDE DE LAS CULTURAS. NADIE EN EL MUNDO OCCIDENTAL ACEPTARÍA COMO ÉTICA –ES DECIR COMO BUENA– LA INFIBULACIÓN, O EXTIRPACIÓN DEL CLÍTORIS, PRACTICADA EN PARTE DEL MUNDO AFRICANO, NADIE EN EL MUNDO AYMARA, EL ROBO SISTEMÁTICO DE LA PAPA QUE PRODUCE LA COMUNIDAD, Y MENOS EN EL CIVILIZADO MUNDO BRITÁNICO, LA MENTIRA.



La ética diferencia el bien del mal, lo bueno de lo malo. Carece de una base religiosa o moral. Procede, más bien, del respeto por el otro, por su vida e integridad, por sus bienes, por su dignidad y por la palabra empeñada.

Sutilezas éticas

Entre 1955 y 1957, recién terminados mis estudios académicos en la entonces Escuela de Ingenieros, viví en la Gran Bretaña. El propósito era ejercer la ingeniería bajo la tutela de ingenieros experimentados y competentes y adquirir así, por el método británico, la calidad de ingeniero profesional.

En 1956 trabajaba en el norte de Inglaterra en la fabricación de un puente de concreto postensado que se debía construir mediante el sistema de voladizos sucesivos. La complejidad y novedad de la obra –uno de los primeros puentes de esta configuración y sistema constructivo en el mundo– condujo a que los ingenieros de construcción, yo entre ellos, y los ingenieros de la supervisión, escoceses todos, estableciéramos una estrecha relación técnica que devino en amistad social. Por ello, no era inusual que, terminado el día, nos reuniéramos para conversar en el ambiente coloquial de un *pub* pueblerino.

Al aproximarse el año nuevo de 1957, el ingeniero jefe de mi empresa constructora dispuso el envío de regalos a los supervisores, nuestros amigos escoceses. Para cumplir la misión, una caravana de mensajeros portadores de los regalos salió de nuestro campamento y se dirigió al de los supervisores, ubicado a unos cien metros de distancia. No más de diez minutos después de la entrega salió otra caravana. Esta vez iba del campamento de la supervisión al nuestro, su misión: devolver los presentes. Era evidente que nuestro regalo, aunque no fuera nuestra intención, los comprometía. Y ellos no querían eso ni como sospecha.

La ingeniería y la naturaleza

Para los seres humanos de este siglo y el venidero, exceptuando los billones de pobres que no tienen, ni tendrán siquiera en un futuro remoto, sus demandas básicas satisfechas, la ingeniería ha forjado un mundo de bienestar casi mágico.

El precio pagado para lograrlo ha sido enorme: la destrucción de la naturaleza, el incremento del calor en el ambiente y sustancias que no pueden ser absorbidas por dispersión, transformación o reciclaje. La naturaleza y el ambiente están sufriendo males que ya fueron previstos: desestabilización del ecosistema, la contaminación de aire, mar y tierra, la extinción de recursos, la deforestación, la desaparición de especies vegetales y animales, y peligrosos cambios climáticos producidos por el calentamiento del globo.

El ser humano no puede escapar de la naturaleza, depende de ella para subsistir y progresar. El atávico mandato, implícito en su condición de ser humano, de someterla y ponerla a su servicio, se ha cumplido, la ingeniería lo ha hecho. Pero sería simplista no admitir que en este proceso, ambos –el ser humano y la naturaleza– han perdido su independencia. Una serie de fenómenos son causados ahora por fracasos de la naturaleza, de la tecnología, o de ambas.

No cabe duda de que seguiremos necesitando cuantiosas cantidades de combustibles, metales, madera, cemento y plásticos. Pero para alcanzar una sociedad que resista la prueba del tiempo, debemos cambiar el modo de obtenerlos y utilizarlos.

Pregunto: ¿Es responsabilidad ética de la ingeniería asumir el liderazgo en las tareas de protección, conservación y renovación de la naturaleza?, ¿o tal vez asegurar que el progreso de las sociedades, principalmente las no industrializadas, sea compatible con una visión integral del desarrollo? Y en el caso de ser afirmativas una o las dos preguntas ¿cuál es la responsabilidad del ingeniero al elegir a las autoridades de sus instituciones profesionales?

Ética

La ética es un componente insustituible y vital del actuar: Ella da dirección y sentido a cada acción. Su exigencia es inherente a la condición del ser humano y no depende de autoridades ajenas a él: el hombre está condenado a ser ético. Así lo explicitan algunos pensadores contemporáneos cuando analizan las cuatro dimensiones del fundamento ético en el ser humano: 1) El ser humano es consciente y libre y, por tanto, responsable, 2) está siempre en la búsqueda del sentido de la vida, 3) es histórico y busca siempre autenticidad y humanidad, 4) es social y solidario.

Sin embargo, a pesar de la “condena ética” tatuada en cada uno de nosotros, los filósofos creen que es característico de nuestra época desoír o anular el componente ético que debiera iluminar nuestras acciones. El mal se ha convertido en una opción usual.

Un caso. Oponiéndonos al bien que supone la conservación y protección de la naturaleza y del ambiente, escogemos libremente el mal, agotamos y destruimos los recursos naturales, los bosques, las fuentes de energía fósil y los minerales; contaminamos el aire, el agua y la tierra; y arrojamos desechos que no son biodegradables. Actuando de ese modo estamos, sin duda, socavando las posibilidades de supervivencia de las generaciones futuras, de nuestros nietos y sus descendientes.

Hoy es reconocido que, a pesar del enorme e incesante desarrollo material —o quizá como fruto de él—, se transita a gran velocidad y aceleración por una ruta de deshumanización.

Se puede decir que el gran problema del mundo actual —incluido el de mi Perú— es ético. Si no, analicemos a nuestros políticos, autoridades y líderes poseídos por la corrupción sin siquiera darse cuenta. Más aún: se puede afirmar, sin temor a equivocarnos, que el problema de las profesiones es más ético que técnico, y que su solución gira necesariamente alrededor de la revaloración ética.

Hoy existen éticas vinculadas a las actividades especializadas del ser humano. Hay éticas profesionales, imperfectas todas y rara vez respetadas, que se aplican, entre otras profesiones claves, a la de los médicos, abogados e ingenieros.

Es usual que en el ámbito de las instituciones, colegios o asociaciones profesionales exista la tentación de que los profesionales cobren honorarios excesivos o con aranceles mínimos. Como decía San Jerónimo: un profesional rico es un ladrón.

La ética del ingeniero

Si bien la ingeniería está sujeta a normas de comportamiento ético que le son propias, tiene su fundamento en la ética primordial, que es universal.

En su ejercicio profesional, todo ingeniero debe superar su ética específica y aspirar a la excelencia. El pacto de cada ingeniero con la sociedad es muy simple. De un lado, la sociedad educa, entrena y luego confía al ingeniero su progreso material, su bienestar presente y futuro, su seguridad personal y la de sus bienes; del otro, la sociedad demanda del ingeniero conocimientos, competencia, confiabilidad, responsabilidad y equidad. Estas son las mismas cualidades que la sociedad requiere de las profesiones que son cruciales para su existencia.

Para satisfacer esas demandas de la sociedad, el ingeniero debe enfrentar la solución de todos los problemas indagando su contenido ético y actuando consecuentemente.

Los componentes de este comportamiento son los siguientes:

1. Sensibilidad ante el contenido ético de las situaciones, es decir en cuestiones de bien y mal.
2. Capacidad para determinar la decisión correcta sobre cómo actuar en cada situación particular.
3. Compromiso y coraje para actuar de acuerdo con la decisión correcta a pesar de las consecuencias.

Es evidente que el comportamiento ético se apoya en los valores de cada sociedad y éstos, aunque difieran,



son esencialmente iguales: el bien común, los derechos del otro, la verdad, la honestidad y la justicia.

No en todas las sociedades se considera como valor fundamental el bien de las futuras generaciones; sin embargo, en el ejercicio de la ingeniería este bien nunca puede ser ignorado o negado y, por el contrario, debe ser parte esencial del bagaje ético de cada ingeniero, aunque la sociedad no lo demande explícitamente.

Además de las responsabilidades éticas de base, en esencia humanas, y de aquellas que devienen de la propia profesión, la ingeniería, y por ende los ingenieros, tienen tres responsabilidades fundamentales:

La primera es retener como deber supremo la seguridad, la vida y la salud, y el bienestar presente y futuro del ser humano y de la sociedad. Ella está contenida en todas las definiciones de la ingeniería, desde aquella formulada hace casi doscientos años.

La segunda proviene del uso que el ingeniero debe hacer de los recursos de la naturaleza para producir objetos y obras. Esta demanda que el ingeniero proteja el ambiente y cuide y enriquezca la naturaleza.

La tercera responsabilidad tiene que ver con proteger a la sociedad, dentro de los límites preestablecidos por ésta, de los efectos de los peligros naturales. Ésta es una tarea muy compleja, sobre todo cuando los peligros ocurren aleatoriamente —como los sismos o El Niño—, y los límites de los daños —el riesgo aceptable— no han sido precisados en las políticas de desarrollo y no se han previsto las acciones y las inversiones que su reparación puede demandar.

El tema está centrado en la evaluación del riesgo, es decir en el análisis de las consecuencias sociales y económicas calculadas como probabilidad. El riesgo aceptable debe ser establecido por la sociedad en estrecha colaboración con los científicos —que investigan los peligros naturales y proyectan su magnitud e intensidad en el escenario del impacto—, los ingenieros —que proporcionan las alternativas de las obras y sus costos comparativos— y los economistas, que definen la opción más rentable. La responsabilidad ética de la ingeniería consistirá luego en limitar la vulnerabilidad de las obras para que los peligros previstos no excedan el riesgo aceptable. ■



EL ACCIDENTE

UNA MULTIPLICIDAD DE FACTORES

Luis Bustamante Pérez Rosas

Ilustraciones de Emilio Hernández Saavedra

EL PILOTO DEL AVIÓN BOEING 747 DE LA KLM, EN VUELO CHÁRTER HACIA ÁMSTERDAM, CON SUS MOTORES EN MARCHA, PIDIÓ AUTORIZACIÓN A LA TORRE DE CONTROL PARA INICIAR EL DESPEGUE DESDE LA CABECERA DE LA PISTA DEL AEROPUERTO DE TENERIFE, UNA DE LAS ISLAS MÁS GRANDES DE LAS CANARIAS. TRAS HABER ENTENDIDO QUE EL DESPACHADOR APROBABA LA MANIOBRA, AUMENTÓ LA VELOCIDAD PARA PODER ELEVARSE, Y CUANDO HABÍA ALCANZADO LOS 250 KILÓMETROS POR HORA, ACABANDO DE DESPEGAR, SE ENCONTRÓ FRENTE A FRENTE CON OTRO JUMBO, UN AVIÓN DE LA PANAM QUE VENÍA CARRETEANDO POR EL CENTRO DE LA MISMA PISTA, EN SENTIDO CONTRARIO. EN ESOS INSTANTES LA TINIEBLA PERMITÍA UNA VISIBILIDAD DE SOLO 700 METROS POR LO QUE EL PILOTO DEL KLM NO TUVO TIEMPO PARA ELEVARSE POR ENCIMA DEL PANAM. SU PARTE INFERIOR GOLPEÓ LA SUPERIOR DEL OTRO AVIÓN. EL CHOQUE FUE TAN TREMENDO QUE DESTROZÓ E INCENDIÓ AMBAS NAVES CON EL RESULTADO DE 594 MUERTOS, CIFRA RÉCORD EN LA HISTORIA DE LA AERONÁUTICA.

E

sto ocurrió el 27 de marzo de 1977 y fue el resultado de una serie de desgraciadas circunstancias que se iniciaron en la mañana de ese mismo día. La ola turística que normalmente llega a las Canarias procedente de países europeos y de Norteamérica se había visto alterada por la noticia de una amenaza de

bomba en el aeropuerto principal de las islas situado en la Gran Canaria, lo que obligó a desviar todo el tráfico aéreo a Tenerife, cuyo campo carecía de una pista apta para grandes aeronaves, especialmente los Jumbo Boeing 747, y tampoco contaba con un radar de tierra destinado a seguir, en días nublados, el



Tragedia aérea en el aeropuerto Los Rodeos, Tenerife (1977)

movimiento de las naves desde la torre de control. En tales condiciones se produjo entonces una gran acumulación de aviones que tenían que hacer largas esperas para aterrizar y para descolar.

Por otro lado, el piloto del KLM estaba inquieto con la demora pues, según su reglamento de vuelo, sería multado por sobrepasar el número de horas sin haber cambiado de tripulación. Para aprovechar el tiempo de espera, decidió abastecerse de combustible, medida que aumentó el peso del avión e hizo que más tarde no pudiese elevarlo por encima del Panam y evitar el choque.

El piloto del Panam, a su vez, había pedido autorización para despegar y la respuesta fue que había que esperar la salida del KLM. El diálogo establecido con la torre, entre preguntas y respuestas, parece que no fue claramente entendido por ninguno de los dos pilotos y, según las investigaciones posteriores al choque, hubo cierta dificultad idiomática que

indujo al error de la torre y los pilotos. El Panam creyó que el KLM ya había levantado vuelo y se dirigió hacia el extremo de la salida usando primero un camino lateral y después tomando el centro de la pista principal.

Ciertamente, este feroz accidente dio lugar a importantes cambios en el manejo de los aeropuertos, especialmente en las comunicaciones tierra-avión y, para fines de este artículo, es la prueba de la multiplicidad de factores que pueden intervenir en la mayor parte de los accidentes. La experiencia de los pilotos, considerada como una garantía de seguridad, en muchos casos se convierte en un riesgo adicional ya que la rutina les puede otorgar un exceso de confianza en su propia habilidad, lo que puede agravarse si el piloto se encuentra en el límite del cansancio.

Otro caso, que nos atañe más por tratarse de un accidente aéreo en un vuelo hacia Lima, ocurrió en

1962. El piloto del vuelo 180 de la VARIG, procedente de Río de Janeiro, solicitó a la torre de control del Aeropuerto Jorge Chávez el permiso para aterrizar. Se le respondió que como otro avión acababa de despegar y estaba con la misma altura de vuelo que el VARIG, debía elevarse y esperar para poder luego bajar. Esta maniobra se cumplió, pero aparentemente el VARIG estaba demasiado alto cuando llegó al área de Lima, cuyo aeropuerto estaba, como la mayor parte del año, cubierto de nubes. El piloto manifestó que daría una vuelta para perder altura, y cuando terminaba la maniobra se encontró con uno de los picos de los cerros de lo que hoy es el Pueblo Joven de Pamplona. Murieron los

“calidad del pavimento”, íntimamente relacionada con el tipo de tránsito a que está destinado el camino y su estado de conservación, y cuya deficiencia es uno de los principales motivos de accidentes, y por último a “la señalización”, que debe ser bien ubicada y mantenida continuamente.

Habría que tener en consideración además, sobre todo en la sierra y en las quebradas que conducen a la costa, los fenómenos meteorológicos periódicos, como lluvias intensas y huaicos, que convierten las pistas en superficies resbalosas, o producen avalanchas que destruyen apreciables tramos de las carreteras, ocasionando muchas veces largas colas

SI EN EL CHOQUE DE AVIONES DE TENERIFE MURIERON 600 PERSONAS EN UN DÍA QUE HOY FORMA PARTE DE LA HISTORIA NEGRA DE LA AERONÁUTICA, NO EXAGERAMOS SI CONSIDERAMOS QUE NUESTRAS CARRETERAS IGUALAN O SUPERAN ESA CIFRA CADA AÑO.

97 ocupantes del vuelo. No quedó claro si la torre había ordenado hacer la curva hacia el mar o hacia el Este. El hecho es que la experiencia de miles de horas de vuelo produjo una decisión rutinaria que fue fatal.

¿Y en las carreteras, qué está pasando?

Si en el choque de aviones de Tenerife murieron 600 personas en un día que hoy forma parte de la historia negra de la aeronáutica, no exageramos si consideramos que nuestras carreteras igualan o superan esa cifra cada año. Revisemos algunos factores que tendríamos que atender con urgencia.

Infraestructura: es decir los parámetros básicos en el diseño de los caminos, nos referimos a la “velocidad de diseño” y “los radios medios y peraltes de las curvas” (tanto verticales como horizontales) que tienen que ver con la capacidad que tienen las carreteras para ser recorridas con seguridad; a la

de vehículos mientras se hacen las rehabilitaciones primarias. Efectos similares se derivan de las crecidas de los ríos costeros, que destruyen partes importantes de los caminos.

Usuarios: es la relación entre la carretera y los vehículos que la recorren; en pocas palabras, debemos considerar que para cada tipo de camino, se requiere de un tipo de vehículo. Así, en carreteras angostas con defectuosas curvas y peraltes, deficiente señalización y pavimento mal mantenido, es de suyo peligroso utilizar vehículos muy largos, ya sea para pasajeros o para carga pesada. En esos casos, los accidentes pueden ocurrir por error al tomar las curvas o al encontrar otros móviles en ellas.

Conductores: cada vehículo tiene un piloto que en muchos casos no tiene la preparación necesaria. Maniobras imprudentes, exceso de velocidad (es-

pecialmente en las curvas), sobrepasar desesperadamente a otros vehículos, son muestras de esa ausencia de capacidad. A ello se suma el exceso de confianza que lo induce a tomar decisiones peligrosas, muchas de ellas con consecuencias fatales.

Empresas de transportes: En todo el territorio del país el transporte de pasajeros o de carga (sin considerar el aéreo) se hace principalmente por tierra: automóviles, ómnibus o camiones cargueros acarrean sus bultos por carreteras de todo tipo; en mucha menor intensidad por las líneas ferroviarias, que en el país tienen un recorrido muy reducido. Por vía fluvial el tránsito queda restringido a algunas zonas de nuestra selva. El alto costo de una flota de camiones de carga o de ómnibus interprovinciales, su mantenimiento, así como sus costos de operación, son factores que obligan a las empresas a dar a su patrimonio el mayor uso posible, lo que generalmente logran por medios ilícitos, transportando a un número de pasajeros mayor que el establecido o una carga mayor que la reglamentada. Los largos recorridos los superan con altas velocidades, la causa más frecuente de accidentes.

Cierto es que la tecnología actual permite dotar a las unidades de aparatos destinados a controlar las velocidades de cruce, los tiempos de parada, marcando las cifras en cada lugar del recorrido. Algunas líneas de transportes tienen instrumentos de posicionamiento satelital, que señalan el lugar preciso de la unidad. No obstante, quienes usamos las carreteras nos vemos superados por modernos ómnibus que van en el mejor de los casos a 130 km/hora.

El cumplimiento de los reglamentos: el control del peso en balanzas ad hoc tiene por objeto evitar

en lo posible el desgaste del pavimento. Lamentablemente, es común que quienes operan dichas balanzas reciban gratificaciones por anotar pesos menores que los reales. Igualmente, a pesar de que los ómnibus con chasis de camión están prohibidos, en los puntos de control los dejan pasar, y también permiten un número mayor de pasajeros. Así mismo, es frecuente el incumplimiento de los turnos de manejo entre los chóferes, y en algunos casos los conductores de reserva pasan su turno durmiendo. Últimamente se ha lanzado una campaña llamada “tolerancia cero” que precisamente

trata de corregir la persistente omisión de los reglamentos, pero la cantidad de accidentes graves muestra que los viejos vicios convierten esa norma en “tolerancia permanente”. En cuanto a la señalización, su incumplimiento no solamente

ocurre por falta de atención sino también porque a lo largo de la ruta las señales de tránsito y las defensas guardavías son continuamente robadas.

Para terminar, y a propósito de los últimos accidentes ocurridos en nuestras carreteras, creo oportuno mencionar un dato que incluí en un artículo que publiqué en la revista *1/2 de Construcción* de marzo-abril de 1993 sobre la diferencia que existe entre chocar contra un objeto fijo o contra un objeto en movimiento:

“... Cuando chocan dos móviles frente a frente, la velocidad del impacto es igual a la suma de las respectivas velocidades (...) un vehículo a 40 km/hora contra un muro equivale a caer desde el techo de un tercer piso (...) dos vehículos que se estrellan de frente, cada uno a 100 km/hora, el impacto equivale a la caída libre de un vehículo desde 309 metros, más o menos la altura de los edificios más altos de Nueva York”.*

A PESAR DE QUE LOS ÓMNIBUS CON CHASIS DE CAMIÓN ESTÁN PROHIBIDOS, EN LOS PUNTOS DE CONTROL LOS DEJAN PASAR, Y TAMBIÉN PERMITEN UN NÚMERO MAYOR DE PASAJEROS.



UN HOMBRE LLAMADO CABOTÍN

Alonso Rabí do Carmo
Ilustración de Conrado Cairo

ALGUNA VEZ, EN UNA ENTREVISTA AL PASO, LE PREGUNTARON A ENRIQUE CARRILLO, *CABOTÍN* (1876-1936), CUÁL ERA LA CIUDAD EN QUE MÁS LE GUSTARÍA VIVIR. SU RESPUESTA, NO EXENTA DE FINO HUMOR FUE: “EN LIMA, CON TAL DE QUE NO ME HABLARAN DE POLÍTICA” (VARIEDADES 778, 27 DE ENERO DE 1923). LA RESPUESTA ES COHERENTE SI COMPRENDEMOS QUE CARRILLO FUE UNO DE LOS MÁS EXQUISITOS CRONISTAS LIMEÑOS, UN HOMBRE QUE PERTENECIÓ A UNA GENERACIÓN DE PERIODISTAS QUE CONVIRTIÓ LA CRÓNICA EN UN ARTE QUE COMBINABA CON EFICIENCIA EL RIGOR INFORMATIVO, EL HUMOR, LA OBSERVACIÓN AGUDA Y, SOBRE TODO, UN CONSIDERABLE CUIDADO DEL LENGUAJE, COSAS, MUCHAS DE ELLAS, QUE BRILLAN POR SU AUSENCIA EN LA PRENSA NACIONAL, ACORRALADA AÚN POR LA PIRÁMIDE INVERTIDA, LA INMEDIATEZ Y UNA EVIDENTE FALTA DE ESTILO (NO SERÁN ESCASAS LAS VECES QUE EL LECTOR ENCUENTRE EN LOS TEXTOS DE CARRILLO REFLEXIONES SOBRE EL LENGUAJE DE LOS DIARISTAS, CLARA SEÑAL DE AUTOCONCIENCIA).

Lima fue el gran tema y la gran pasión de Cabotín. Los textos de su célebre columna “Viendo pasar las cosas”, publicada entre 1905 y 1929 —con ciertas discontinuidades— en *Actualidades*, primero y luego en *Mundial*, son algo así como una historia íntima del quehacer social y cultural de la Ciudad de los Reyes en ese tiempo y se anticipa de alguna manera

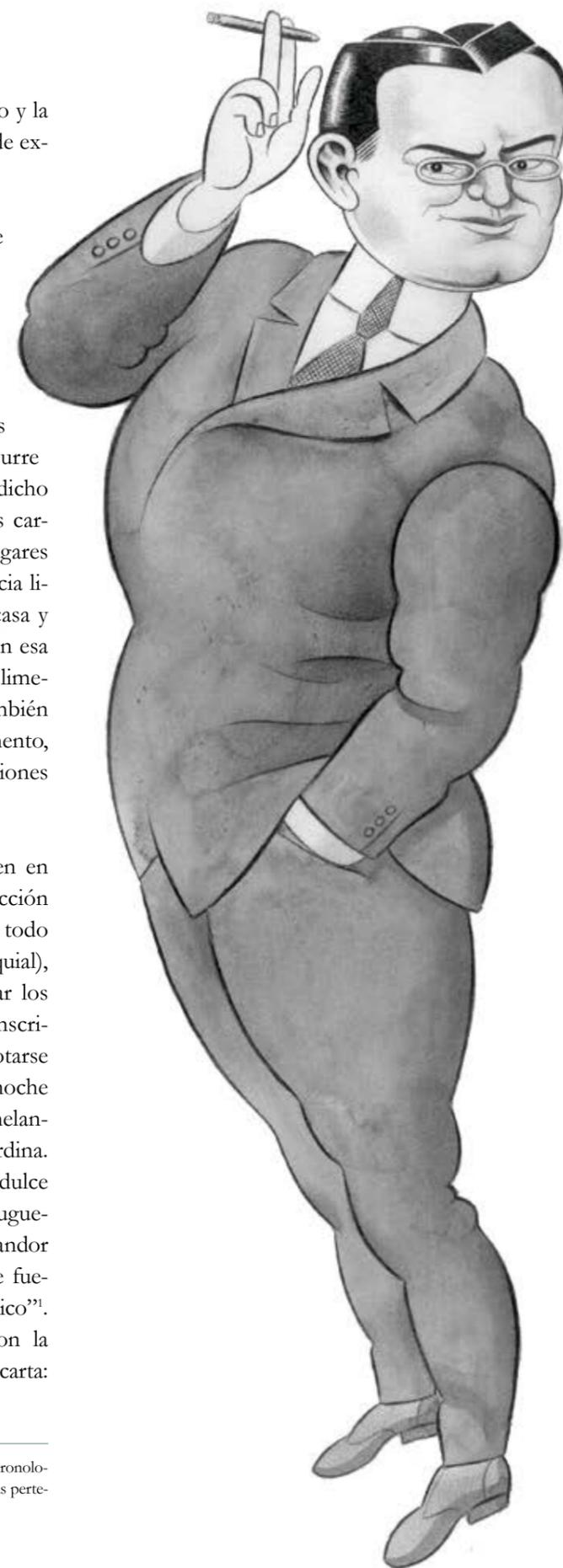
—quitándole la impronta modernista que respiraba en su prosa— a la visión de la capital que nos ofrecerán mucho tiempo después José Diez Canseco en su novela *Duque* (1930) y Alfredo Bryce en *Un mundo para Julius* (1970). La genealogía trazada aquí puede ser aún más estrecha si añadimos a la obra periodística de Carrillo su novela *Cartas de una turista* (1905), cuya dicción acaba por completar y, acaso aclarar más, el parentesco. Muchos han visto en esta breve novela epistolar el inicio de la narrativa peruana moderna, en la medida en que la ironía sobre la vida capitalina

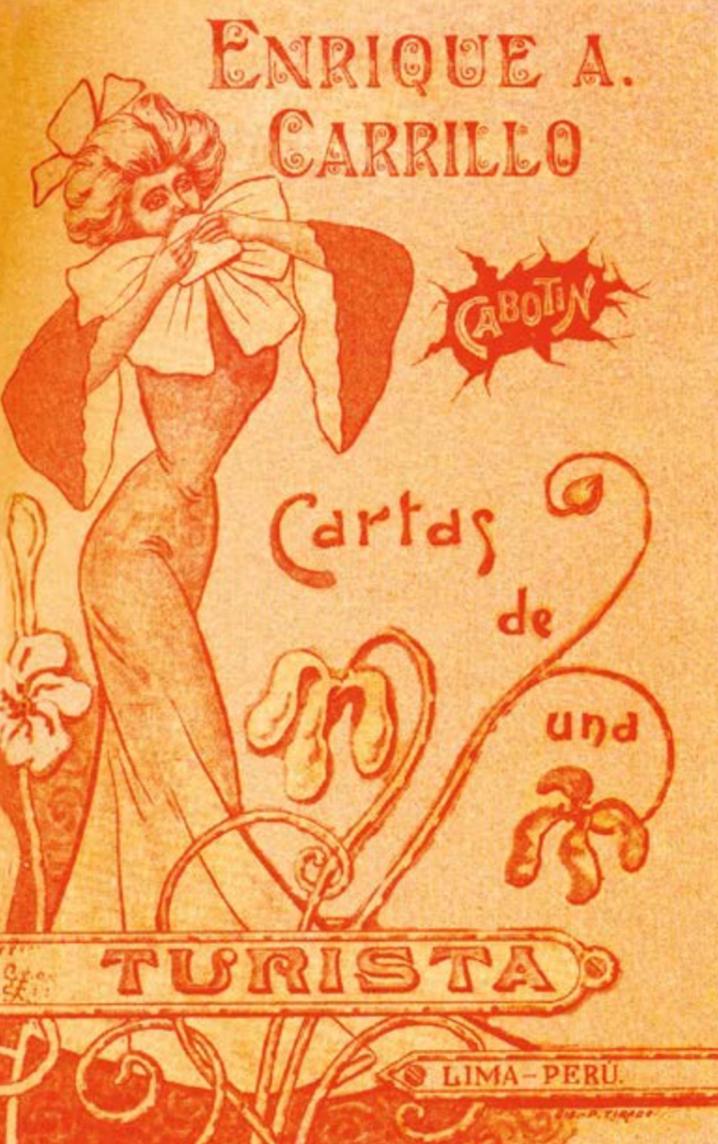
superaba los limitados cauces del costumbrismo y la sátira de ocasión y abría, más bien, un camino de experimentación narrativa.

El argumento es de cierta simpleza. En doce cartas fechadas entre el 10 de febrero y el 4 de mayo de 1904, Gladys —una turista inglesa que había venido al Perú con el objeto de encontrar novio y luego casarse— le cuenta a su amiga Annie las peripecias vividas en la capital, especialmente en Chorrillos (la ciudad es llamada Trapisonda en el texto), donde transcurre principalmente la acción. No es gratuito que dicho balneario sea el escenario privilegiado de estas cartas: por esos años, era uno de los principales lugares de reunión y veraneo de la susurrante aristocracia limeña. El proyecto matrimonial de Gladys fracasa y finalmente ella vuelve a Inglaterra, pero dejó, en esa docena de cartas, una radiografía de la sociedad limeña de entonces. Por otro lado, se advierte también un impulso cosmopolita que era, para el momento, bastante novedoso, al menos en cuanto a narraciones se refiere.

Es interesante anotar que en Cabotín conviven en tensión dos lenguajes. Por un lado, está la dicción fresca y desenfadada de *Cartas de una turista*, con todo su coloquialismo auestas (ampliamente coloquial), en un estilo que parece pugnar por abandonar los hábitos modernistas; por otro, sus cuentos, inscritos de lleno en el modernismo, como puede notarse en las líneas iniciales de *Rosa náutica*: “En la noche silenciosa y negra, solo se escucha el canto melancólico y monótono que el mar entona a la sordina. Navegamos cerca de las costas del Brasil, y la dulce tibieza de la atmósfera, los lívidos fulgores que juegan sobre las crestas de las olas y el súbito resplandor de los relámpagos, que rasgan como puñales de fuego el horizonte, indican la proximidad del trópico”¹. Esta descripción contrasta con la sencillez con la que Gladys retrata Trapisonda en su primera carta:

(1) Carrillo, Enrique A. (Cabotín). *Obras reunidas*. Edición, prólogo y cronología de Miguel Ángel Rodríguez Rea. PUCP: Lima, 2007. Todas las citas pertenecen a esta edición.



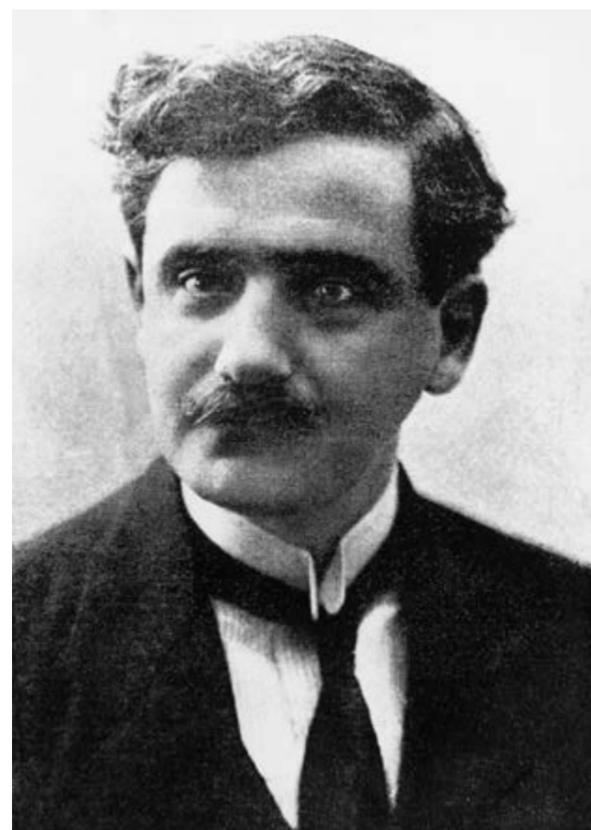


Portada del libro *Cartas de una turista*.

“EN LA NOCHE SILENCIOSA Y NEGRA, SOLO SE ESCUCHA EL CANTO MELANCÓLICO Y MONÓTONO QUE EL MAR ENTONA A LA SORDINA. NAVEGAMOS CERCA DE LAS COSTAS DEL BRASIL, Y LA DULCE TIBIEZA DE LA ATMÓSFERA, LOS LÍVIDOS FULGORES QUE JUGUETEAN SOBRE LAS CRESTAS DE LAS OLAS Y EL SÚBITO RESPLANDOR DE LOS RELÁMPAGOS, QUE RASGAN COMO PUÑALES DE FUEGO EL HORIZONTE, INDICAN LA PROXIMIDAD DEL TRÓPICO”.

“Trapisonda –adonde he venido a pasar el verano, con mamá y miss Sparklets, mi vieja y bondadosa chaperone– es un balneario, donde se reúne toda la gente adinerada y de campanillas de este país. La ciudad se extiende en lo alto de un empinado barranco, ante una tranquila y anchurosa bahía, de líneas amplias y armoniosas”.

Otro aspecto de la obra de Cabotín en el que vale la pena detenerse un momento es su producción como crítico y comentarista literario. Fue, entre otras cosas, un arduo defensor de la poesía de José María Eguren, con quien, al parecer, tuvo cercana amistad. En “Ensayo sobre José María Eguren”, texto que sirvió de prólogo a *La canción de las figuras* (1916), Cabotín realiza una perspicaz lectura del poeta barranquino, situando las coordenadas de su estética no en los modales ya gastados del modernismo –y lejos también de lo que él mismo llamó “los pintorescos idiotismos del léxico nacional”– como parte del movimiento simbolista. La manera en que leyó a Eguren fue, pues, de un entusiasmo militante: “Y no afirmo tampoco que ha creado un arte nuevo, porque el simbolismo tiene ya una historia gloriosa. Pero sí sostengo que



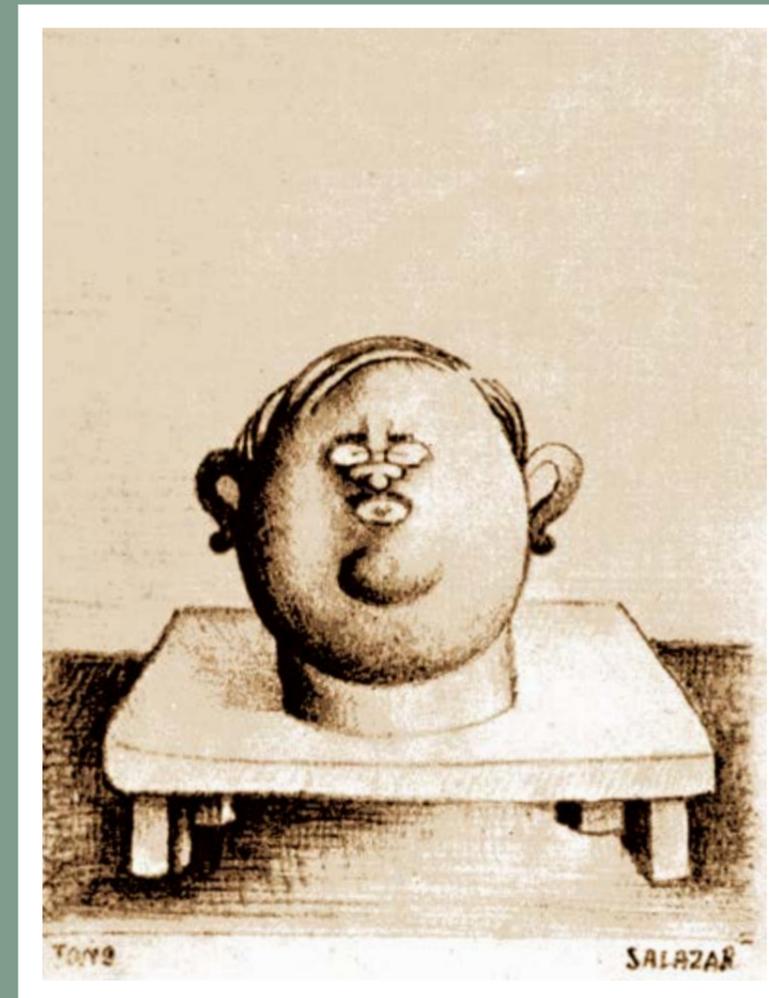
José María Eguren

nadie antes de él cantó así en nuestra América; que si nuestra alegre retama y nuestro luminoso amanecer inspiraron al señor de Arona y a González Prada, nadie sintió el encanto de nuestros paisajes cisandinos como el autor de *Antigua*; que pocos, en lenguaje de Castilla, imprimieron al verso una musicalidad tan honda, y una tan ondulante flexibilidad, y nadie se mostró más seguro de su técnica. Sin embargo, en su novísimo estudio sobre la literatura peruana (...) Ventura García Calderón comete la omisión indisculpable del nombre de Eguren”². Trece años después, en *El Mercurio Peruano*, en una reseña a la aparición, en la Biblioteca Amauta, de *Simbólicas*, *La canción de las figuras*, *Sombra y Rondinelas*, en un solo volumen, demuestra que su entusiasmo por la obra de Eguren no ha decrecido sino que, por el contrario, es más sólido y maduro.

Igualmente valiosos son sus comentarios sobre los Nuevos cuentos andinos, de Enrique López Albújar, otorgándole un lugar central –acaso fundador– en la tradición del indigenismo peruano: “López Albújar, en la sierra pelada, torva, ha podido inclinarse sobre el alma del indio con una curiosidad lúcida, ha descifrado su complejidad y su misterio, y del contacto con el dolor de ese indio, costra de hiel sedimentada y endurecida por los siglos, y el dolor costeño altanero y susceptible, postergado e incomprensido, han brotado, consonancias perfectas, de repercusiones infinitas, cuatro cuentos admirables: ‘Los tres jircas’, ‘El campeón de la muerte’, ‘Ushanan jampi’ y ‘Cachorro de tigre’. Son modelos en su género y no les conozco par en las antologías del continente”³. Quedan para la discusión,

(2) Se refiere a *La literatura peruana 1535-1914*, publicado en 1914.

(3) El texto apareció en *Mundial*, No. 381, edición del 30 de setiembre de 1927.



Caricatura de Ventura García Calderón por Toño Salazar

en todo caso, las alabanzas a Ventura García Calderón por el mismo motivo.

La de Cabotín es una obra que sin duda merece un estudio más acabado, tanto por su diversidad genérica (crónica periodística y literaria, novela, cuento y, en menor medida, poesía) como por la atenta mirada que nos ofreció sobre su entorno. Fue dueño de un temperamento inquieto, que se proyectó siempre en cada cosa que escribió, al punto de poder afirmar, como ya han dicho otros antes, que su escritura fue, sobre todo, una extensión de su personalidad, una personalidad que hizo de Lima y su vida mundana una auténtica torre de marfil.*

LA SINGULAR PRECISIÓN DE LA PALABRA

José Miguel Cabrera
Fotos de Soledad Cisneros

POETA, AJEDRECISTA, PROFESOR UNIVERSITARIO Y PRESIDENTE DE LA ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA, EL ESCRITOR MARCO MARTOS CONVERSA SOBRE SU INFANCIA PIURANA, SU GRAN AFICIÓN POR EL NOBLE JUEGO DEL AJEDREZ, SUS ENCUENTROS CON GRANDES AUTORES, Y EN ESPECIAL SOBRE LOS AVATARES DE SU EJERCICIO POÉTICO QUE DA CUENTA DE UNA VIDA ENTREGADA EN PLENO A SU PASIÓN POR LA LITERATURA ASÍ COMO A LA BELLEZA Y SINGULAR PRECISIÓN DE LA PALABRA.

Y

o nací en un hogar educado, porque en mi casa había una buena biblioteca provinciana, por así decirlo. Mi padre era profesor de historia y mi madre era profesora primaria y directora de un colegio. Lo otro son los buenos profesores que uno tiene, y yo tuve algunos buenos en primaria y sobre todo en la secundaria maestros excepcionales. Estudié en el colegio nacional San Miguel de Piura, que se fundó en 1835 y tiene una larga tradición local. Recuerdo a un profesor de álgebra llamado Roberto Nolte que me hizo dudar un poco de mi vocación por las letras, y también a un excelente profesor de psicología, Luis Ramos Zambrano, que me hizo pensar en estudiar psiquiatría. Al terminar el colegio, como me gustaban

las letras, entré a la Universidad de San Marcos para estudiar Derecho, pero luego los cursos de literatura ganaron la partida.

Cuenta usted en el prólogo de su libro *Jaque perpetuo* que su padre le enseñó a jugar ajedrez para alejarlo de otros juegos violentos como el fútbol...

Yo era pelotero en la calle como todos los chicos, aunque seguramente era muy malo jugando, pero sentí que a mi padre le hacía bien que jugara ajedrez y a manera de concesión lo acompañaba. Imperceptiblemente me fui aficionando y me dediqué mucho a este juego. Naturalmente al comienzo él me ganaba más





HAY UNA COSA QUE ME GUSTA MUCHO DEL AJEDREZ Y ES EL ORDEN. TAL VEZ PORQUE YO NO SOY ORDENADO, EL POCO ORDEN QUE TENGO TIENE QUE VER CON MI AFICIÓN POR ESTE JUEGO.

veces y yo le ganaba otras, pero poco a poco fui mejorando hasta que finalmente le ganaba todas las partidas. Un buen día mi padre me ganó y me dijo: “esta es la última partida que jugamos”. Y nunca más nos enfrentamos.

En un momento confiesa que decide “huir del juego como de la peste” porque sentía que había perdido mucho tiempo en los clubes de ajedrez...

El ajedrez es una cosa obsesiva que a uno le va ganando al punto que puedes dejarlo todo. Yo combinaba mis estudios con el deporte, pero me perdía una parte muy interesante de la vida universitaria que era la conversación con los amigos. Cuando estás en un campeonato tienes que ir aunque sea tu cumpleaños. La partida empieza a las siete de la noche y termina a golpe de once o doce. Es bien fuerte. Puede ser un placer, pero para un ajedrecista muy serio es un trabajo, y en el caso del Perú un trabajo no remunerado.

¿En qué momento se empezó a vislumbrar su gusto por la escritura?

En el colegio me gustaba hacerles bromas a los compañeros escribiendo versos irónicos o cuentitos. Era una manera de librarme de la agresión porque desde primero de primaria yo era el menor de la clase. Eso me daba problemas

porque tenía que enfrentarme a los otros que eran más grandes, de manera que les lanzaba dardos con palabras y después ya me tenían un poco de miedo. Por si acaso, nunca más lo he hecho.

Además su padre era profesor del mismo colegio donde usted estudiaba...

Yo estaba muy orgulloso de mi padre que era una persona muy querida. Pero en contra está el hecho de que algunas veces fui su alumno. Fue un error del colegio pero de todas maneras lo disfruté, y me dio un amor por la literatura griega que de otra manera no hubiera tenido. El punto en contra es que todos los demás sospechan que tú tienes la prueba, cosa que por supuesto no era.

Y tal vez mereciendo una nota más alta nunca me puso más de quince.

¿En qué cree que se parecen la poesía y el ajedrez?

En la necesidad de precisión. George Steiner dice que ajedrez, matemática y música son las tres disciplinas en que un niño puede alcanzar el nivel de un adulto. Y ahí están los ejemplos de Fischer, Euler, y Mozart en la música. Son actividades abstractas que exigen mucha precisión. En la poesía clásica, por ejemplo, era muy importante el lugar donde se colocaban los acentos, cosa que se ve claramente en la literatura griega y romana. Y los poetas hasta el siglo XIX lo sabían muy bien. Rubén Darío hacía una combinación 1-4-7: “íclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda...”, funciona bien porque los acentos están en esos lugares. En los sonetos es igual: “mientras por competir con tu cabello, oro bruñido al sol relumbra en vano...”, Alguien que escribe sonetos tiene que saberlo.

Darío era tan bueno en eso que una vez leyó un poema de Teófilo Gautier, “Sinfonía en blanco mayor”, copió los acentos y escribió un poema mejor llamado “Sinfonía en gris mayor”. Entonces, derivando al extremo un poeta puede escribir, por decir así, bolitas musicales y luego llenarlas con palabras. La poesía contemporánea, de verso libre, no sigue estrictamente esas reglas pero sí las sigue de una manera más laxa. Podemos comparar en música a Bach, que tiene acordes, y uno ve exactamente los motivos y las repeticiones, y por otro lado el jazz donde todo es más distendido pero también tiene repeti-

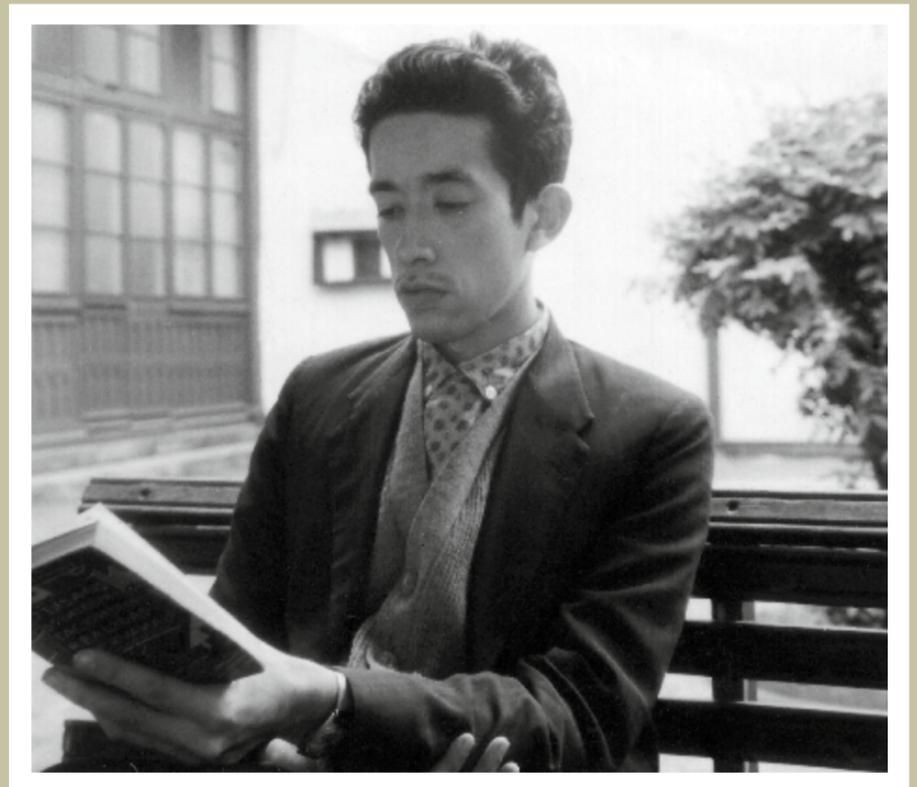
ciones. En resumen, la poesía se basa en repeticiones y variaciones de sonidos, no necesariamente de palabras. Los poetas no necesariamente saben esto, lo pueden haber olvidado pero lo llevan en el inconsciente, en el espíritu de la lengua está, y se expresa al escribir.

¿Qué le resulta más difícil, meditar una jugada de ajedrez o lograr un buen verso?

Lo que pasa es que las jugadas están más codificadas. El comienzo y el final de una partida de ajedrez uno tiene que estudiarlo y repetirlo. Es muy difícil ser creador en las primeras quince jugadas y en las últimas. En el medio se ve el talento creativo. Hay algunos que quieren sorprender con una jugada imprevista, entonces se responde con la regla general que es ocupar el centro, desarrollar los caballos y luego los alfiles para contrarrestar a ese bisoño atrevido.

Usted tuvo la suerte de conversar una vez con Borges, cuénteme de aquella experiencia...

Fue durante una entrevista, yo comencé preguntándole por el ajedrez, pero me desvió hablándome del go,



que es un juego japonés. Estaba maravillado ante Borges, simplemente me echó abajo mis teorías sobre literatura y autores: no importa no conocer al autor, qué importa no conocer a Homero o a Shakespeare. Sin embargo yo he sentido ese día como lector la magia de estar frente a un gran autor. Con García Márquez me sucedió algo parecido aunque no hablé con él.

¿En qué circunstancia ocurrió ese encuentro?

Fue hace dos años en un homenaje que le hicieron durante el Congreso de la Lengua, en Cartagena de Indias. En el momento que salía del teatro yo estaba a un metro suyo, y afuera había miles de personas que lo vitoreaban. García Márquez estaba como en las nubes,

bién el efecto supersticioso de creer que ver a un autor te añade algo, cuando en realidad no añade nada. Pero igual soy un ser humano como los otros y yo también estaba emocionado. Con Borges la emoción fue tal que olvidamos la grabadora al terminar la entrevista.

¿Y qué pasó?

Éramos tres personas, y al volver, saliendo del ascensor, nos dimos cuenta de que la puerta de su habitación estaba entreabierta. Tocamos con timidez, y en ese momento escuchamos la voz de María Kodama, que todavía no era esposa de Borges, diciendo lo siguiente: “te he dicho que te pongas la corbata”. Se veía que tenía una gran influencia sobre él (risas).



mirando a cualquier lado, y en ese momento alguien le gritó algo que me emocionó mucho: “Gabo, por favor míranos”. Él saludó y la gente comenzó a aplaudir muy fuerte como si fuera una barra de fútbol. Nunca he visto vitorear a un escritor tanto como ese día. Algo similar sucedió con Julio Ramón Ribeyro cuando salió por el balcón de la Municipalidad de Miraflores a saludar al público que lo esperaba en la calle. Yo, como siempre, llegué al borde de la hora y no pude entrar a la conferencia, de manera que estuve entre el público viendo ese espectáculo que parecía una manifestación. Ahí comprobé el efecto mágico de la literatura y tam-

¿En qué momentos siente usted como escritor que su trabajo es reconfortante?

Cuando la persona más impensada me habla bien de mi poesía. Hasta tengo una estadística mental de aquellos poemas por los que la gente me reconoce. Alfonso Reyes dice que los poemas son como los hijos: uno los engendra, les pone nombre y los educa, pero en un momento se van separando de uno y con el tiempo ya son otra cosa. Se reconoce la relación filial, sin embargo ya tienen su vida independiente. Una vez escribí un poema, “El Perú”, a pedido de una profesora de colegio que quería leer a los niños

algo para enseñarles a querer a su país. Mucha gente me detiene en la calle para felicitar me por este poema, que es muy corto y no es extraordinario aunque sí sentido. Una vez leí un libro de Michelet acerca de lo que significa ser de un país. No es la historia común, el lenguaje o el territorio, sino más bien el deseo de seguir juntos en el futuro.

A lo largo de estos años ha escrito mucha poesía y algunos cuentos, ¿por qué razón no se animó a abordar otros géneros como el teatro o la novela?

El teatro sí lo abordé pero no he seguido. Yo quisiera hacer todo pero no siempre se puede, sólo algu-

¿El maestro universitario es muy diferente al poeta Marco Martos?

Son actividades diferentes pero se interrelacionan. Yo le debo a la universidad y al ajedrez un cierto orden que es lo que más me preocupa en mi poesía. Y eso lo aprendí en la universidad, además del interés por ciertos temas puntuales. Nunca hubiera escrito un libro sobre Dante si es que no hubiese sido profesor de ese curso. Ahora estoy escribiendo unos poemas sobre el mundo griego por la misma razón, es un acercamiento más profundo que el que requiero para dictar clases. Hay ciertas cosas que uno hace al costado y que finalmente se convierten en decisivas en la vida. En mi caso fue la poesía, que es igual de severa

que el ajedrez porque exige amor pleno. La poesía es despiadada, no hay poetas de fin de semana. Pero con un poco de orden se puede alcanzar la poesía. El talento se puede vislumbrar o no, pero el talento solo no hace nada. Conozco cien aprendices de poeta o poetas de calidad que dejaron de escribir. Es natural, si uno persiste en algo, puede ser mejor.

Cuando usted recién comenzaba a publicar definió la poesía como

“un río que baña y da forma a las cosas conocidas, que transforma”. ¿Cómo la definiría ahora con su larga experiencia como poeta?

No sabía que lo había dicho, me parece muy bonita definición (risas). Hay una frase de Pedro Salinas que dice que el poeta dice mejor que otros dónde y cómo le duele. Esa es una de las aristas de la poesía, el dolor. La alegría da menos poemas que el dolor. La poesía tiene una paradoja: es la máxima precisión a la que puede llegar el lenguaje y al mismo tiempo es como un *iceberg* que pone en juego todos los significados de las palabras, el que está dicho, y el que no

está referido pero que aparece. Por ejemplo la palabra sicofante, que es un ladrón de higos. Si yo pongo el título sicofante no estoy diciendo nada al lector. Pero si escribo un verso: “tal vez robé unos higos, los besos de tu boca, pero tú ganaste mi corazón”, entonces, si averiguas el significado de la palabra te enteras que en Grecia el psicofante era muy castigado por su atrevimiento al ser descubierto. Por eso el ladrón de besos se parece al psicofante.

Vallejo tiene un verso que siempre me ha martillado en el cerebro: “¡Cuatro conciencias simultáneas enrédanse en la mía!”. El poeta atiende a los llamados del corazón pero si los pone muy evidentes deja de lado la inteligencia. Por eso les digo a los alumnos que quieren escribir poesía que les quiten un poco de azúcar a sus versos. Lo dijo el poeta alemán Gottfried Benn, “si yo quisiera ser claro no escribiría versos”. O Mallarmé que le dijo alguna vez a un periodista que estaba mirando sus manuscritos: “ese déjelo

que tengo que ponerle un poco más de oscuridad”. Entonces la paradoja es que la poesía siendo el lenguaje más claro es potencialmente el más oscuro. Uno no está diciendo todo, sino más bien deja que el lector complete con su propia experiencia.

¿Habiendo estudiado con tanto interés a Vallejo qué le resulta fascinante de su obra?

Que tiene un manojito de poemas que están entre los mejores poemas del mundo de cualquier lengua. En *Poemas humanos* y en *España, aparta de mí este cáliz*, todos son buenos. En *Trilce* está ese poema XVIII: “Oh las cuatro paredes de la celda”, que es extraordinario al igual que el I y el LXXVII. Poetas con excelentes poemas hay muchos, pero hay menos que tienen un conjunto de poemas extraordinarios a lo largo de su obra.

En su penúltimo poemario usted aborda el tema religioso, ¿era un asunto que tenía pendiente en su poesía?

Le estaba dando vueltas hace muchos años al tema religioso, aunque no de manera evidente para los demás. He sido profesor de literatura española durante muchos años y mi autor favorito es San Juan de la Cruz. He demorado mucho las explicaciones sobre su poesía pero me he ido contagiando un poco de su espíritu. Pero es un espíritu que tiene un peligro, en otra época hubiera sido un perseguido. Los místicos en general no buscan intermediarios sino

que van de frente e Dios, lo cual es mal visto en la sociedad y es sospechoso de herejía. Hay otro que admiro mucho que es Miguel de Molinos, que fue quien directamente inspiró mi libro, que terminó en la hoguera. Decía que el alma tenía que ser una oficina de la nada para que pueda entrar Dios. Fue la primera vez que se usó la palabra oficina. Ese Dios no es procesión o exhibición, es un Dios interior.

Eso nos lleva a otras especulaciones como esta de la cual sólo doy el cabito: en realidad las religiones se parecen, son más semejantes de lo que uno cree. Dios en castellano viene del latín *Deus*, y *Deus* viene de Zeus, Theus. Los latinos no podían pronunciar bien Zeus, con esa interdental, y decían *Deus*.

Mi amigo Víctor Hurtado dice que los problemas de las religiones contemporáneas es que tienen libros sagrados. La Torá, el Corán y la Biblia luchan entre sí. En cambio los griegos no disputaban porque nada estaba escrito, simplemente la gente creía. Entonces termina su carta diciéndome: por Zeus que te digo la verdad (risas).

¿Por qué la Academia Peruana de la Lengua no admite a profesionales de otras ramas del saber?

La Academia Peruana prefiere a lingüistas y literatos,

pero también incorpora a otros profesionales. Lo que ocurre es que son apenas treinta plazas disponibles, entonces hay siempre discusiones para incorporar nuevos miembros. Digamos que es un capítulo difícil. Hay un sacerdote que es el padre Gustavo Gutiérrez, está el pintor Fernando de Szyszlo, también había un médico, Javier Mariátegui, que falleció hace poco. Lo que se pide es amor a la lengua, pero un amor muy intenso y demostrado con libros publicados. En términos históricos se ha procurado incorporar a los que tengan un interés desmesurado por la lengua española, y los criterios de evaluación son muy subjetivos. Es toda una corporación que realiza una votación, de manera que a veces se puede equivocar. Por ejemplo César Vallejo y José María Arguedas no han sido incorporados. A veces me reclaman por la inclusión de José María Eguren y Ciro Alegría, pero ellos sí fueron miembros de la Academia, lo que sucede es que murieron antes de presentar sus respectivos discursos.

¿Qué palabras del español del Perú han sido incluidas recientemente a la lengua?

Primero hay que señalar que el diccionario de la Real Academia Española es uno, y las relaciones entre ésta y las demás academias son amistosas pero no exentas de conflictos. Por ejemplo, en 1892 Ricardo Palma llevó un grupo de palabras y no le aceptaron ninguna, sin embargo ahora están casi todas aceptadas. Y otro ejemplo muy reciente, cuyos criterios nosotros no compartimos, es la palabra patata, que es la entrada principal al tubérculo que es del Perú y para nosotros es la papa. Entonces, cuál es nuestro derecho a imponer papa si ellos dicen patata. Ellos controlan el Diccionario a pesar de que en teoría es de todos. En ese sentido yo emprendo un combate diferente.

¿En qué sentido diferente?

Nosotros como peruanos tenemos una actitud de hermandad con todas las academias, incluso con aquellas que no nos dan el sí todo el tiempo. Pero también debemos

tener nuestra propia personalidad y nuestros propios diccionarios. Por primera vez se está elaborando un diccionario colectivo de peruanismos que va a ser publicado dentro de cuatro años. No estarán cama o silla, pero estarán cancha, huarique, achachau, palabras que usamos todos los días. Hacer un diccionario del español del Perú nos llevaría diez años más. Yo estoy proponiendo que para el 2021 la Academia Peruana ya lo tenga listo. Estoy tratando de contagiar a los demás por mi amor a la lexicología, que es una especialidad muy complicada, yo diría que es casi tan difícil como escribir poesía. Tenemos un grupo de jóvenes que están aprendiendo, algunos están becados y otros vienen porque les interesa mucho. Yo siempre creo que los especialistas son como loquitos, si uno no tiene una obsesión no avanza.*





LA TETA ASUSTADA

Rogelio Llanos

INQUIETANTE, PROVOCADOR, AUDAZ, FUERON LOS TÉRMINOS CON LOS QUE DEFINIMOS EN SU MOMENTO *MADEINUSA*, FILM CON EL QUE DEBUTÓ EN EL LARGOMETRAJE CLAUDIA LLOSA. TALES TÉRMINOS PUEDEN APLICARSE TAMBIÉN A *LA TETA ASUSTADA*, CON LO CUAL QUEREMOS PONER DE RELIEVE LAS VIRTUDES Y EL TALENTO DE UNA DIRECTORA QUE ES CAPAZ DE CONTINUAR AUSCULTANDO EL UNIVERSO ANDINO CON SU MIRADA CURIOSA, SU GUSTO POR EL DETALLE, SU PROPENSIÓN A LOS SÍMBOLOS, SU ATRACCIÓN POR LOS RITUALES Y SU ENORME SENSIBILIDAD. *LA TETA ASUSTADA* MUESTRA, UNA VEZ MÁS, A UNA DIRECTORA FASCINADA CON SUS PERSONAJES, CAPTURADA POR UNA HISTORIA Y UNA ANÉCDOTA QUE PROCEDEN DE UN MUNDO ANCESTRAL QUE ELLA SE EMPEÑA POR DESCUBRIR, POR INTERIORIZAR, Y CUYAS MANIFESTACIONES DE ALEGRÍA O DE TRISTEZA, DE PAZ O DE VIOLENCIA, LA ESTREMECEN, LA ENTERNECEN O LA SUBLEVAN. Y ESE ESTREMECIMIENTO, ESA TERNURA O ESA REBELDÍA QUE NACEN DEL CONOCIMIENTO, LAS PERCIBIMOS, A TRAVÉS DE SUS IMÁGENES SENTIDAS, LEGÍTIMAS Y SINCERAS.

Un primer plano extenso y sostenido sobre el rostro de una anciana que narra en su canto final la tragedia vivida años atrás sirve de nexo entre el pasado y el presente. Nos ubica de inmediato en el origen de la historia, dándonos al mismo tiempo la explicación del trauma que padece Fausta (Magaly Solier), la protagonista principal, que ahora escucha de su madre mientras agoniza, el relato de una agresión, de una violación cuando la gestaba, como muchas mujeres de su tierra invadida, de su tierra arrasada. Plano hermoso y terrible a la vez, nos pone en contacto con la oscuridad, la violencia y la muerte. La cámara fija capta, con ánimo ritual, los últimos momentos de una mujer que se apura en su historia combinándola con advertencias y consejos para la joven, para que desconfíe, para que esté alerta ante el agresor cuyas armas no son únicamente las de fuego sino aquellas que provienen de su violenta naturaleza viril.

Historia personal y a la vez historia colectiva la que relata la anciana. Un país desangrado, violado, dividido. Un país en el que el miedo y el temor se transmiten de generación en generación. Un plano que en la sobriedad de la mirada y en la crudeza de su texto, contiene esa rara mezcla de belleza y consternación que es propia de las grandes obras de arte. La cámara inmóvil, como si no fuera capaz de dejar de mirar a la anciana, como si fuera imposible dejar de escuchar su testimonio, acentúa esa impresión y captura de inmediato nuestro interés. La emoción fluye y, como diría Francois Truffaut, el cine reina. La teta asustada, muy lejos del panfleto y de las películas políticamente correctas, nos da en éste, su primer plano, el testimonio más conmovedor y fascinante de aquellos años de violencia que asolaron al Perú. Claudia Llosa es de aquellas que apunta a que la verdad —esta dura e implacable verdad— no debe ser jamás olvidada, y este inspirado



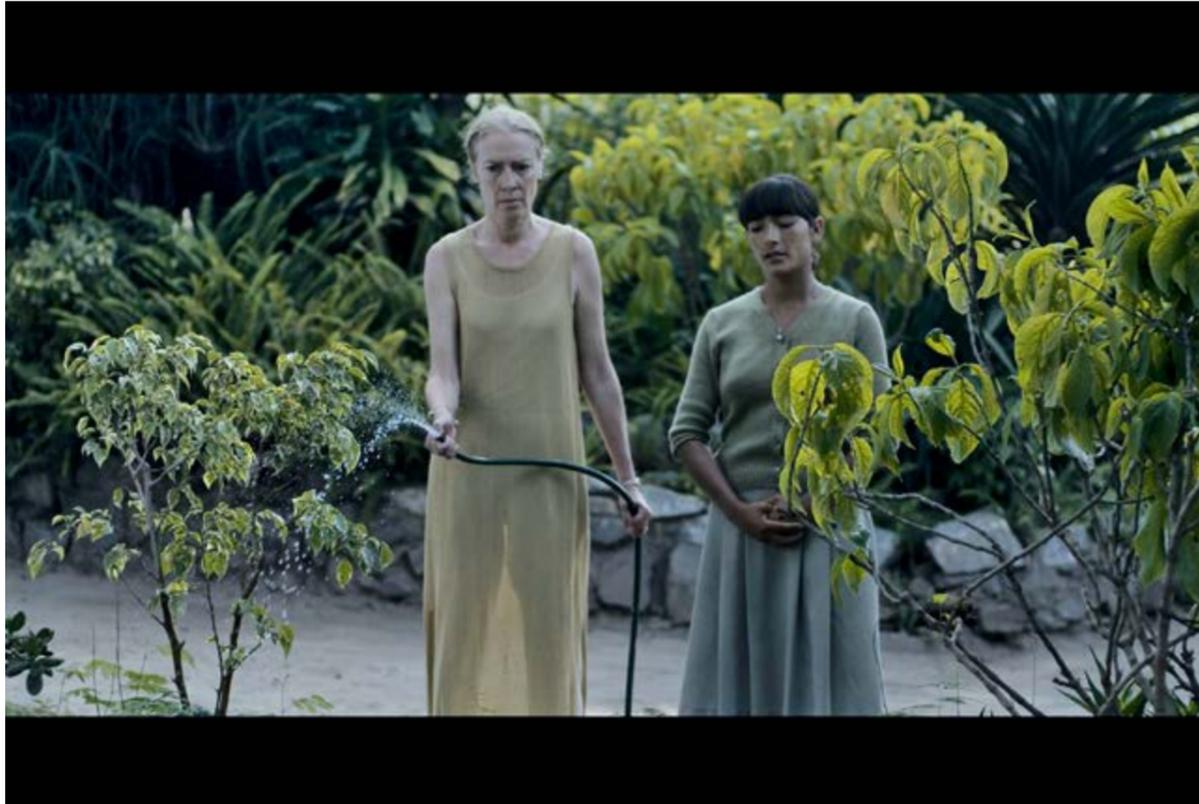
plano inaugural de su *film* es su mejor tarjeta de presentación.

De la oscuridad a la luz. Del tiempo detenido en el pasado (quizás la violencia permanente así lo hizo parecer) a la dinámica de un presente enigmático, y quizás esperanzador. De la mirada fija y consternada en aquellos fantasmas portadores de dolor y desgracia hacia la observación curiosa de una realidad variopinta y multicolor. *La teta asustada*, desde sus primeros planos, nos advierte cuál es su sendero. Efectivamente, la cámara cambia ahora de posición y nos muestra al destinatario del canto de la madre. Vemos a Fausta, pero también a una ventana abierta que deja pasar la luz y nos permite atisbar el exterior. La oscuridad ya no es tal, hay soledad, pero quizás hay una salida. En ese tránsito entre ambos hitos, Fausta superará su pasado de temor, su trauma original y empezará a ver la luz. Claudia Llosa, en un cambio reconfortante respecto al pesimismo y perversidad de *Madeinusa*, se abre paso hacia una salida que, premonitoriamente desde el inicio del *film* —y ese movimiento y enfoque de la cámara lo sugieren— se avizora optimista e ilusoria.

Fausta padece de un trauma que en el mundo andino se conoce como 'la teta asustada'. El terror vivido, la tristeza inocultable, la frustración castrante se transfieren durante el amamantamiento, es decir, a través de la leche materna. Ese trauma condiciona el carácter, la actitud y los movimientos de una Fausta que oscila entre la fragilidad y la melancolía y que le confiere a su imagen silenciosa y observadora, la apariencia de



LA OSCURIDAD YA NO ES TAL, HAY SOLEDAD, PERO QUIZÁS HAY UNA SALIDA. EN ESE TRÁNSITO ENTRE AMBOS HITOS, FAUSTA SUPERARÁ SU PASADO DE TEMOR, SU TRAUMA ORIGINAL Y EMPEZARÁ A VER LA LUZ. CLAUDIA LLOSA, EN UN CAMBIO RECONFORTANTE RESPECTO AL PESIMISMO Y PERVERSIDAD DE *MADEINUSA*, SE ABRE PASO HACIA UNA SALIDA QUE, PREMONITORIAMENTE DESDE EL INICIO DEL *FILM* —Y ESE MOVIMIENTO Y ENFOQUE DE LA CÁMARA LO SUGIEREN— SE AVIZORA OPTIMISTA E ILUSORIA.



ANTE ESOS TEMORES QUE LA AGARROTAN, QUE LA OPRIMEN, QUE LA HACEN CERRAR LOS PUÑOS CON DESESPERACIÓN, FAUSTA CANTA. ES UN CANTO QUE LE SALE DEL ALMA. Y SU CANTO SE ESCUCHA AUN CUANDO ESTÁ EN SILENCIO. ES SU CANTO PRISIONERO, ES SU CANTO MELANCÓLICO, ES SU CANTO DE VIDA. ES EL CANTO QUE VIENE DE UN PASADO LEJANO, QUE SE ALIMENTÓ DE ESA COMUNIÓN ARMONIOSA DEL HOMBRE Y LA NATURALEZA Y DE LA AÑORANZA DE LA VIDA EN EL CAMPO EN DÍAS SOLEADOS Y CIELOS AZULES. Y ES ESA MÚSICA LA QUE A AÍDA –LA DUEÑA DE CASA– SENSIBLE AL ARTE, LA CONMUEVE, LA ESTIMULA Y LA HACE SUYA.

un ser perdido y desconcertado en medio de un universo bullicioso y pintoresco, pero poblado de amenazas y peligros. Ha vivido varios años bajo la protección de su madre, pero también bajo sus imposiciones. Ahora que ella no está debe enfrentar una libertad que ella desconoce y que, por ello mismo, la atemoriza, la inhibe.

La única valla tendida contra el agresor es una papa insertada, por decisión propia, en su vagina, entendida ésta como órgano de reproducción, como puerta de ingreso a la fuente de la vida. Ella sabe que dicha fuente fue violada en el pasado, en aquellos años de oscuridad y horror. Ahora, ella se torna temerosa ante la posibilidad de que esa fuente –la suya, aún intocada– pueda ser objeto de esa violencia humillante, interminable. Por tanto, y mientras el miedo a esa violenta invasión persista, esa vía debe ser clausurada. Fausta decide usar una papa como elemento de contención más que de protección. La papa nace dentro de la tierra. La mujer, como la tierra misma, hace posible la existencia. Intuye, entonces, que la papa debe enraizarse ahora en el cuerpo femenino para evitar dar vida, para contener al agresor, para negar el placer y, quizás, para empezar a morir.

Fausta padece de desmayos, malestares y sangrados. Nadie sabe por qué, pero todos asumen que es porque padece del mal de la teta asustada. Ahora que la madre ha muerto, su melancolía es mayor, pero sabe que tiene que asumir el deber de llevar el cadáver a su tierra natal. Los muertos no descansan en paz si no retornan a su origen, tal es su creencia. Y mientras consigue los recursos para trasladar el cuerpo debe conservarlo en su cuarto y debe continuar haciendo su vida rutinaria y observando distante las ceremonias del entorno en el que se mueve. El cuerpo de la madre deviene en una suerte de pasado o carga sentimental, afectiva o histórica que empieza ahora a transportar mientras deambula por las calles del pueblo abiertas en medio del desierto costeño, mientras trabaja para Aída –la artista depredadora– o mientras acude silenciosa y tímida a las coloridas fiestas rituales de familiares y conocidos.

La impregnación del cadáver de sustancias conservadoras, la pedida de mano de la novia, la fiesta del ma-

trimonio con sus comparsas, bailes y música propios del medio, son aquellos rituales comunitarios en los que Claudia Llosa se solaza mostrando con minuciosidad. Su mirada siempre está cargada de curiosidad y no poco placer. Llosa disfruta descubriendo, mostrando aquellas expresiones de lo popular, que jamás parecen impostadas. Es su manera de participar en ese universo marginal al que se acerca con respeto y cariño. Imágenes como la de esa cola del vestido de novia levantada por globos o los comparsas desfilar con trago y comidas a lo largo de las calles tienen la gracia, el humor y la fuerza de lo verosímil.

Para Fausta que vive encerrada en su propio mundo, todas esas manifestaciones de alegría, así como esos intentos de los hombres de ligar con ella o de acercarse para conocerla tienen un carácter de extrañeza y conllevan un riesgo elevado. La presencia del hombre en su entorno la pone a la defensiva, la atemoriza. La fotografía del militar en la casa de Aída, para quien Fausta trabaja, la sorprende, la turba. No sólo es el hombre, poseedor de un falo con el que la puede penetrar, es el uniforme que ella reconoce, símbolo de la violencia del poder, de la violencia de las armas de fuego que ella, probablemente vio y escuchó cuando niña allá en esa tierra a la que pretende volver para enterrar el cadáver de su madre, para terminar –claro, ella no lo sabe, aunque quizás lo sospecha– con ese pasado que la agobia.

Ante esos temores que la agarrotan, que la oprimen, que la hacen cerrar los puños con desesperación, Fausta canta. Es un canto que le sale del alma. Y su canto se escucha aun cuando está en silencio. Es su canto prisionero, es su canto melancólico, es su canto de vida. Es el canto que viene de un pasado lejano, que se alimentó de esa comunión armoniosa del hombre y la naturaleza y de la añoranza de la vida en el campo en días soleados y cielos azules. Y es esa música la que a Aída –la dueña de casa– sensible al arte, la conmueve, la estimula y la hace suya. Aída, habitante de otro mundo en el que la soledad, la penumbra y la neurosis componen la rutina diaria, encuentra en el arte de Fausta, el medio para dar salida a su propia expresión artística, y se ve obligada a comprar



EL PRESENTE, A SU VEZ, SON ESOS HOMBRES Y MUJERES VENIDOS DE LA SIERRA, QUE HAN CONSTRUIDO SUS PRECARIAS VIVIENDAS EN MEDIO DEL ARENAL Y QUE CON SUS FIESTAS, BAILES Y CELEBRACIONES INTENTAN EXORCIZAR AQUELLOS FANTASMAS PROVENIENTES NO SOLO DE ESE PASADO, MUCHAS VECES DOLOROSO, SINO TAMBIÉN ESOS OTROS FANTASMAS QUE CADA DÍA SE MATERIALIZAN BAJO LA FORMA DE UNA REALIDAD DURA Y MEZQUINA.



lo que falta a su inspiración. Compra canciones y obtiene éxito. Fausta canta para ella y obtiene unas perlas que, como los pequeños recuerdos, aretes y muñecas de *Madeinusa*, son los señuelos ilusorios de sus pequeñas fugas hacia esos otros mundos en los que, quizás, Fausta quisiera vivir.

Fausta, sin embargo, no puede acceder a esos otros mundos o nuevas experiencias simbolizados, además, por la presencia de un jardinero que se siente atraído por ella, y que la halaga y le conversa inútilmente. La carga traumática de Fausta es demasiado fuerte y Llosa apela sutilmente al símbolo, recordándonos que el cadáver de la madre aún sigue sin ser inhumado. Pero, el cuerpo de Fausta pide liberarse y esta exigencia se expresa a través de esos malestares físicos que sus familiares identifican como huellas del trauma sufrido, mientras que los médicos explican racionalmente lo que para ellos es la causa de los males de la joven. Hay una falta de entendimiento entre ese mundo de creencias ancestrales y ese otro que parte de una racionalidad fría y académica. La solución al mal que padece Fausta, sin embargo, debe encontrarse en ambos planos.

El trauma de Fausta es un fantasma del pasado que pugna por pervivir en el presente. El presente, a su vez, son esos hombres y mujeres venidos de la sierra, que han construido sus precarias viviendas en medio del arenal y que con sus fiestas, bailes y celebraciones intentan exorcizar aquellos fantasmas provenientes no solo de ese pasado, muchas veces doloroso, sino también esos otros fantasmas que cada día se materializan bajo la forma de una realidad dura y mezquina. De allí la presión familiar para que Fausta se lleve definitivamente el cadáver de su madre de la casa familiar en la que ha sido acogida. De allí, también, que las expresiones de alegría colectiva, el jolgorio, y los festejos matrimoniales, suerte de afirmación de la vida, intenten imponerse sobre lo mórbido y lo fúnebre. De esta tensión nace uno de los momentos más logrados de la película: Fausta se acerca a la casa y ve en el patio



una gran fosa abierta; su corazón se agita, se inquieta y camina con rapidez hacia el sitio pensando que, quizás, allí yace ahora el cadáver de su madre. La cámara, siempre con el punto de vista de ella, nos transmite su ansiedad, su angustia. Al llegar al lugar se da cuenta de que el foso ha sido convertido en una especie de piscina improvisada para el placer de niños y adultos. Así, Claudia Llosa utiliza certeramente cada uno de sus elementos de puesta en escena, trabajando con habilidad el montaje y confiando en la fuerza de sus imágenes para transmitir de un lado esa visión limpia e ingenua de su protagonista, y de otro, esas manifestaciones de vida de aquellos migrantes que aprenden con rapidez a sobrevivir —reproduciendo a su manera costumbres, gestos y actitudes— al desarraigo y a la exclusión.

La teta asustada no se agota con una sola visión. El guión ha sido estructurado pensando en varias líneas de interés. Si ya la primera imagen captura al espectador, luego hay el deseo de conocer cuál es el destino de la joven, y se despierta el interés por saber si llega o no a enterrar el cadáver de su madre. Hay, además,

una serie de símbolos que Claudia Llosa utiliza para enriquecer el significado de las imágenes, pero que jamás se apropian del *film*, sino que, por el contrario, se insertan de manera natural en el relato, sin entorpecerlo, sin agredir la inteligencia del espectador. Por tanto, el desenlace de la historia llega como una necesidad o consecuencia lógica de los hechos que se han ido encadenando unos con otros.

El desmayo de Fausta, la ‘posesión’ de su cuerpo por parte del jardinero, que la lleva al hospital para que le extraigan la papa que obstruye la vagina, la decisión súbita de enterrar a la madre en un punto cualquiera de la costa, frente al mar, son los hitos que marcan el giro fundamental en la vida de la joven. Las escenas últimas de Fausta examinando una planta de papa sembrada en la tierra subrayan, a manera de guiño cómplice final, esa posibilidad generosa y alentadora —y a la vez esa necesidad— de la mujer de reconciliarse con su pasado. Y, sin duda, tales imágenes, en su serenidad, nos abren a la esperanza en un mundo incierto y cada vez más difícil de comprender.*



LA CASA DE CARTÓN

MARTÍN ADÁN, ENRIQUE POLANCO (Y YO)

Antonio Cisneros

Ilustraciones de Polanco para La Casa de Cartón

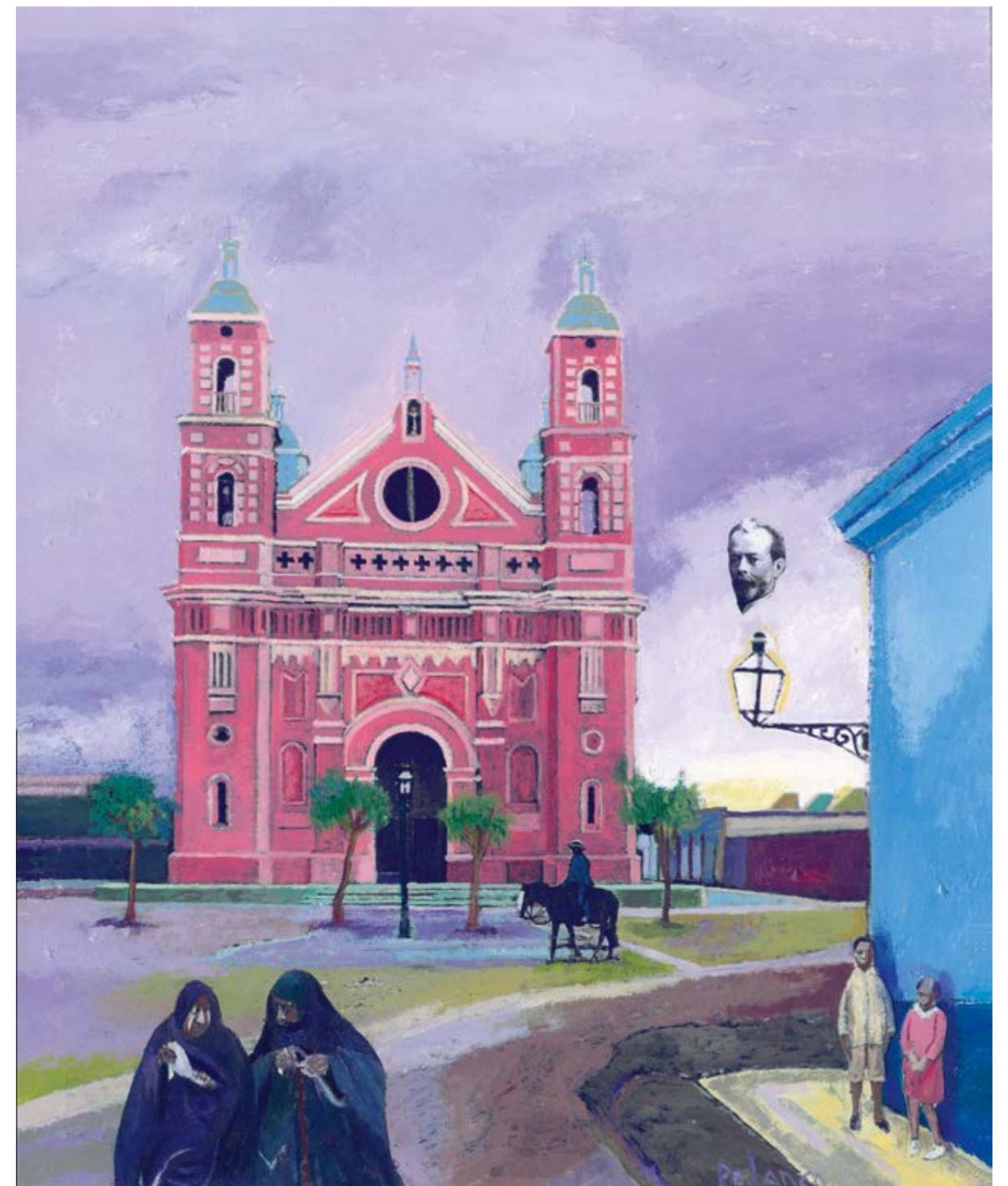
Juan Crisóstomo Grieve

“YA HA PRINCIPIADO EL INVIERNO EN BARRANCO; RARO INVIERNO, LELO Y FRÁGIL, QUE PARECE QUE VA A HENDIRSE EN EL CIELO Y DEJAR ASOMAR UNA PUNTA DE VERANO. NIEBLECITA DEL PEQUEÑO INVIERNO, COSA DEL ALMA, SOPLOS DEL MAR, GARÚAS DE VIAJE EN BOTE DE UN MUELLE A OTRO, ALETEO SONORO DE BEATAS



Boulevard Proust

RETARDADAS, OPACO RUMOR DE MISAS, INVIERNO RECIÉN ENTRADO... AHORA HAY QUE IR AL COLEGIO CON FRÍO EN LAS MANOS. EL DESAYUNO ES UNA BOLA CALIENTE EN EL ESTÓMAGO, Y UNA DUREZA DE SILLA DE COMEDOR EN LAS POSADERAS, Y UNAS GANAS SOLEMNES DE NO IR AL COLEGIO EN TODO EL CUERPO”.



Plazuela San Francisco o El Cielo de Piérola

E

l camino del colegio a mi casa: cada árbol de moras tiene su nombre y las grietas del suelo son colinas y ríos y bosques y volcanes crecidos y multiplicados bajo el ciclo de las cuatro estaciones. Juro que en la esquina de San Ramón y Bellavista hay un Mediterráneo que no sólo contiene Las Baleares, Córcega, Cerdeña, sino las rutas de romanos y fenicios y el orden de batalla en la batalla de Lepanto.



A los siete años fui iniciado en historias que siempre terminaban con astillas de fuego entre las carnes, o sal en las heridas que dejaban la hoguera, los azotes, las correas de púas. Y alguna vez pensé que los muchachos de esa escuela fiscal podían ser la turba de romanos (o egipcios o judíos) que mataron a golpes a Tarcisio, mensajero del cáliz oculto entre sus ropas. Pero como Tarcisio, estaba decidido a cantar de alegría en el tormento: las astillas, la doncella de hierro, los azotes, el perol hirviente eran muy poca cosa comparados con el castigo eterno que irremediablemente me esperaba. Al año siguiente hice la Primera Comunión.



La Casa de Cartón, sol y garúa en las columnatas de la plaza Francia. Los flacos entusiasmos de la modernidad. “Para ti tengo una sonrisa impresa en papel japonés” (Carlos Oquendo de Amat). Mi madre pica las cebollas y canta. Es joven y bella, la más bella del barrio. Canta y tararea los aires jondos del sur de España. Cebollas largas y moradas para el escabeche, cuyo olor de rebote me recuerda los grandes viajes en una bicicleta de antiguos jardineros. Las cebollas largas y moradas y el mar azul (no diré turquesa) son un terreno amable, sin carros ni edificios de concreto, el sol gira redondo, zumban las avispas (una me picó en el párpado), brillan las escaleras de metal, ojos de buey, mascarones de proa, augustas banderolas en un aire sin viento.



Malecón

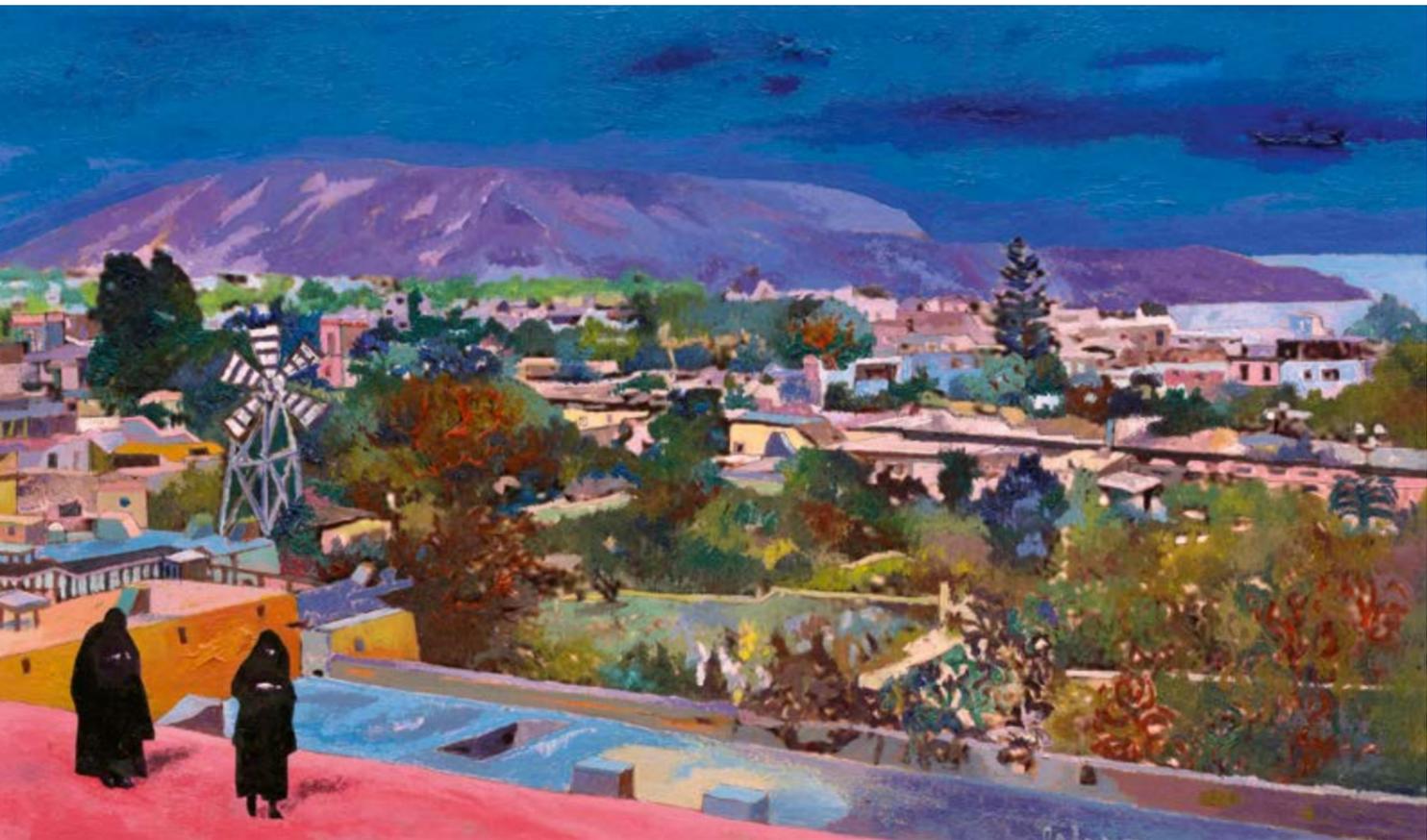
MI MADRE PICA LAS CEBOLLAS Y CANTA. ES JOVEN Y BELLA, LA MÁS BELLA DEL BARRIO. CANTA Y TARAREA LOS AIRES JONDOS DEL SUR DE ESPAÑA. CEBOLLAS LARGAS Y MORADAS PARA EL ESCABECHE, CUYO OLOR DE REBOTE ME RECUERDA LOS GRANDES VIAJES EN UNA BICICLETA DE ANTIGUOS JARDINEROS.

Los cuadros primorosos de Polanco (*collage* y miniatura medieval) podrían ser tenidos por mil daguerrotipos barranquinos, testimonios, estampas lujuriosas del color. Sin embargo, me parece que también, y sobre todo, son una suerte de arquetipo. Un arquetipo de la alegría y la desolación. La rotonda, los acantilados, el funicular, las viejas capillas y casonas del balneario del sur pertenecen y no al universo del poeta Adán. En realidad, han sido edificados en algún lugar del alma, imposible de fijar en el tiempo o el espacio. Metafísica. La ciudad de Polanco está vacía y llena, al mismo

tiempo, de imposibles personajes, cromos de colección, esmaltes recortados, paquebotes de ultramar, aviones de latón. Es, en cualquier caso, un escenario terrible y hermoso donde da rienda suelta a los arcanos.



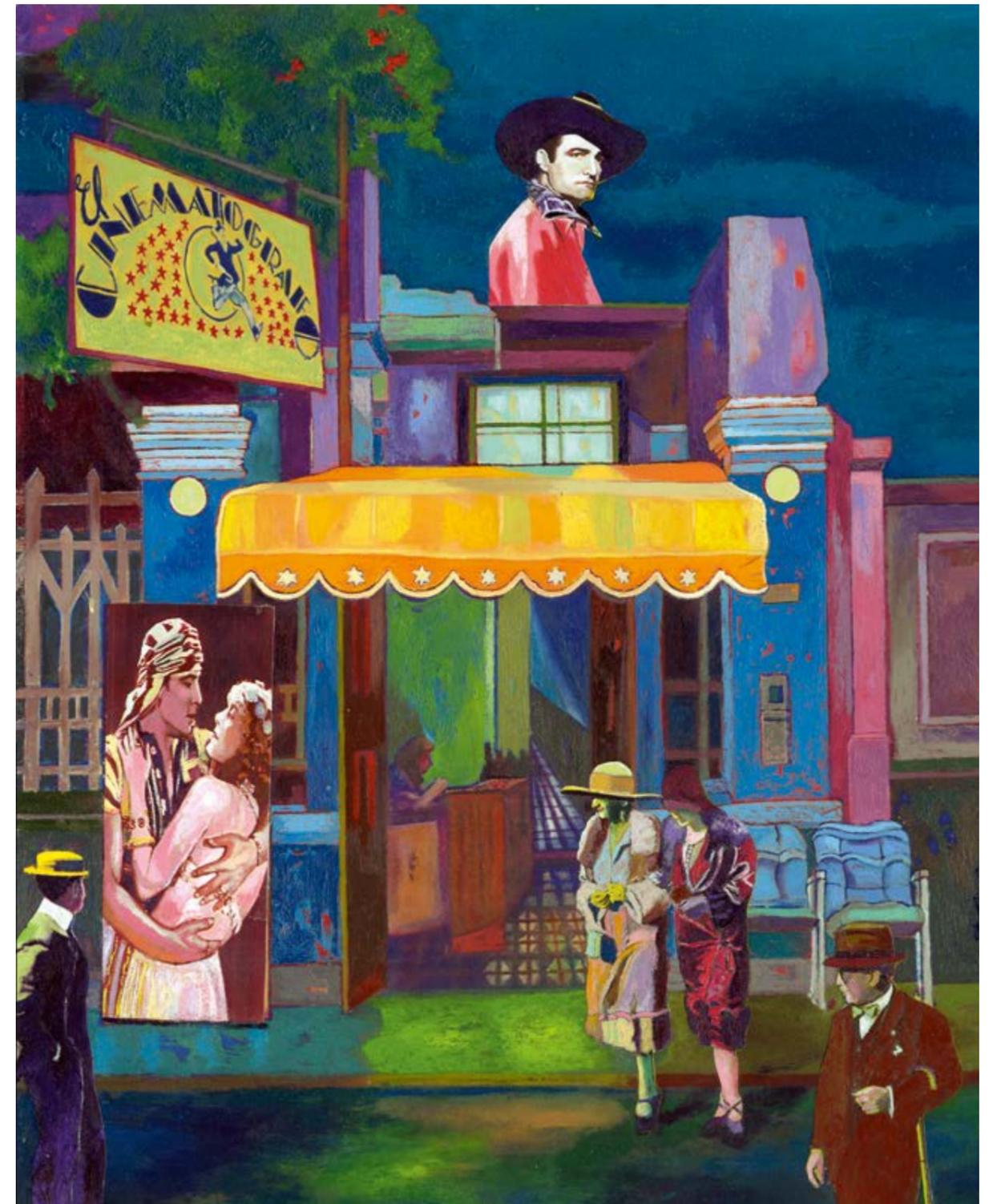
Retablos, más bien, a ser llenados. Soy un niño mínimo. En las losetas de la cocina, maestro y capitán de los soldados, perfil egipcio, plomo bidimensional, bandera peruana, verdes y dorados, bayoneta



Chacras de Barranco



Bañistas



Cinematógrafo

calada en el fusil. Ejércitos británicos: morrión negro, chaquetas rojas y brillantes, caritas rosadas. Maravilla de maravillas que regresa con el olor de ciertas cajas de cartón recién abiertas, aroma de embalajes para computadoras o vasos de cristal. Los retablos de Polanco, vericuetos. Aquí el tiempo ha hecho polvo, de algún modo, todos aquellos ros-

tros que, con frecuencia, solemos llamar vida. No el tiempo cronológico que nos engulle día a día. Se trata de un tiempo anterior, que jamás ha empezado ni habrá de terminar. El Barranco de Adán (inventado otra vez por Polanco) cobra plena existencia (otra existencia) con los sagrados usos del color y del silencio.*

EL MAR AL MORIR

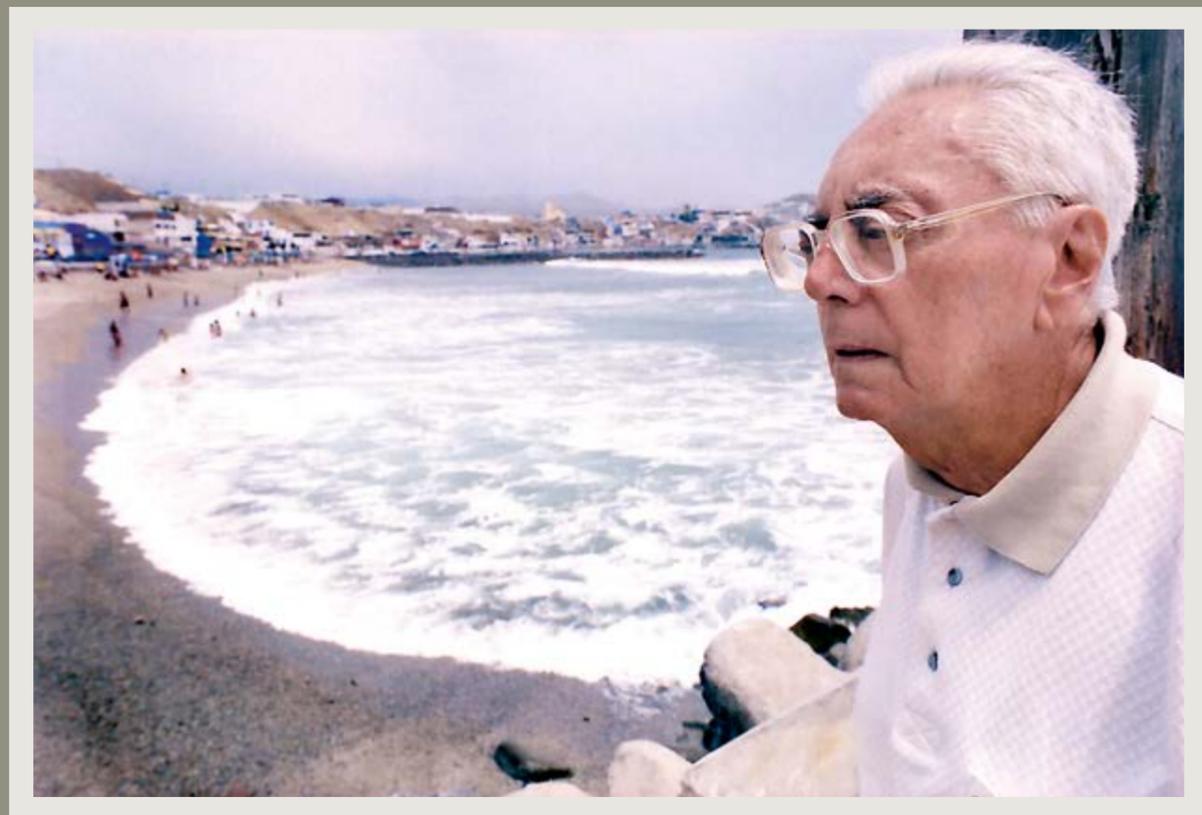
Ana María Gazzolo

FUERON AMIGOS, COMPARTIERON VIVENCIAS DE JUVENTUD, BUSCABAN EN LOS LIBROS Y EN EL ARTE AQUELLO QUE LOS IDENTIFICARA Y ENCAMINARA EN SUS PRIMERAS ELECCIONES. ANDUVIERON POR LOS MISMOS RINCONES DE LIMA, ESTUDIARON EN LA MISMA FACULTAD DE LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE SAN MARCOS, FRECUENTABAN LA PEÑA PANCHO FIERRO, DONDE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y LAS HERMANAS ALICIA Y CELIA BUSTAMANTE LOS ACERCABAN A LA ESENCIA DE UN PERÚ QUE NO ERA LIMA. JAVIER SOLOGUREN, RAÚL DEUSTUA, JORGE EDUARDO EIELSON Y BLANCA VARELA SE CONOCIERON GRACIAS A SEBASTIÁN SALAZAR BONDY, EL QUE HABRÍA DE MARCHARSE PRIMERO; TODOS RECONOCÍAN A LOS MISMOS MAESTROS Y SE RELACIONARON CON LAS MISMAS REVISTAS: . AMARON Y DETESTARON LIMA (“NO SÉ SI TE AMO O TE ABORREZCO”, REPITE EN UN POEMA DE ... BLANCA VARELA), NI SOCIAL NI CULTURALMENTE SATISFACÍA SUS EXPECTATIVAS, PERO LA AMARON QUIZÁ COMO A ALGUIEN NECESITADO DE AFECTO Y POR LO QUE ES IMPOSIBLE ODIARLA: POR SU MAR Y LA SENSACIÓN DE INFINITA LIBERTAD QUE PROCURA. UNA CIUDAD ASOMADA AL MAR INVITA AL VIAJE DEL CUERPO Y DEL ESPÍRITU.

Escribieron sus primeros poemas en la década del 40, y desde el principio estuvo el mar en ellos: paisaje, vivencia y símbolo. A excepción de Blanca, publicaron esos primeros textos en *El Comercio*, *La Prensa* y *La Nación*. Es la época de los proyectos comunes: una antología de la poesía peruana que los antecedió, un par de plaquetas de poesía, que queda-

ron en copias mecanografiadas, sobre temas acordados: *Circulación de la sangre* y *Mar nuestro*. Ya en esos primeros versos se advierte una visión compleja del mar, que aparece como referencia y como metáfora del vasto misterio de la existencia. En “Mar nuestro” (1942), Sologuren propone un mar en el que el yo se pierde, donde no hay caminos ni asidero (“...me hallo sin leños/donde poner las manos y mis ojos salvar”), y en “Morir” (*Detenimientos*, 1947), el mar es un destino viviente (“Morir llevado por el mar que respira contra los muros de mi casa”). Deustua ve el mar como una ex-





Herman Schwarz

Javier Sologuren

tensión por la que las ilusiones huyen y en la que se escenifica la búsqueda de lo desconocido; en esos versos iniciales está el embrión del tema del distanciamiento, que se hizo también ejercicio vital (“Canción de los barcos son las altas proas/que penetran en mares ignorados”, “Canción de los barcos”, 1940). Y en su libro auroral, Blanca Varela, al evocar el mar de la infancia, construye una metáfora que anticipa su ceñida y desnuda poética de la madurez: “¡Oh, mar de todos los días,/mar montañña” (“Puerto Supe”).

Porque buscaban otros horizontes culturales, los cuatro partieron y en sus itinerarios lejanos a veces se encontraron: Javier fue a México primero y a Suecia después; Deustua, a Nueva York, París y Ginebra, hasta que años después se estableció en Roma; Eielson, a París y Ginebra, hasta que un viaje que hiciera con Sologuren a Italia lo decidió a quedarse en ese país, en Roma; Blanca viajó a París y más tarde a Florencia, y en la capital francesa se encontró con Eielson. Algunos volvieron después de un largo periplo; otros, como Deustua y Eielson, lo hicieron solo en contadas ocasiones, trazaron la línea de sus mundos más allá de las fronteras y tal

vez encontraron en otros mares la memoria de este, el de la infancia y la primera juventud.

El mar no fue solo una presencia en sus obras, que alcanzó honda significación, sino que tuvo que ver con sus vidas en declive, desde las visitas que frecuentemente le hacían Blanca y Javier al maestro y amigo Westphalen en su casa de Barranco, sobre el acantilado, o en su refugio final en una clínica de Chorrillos, hasta el doloroso silencio de Blanca en su departamento frente al mar; desde el retiro de Ilia y de Javier en San Bartolo hasta el obstinado deseo de Deustua de mezclarse en un mar desconocido.

El rugido del bufadero

Había un aspecto contemplativo y otro infantil en la relación de Sologuren con el mar. Este había sido un telón auditivo durante una etapa de su infancia, en la que la enfermedad lo postró en cama en una casa de Barranco; lo había escuchado mientras leía sus primeros libros y el hábito de oírlo quedó representado en su colección de caracolas, que reposaban en un estante de la casa de San Bartolo. Allí recobraba el asombro al

contemplar la naturaleza, en lo menudo y en lo inmenso, su poesía tiene mucho que ver con esa capacidad de observación. Se ponía un sombrero de paja y salía con Ilia a caminar, o mejor, a escuchar, a oler, a sentir; no era nunca indiferente a los estímulos sensoriales. El mar era la vida y su metáfora de la escritura.

En la playa, Javier jugaba con las olas, esperaba que llegara una con suficiente fuerza y se lanzaba con los brazos extendidos para que lo empujara hasta la orilla; entre las piernas de niños y adultos, él se deslizaba, y reía de su triunfo, no era posible verlo más feliz ni más entregado a esa experiencia placentera. Por las noches, el mar rugía en el bufadero, recordaba que estaba vivo, pero también que la muerte cercaba a la vida; Javier lo escuchaba a pesar de su escaso oído y a veces motivaba una caminata nocturna, como si se tratara de un llamado misterioso. En ese mar viven de algún modo Ilia y Javier, el bufadero habla de ellos.

En una de sus colecciones finales, *Un trino en la ventana vacía* (1992), expresó su identificación con el mar de una manera absoluta y sintética: “no veo/sino el mar/yo soy el mar” (“el ciego mar”).

El mar de Mombasa

Había nacido en el Callao, sabía lo que era el olor penetrante del agua quieta del puerto y el sonido de las sirenas de los barcos. Había jugado de niño en la casa de los abuelos, en Barranco, al borde del acantilado. Cómo no iba a desear ir más allá del horizonte.

Como otros misterios en la vida de Raúl Deustua, tal vez nunca se sepa qué le impresionó del mar de Mombasa. Tal vez el aire de una ciudad con rezagos de antiguas influencias árabes y portuguesas; tal vez su extraña ubicación en una isla a la entrada de una ría; tal vez el halo de aventura del Índico. Iba a Kenia por motivos familiares, pues allí residía una de sus hijas, y entre los lugares donde había vivido, eligió el mar de Mombasa como destino para sus cenizas. Pero los colores de ese mar y de la arena de sus costas no se asemejan al casi siempre acerado mar de Lima, si algo lo atrajo debió ser lo distinto y lo distante.

Nadie pudo completar la travesía deseada, sus cenizas fueron arrojadas al mar de Chorrillos, el mar

de su infancia. Tal vez, sin pensarlo demasiado, se le hizo volver, había sido largo el exilio, demasiado el alejamiento.

En *Arquitectura del poema* (1955) dejó una especie de testimonio de su mirar el mar como un cúmulo de vestigios misteriosos e inagotables: “Estar junto al mar como una piedra azogada, vertical, rota y tambaleante, lleno de la plenitud del misterio, pero listo a la huida como un monje o una trunca columna de cenizas y restos de papeles violáceos y turbios”. En el cuadernillo “El mar es la memoria” (*Un mar apenas*, 1997), Deustua le atribuye al mar, como al tiempo, la facultad de labrar en su cuerpo las señales de su paso: “y los frutos del mar han macerado mi rostro/en la tristeza y la serenidad del aire”.



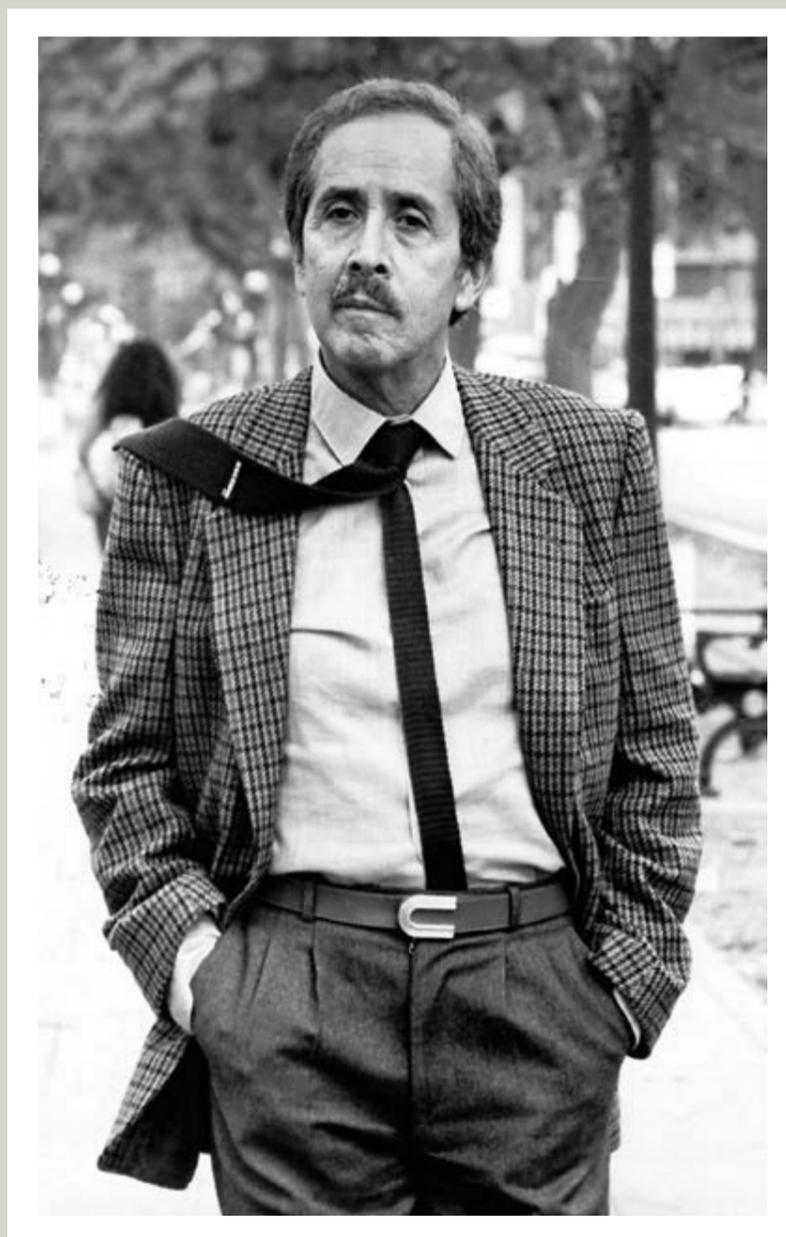
Raúl Deustua

NADIE PUDO COMPLETAR LA TRAVESÍA DESEADA, SUS CENIZAS FUERON ARROJADAS AL MAR DE CHORRILLOS, EL MAR DE SU INFANCIA. TAL VEZ, SIN PENSARLO DEMASIADO, SE LE HIZO VOLVER, HABÍA SIDO LARGO EL EXILIO, DEMASIADO EL ALEJAMIENTO.

La costa infinita

A Julio Ramón Ribeyro le comentó Eielson, en una entrevista, que el agua era el elemento que mejor conocía, que la mayor parte del tiempo que había estado en Lima la había pasado en el agua, en el mar o en piscinas. Sin embargo, su amistad con José María Arguedas y su presencia en la peña Pancho Fierro lo pusieron en contacto con la otra vertiente de nuestra cultura, la que florece en los Andes y está conectada con la tierra. Solo entonces reconoció la existencia en él de dos facetas culturales: la europea, que llegó por el mar, y la andina. Esa dualidad, que él no supuso muy evidente, brota en algunas de sus obras significativas, en las que se alternan objetos de la tierra y del mar.

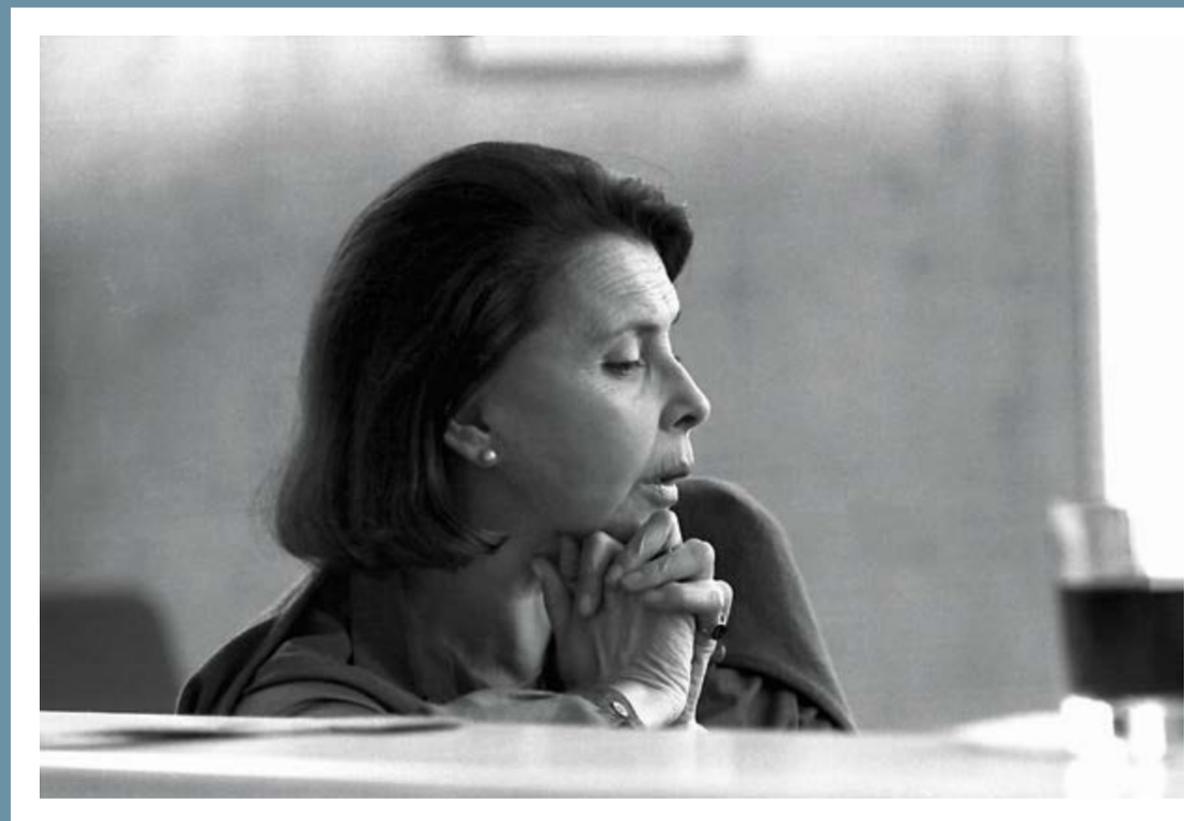
Llevaba un buen tiempo fuera y su prolongada ausencia le hizo una jugada; con arena, tejidos y restos orgánicos empezó a elaborar la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*, una de cuyas piezas se veía en la casa de Sologuren. Las temporadas pasadas en Cerdeña no lo alejaron definitivamente, lo devolvieron al mar de su memoria. En su poesía visual y escrita, las grandes extensiones de arena que anticipan la visión del mar, son materias vivas que pueden ser recobradas, y con ellas la existencia de quienes habitaron esos lugares, para morir de nuevo. En “Nazca” (*Celebración*, 2001), la arena es un mar paralelo donde se comprueba el ciclo de la vida: “En este océano de tiempo / En donde todo comienza / Y se acaba y vuelve a comenzar / Y se acaba nuevamente / Quedan solamente huellas / De misteriosos viajeros que atraviesan / Nebulosas y murallas de electrones / En



Jorge Eduardo Eielson

busca de una caricia / Quedan solo residuos carbonos encendidos / De una catástrofe remota.”

Antes, en “Poesía en A mayor” (*Tema y variaciones*, 1950), se había servido de un juego de sonido y sentido para construir una declaración de amor al mar, un mar para vivir y para morir, un mar contenido en la palabra amar: “Al pie del mAr de Amor morir / pero mirAndo siempre el mAr / con Amor / como si morir / fuerA solo no mirAr / el mAr / o dejAr de AmAr”.



Blanca Varela

El mar de Paracas

De Puerto Supe tenía recuerdos de infancia, y a ellos alude el emblemático poema que le dedicó (“Están mis horas junto al río seco, / entre el polvo y sus hojas palpitantes, / en los ojos ardientes de esta tierra / adonde lanza el mar su blanco dardo.”). Luego, en su juventud, Blanca volvió varias veces cuando visitaba la casa que allí tenían las hermanas Bustamante y adonde también iba José María Arguedas. Y muchos años después regresó como personaje ilustre, a una ceremonia en que el puerto le agradecía haberle dado un lugar en su poesía.

Desde Puerto Supe, el recorrido vital de Blanca ha atravesado océanos, pero volvió siempre a vivir frente al mar. En su casa de Barranco, el fuerte rumor de la resaca sobre las piedras penetraba los inmensos ventanales cerrados; ella amanecía, leía, vivía con el mar. Pero lo suyo era mirar desde la costa, donde el mar llega, deja sus reliquias y se

marcha; y jugar con la arena entre los dedos, palpando siglos de vida enterrada.

Amaba Paracas e iba frecuentemente los veranos. En Paracas escribió *El libro de barro* (1993), en pocos días de inusitada fiebre; lo decía siempre, fue el único libro que surgió de pronto y casi sin trabajo. El poemario se cierra con un poema límite; así como ha sido vida secreta, el mar señala el final, categórico, definitivo:

Basta de anécdotas, viandante.

El mar se ha detenido. Hasta aquí tu vida, ha dicho. Y el cielo demasiado maduro ha inundado paredes y ventanas.

A grandes pasos se ha detenido llegando a todas partes y ha repetido lo mismo.

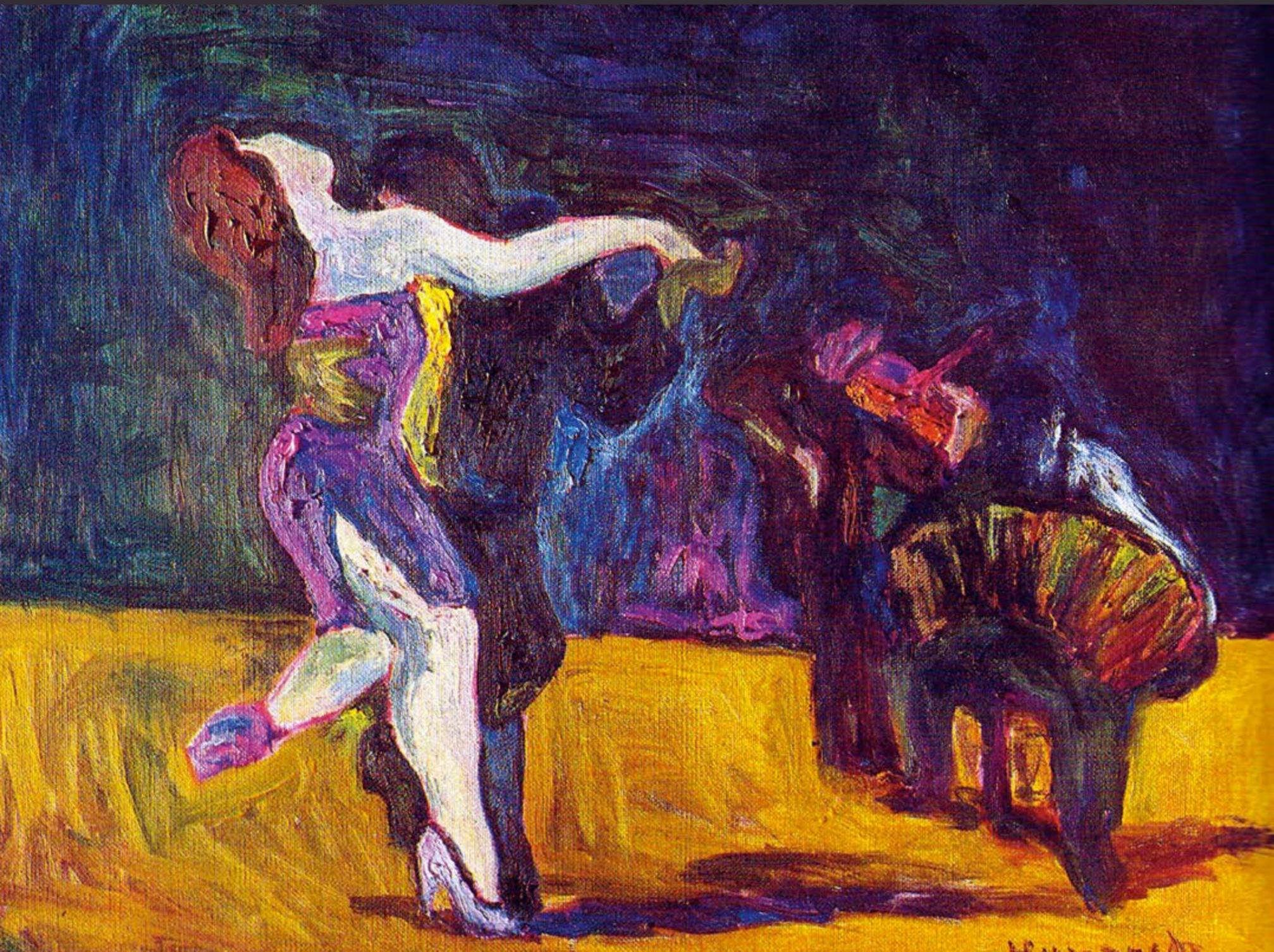
Hasta aquí —seda oscura y ríspida su voz— tu vida, ha dicho. Esas fueron sus letras.

El mar de Paracas aguarda sus cenizas para unir las a residuos seculares.*

LA PINTURA DE VÍCTOR HUMAREDA

Jorge Bernuy
Fotos de Herman Schwarz

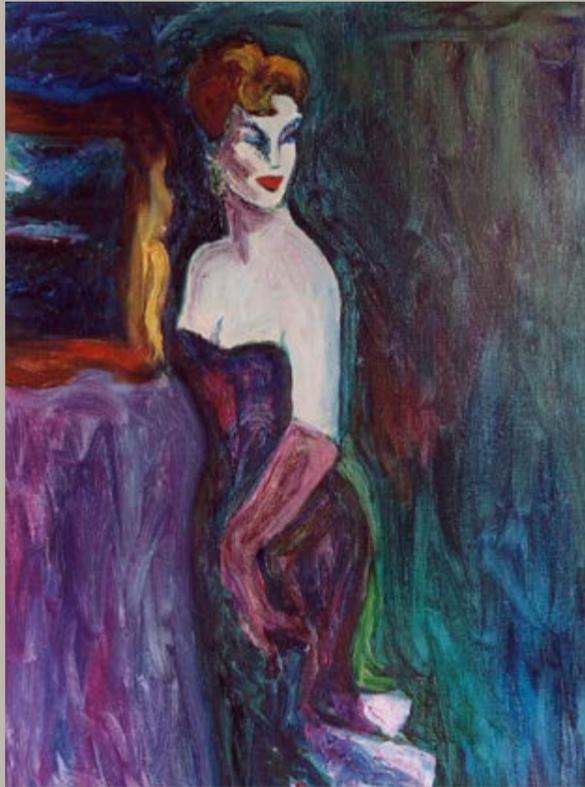
“Estoy casado con Marilyn Monroe. No tenemos hijos. Vivo solo con ella en mi hotel. Nunca me habla ni la toco, solo la contemplo, además es de papel”.



VÍCTOR HUMAREDA (LAMPÁ 1920-LIMA 1986) FORMA PARTE DE UN REDUCIDO GRUPO DE GRANDES PINTORES DE NUESTRO PAÍS QUE PERMANECIÓ AL MARGEN DE LAS IDEOLOGÍAS. PERTENECER A LA VANGUARDIA IMPLICABA RESISTIR A LOS DIVERSOS ACADEMICISMOS QUE SUCESIVAMENTE SE IMPONÍAN.

Humareda eligió los motivos y temas más cotidianos de la vida y por eso mismo, en ocasiones, chocantes. Para expresarlos pictóricamente eligió el expresionismo que supone la proyección de las emociones y pensamientos del artista mediante las deformaciones y acentuaciones. Es, por tanto, un arte idealista sobre el significado del mundo, de la misma forma que la exageración de los rasgos fisonómicos en una caricatura transcribe una determinada idea del personaje retratado. La pintura de Humareda tiene en común con los distintos expresionistas del arte moderno: la violencia del gesto y el efecto inmediato del choque que se persigue en el espectador.

Él apostó por la representación de la figura humana que fue su tema fundamental y único. La distorsión de la figura en los cuadros de Humareda pretende burlar la rutina de la mirada, representar las experiencias vividas en los bajos fondos, captar fragmentos de la realidad a través de tensiones y contradicciones. Así, la figura humana aparece tosca, grotesca. En ella, el pintor centra toda la violencia del trazo, identificando la materia pictórica con la convulsión del rostro, con el horror contenido en las figuras tortuosas y distorsionadas. Para ello Humareda lanza con brocha



Goya, Solana. Cultivó todos los géneros pictóricos: el paisaje, la naturaleza muerta, el desnudo, el retrato y los cuadros costumbristas en los que sublimó de forma particular, la vida sucia, la pobreza, la degeneración humana. Humareda que recogió la herencia de Goya, acentuó de manera muy particular la aspereza y el antiacademicismo.

La temática de este pintor es tan viva, tan cruelmente densa y desgarrada que su obra produce un doble efecto de atracción y repulsa. Para algunos, su pintura era deplorable, un cortejo de fealdades impropia de colgar en las paredes. Por fortuna, opiniones cada vez más numerosas vieron en esos cuadros de temas repulsivos

FORMIDABLE DOMINADOR DEL COLOR SATURADO DE ORIGINALIDAD Y ENERGÍA, HUMAREDA FUE, ADEMÁS DE PINTOR, UN INTELLECTUAL. SU OBRA DE UN FUERTE CARÁCTER EXPRESIONISTA ENTRONCA POR SU COLORIDO CON GOYA, SOLANA.

el color sobre el lienzo afirmando su presencia en toda la brutalidad del hecho. En contraste, el espacio que rodea a las figuras es plano, de colores desolados, sórdidos. El espectador sabe entonces que asiste a experiencias vividas en los ambientes pobres de los hoteles que acogieron al pintor. Pintados casi siempre con tintes planos y oscuros, en ellos se reconoce la presencia de muebles y objetos viejos, la bombilla eléctrica, la ventana.

Formidable dominador del color saturado de originalidad y energía, Humareda fue, además de pintor, un intelectual. Su obra de un fuerte carácter expresionista entronca por su colorido con



toda una lección de vida expresada con una técnica irreprochable y una vibrante intuición. Ningún pintor había llevado más lejos la exteriorización de la pobreza y del dolor humano, la carencia material y espiritual.



En los cuadros de Humareda nada brilla, solamente se filtra al final de una tris-tísima tarde, por las sucias ventanas de un asilo o de un hotel de la Victoria, un abandono sin nombre.

Cielos de intensos colores oscuros y amenazadores. En este cerco se mueve una dilatada humanidad sin sonrisa posible: ramera de agrías miradas, carretillos y limos-neros, mascarones infectos de beatos sin otra perspecti-va que el infierno y la ima-gen abrasadora de la muerte, guadañas y calaveras.





Aficionado al arte taurino, Humareda dedicó a las corridas numerosos cuadros donde derrama con entusiasmo los fogosos rojos y los oscuros verdes. Sus autorretratos son señeros ejemplos de la figura humana, sin adornos y sin resquebrajaduras: dibujo directo y color suelto.

El pintor conocía muy bien los antros del negocio carnal de la Victoria. Logra vivas representaciones del burdel cuando aún no han afluido los clientes y los muchachos del servicio pueden dormir, reír y arreglar el lugar para el rito nocturno, aquel donde las altaneras y a la vez desoladas protagonistas esperan tan solo las monedas de un cliente íntimamente despreciado. Él se enamoraba de ellas con pasión suscitando en el fondo de sus almas decepcionadas una carcajada lúgubre de menosprecio y de insatisfacción. Sus cuadros de colorido brillante, que con-

LA IRONÍA DE HUMAREDA RESULTA EXCESIVA COMO ACONTECE CUANDO LA RISA COBRA ACENTOS DE BURLA, CUANDO A LA TORTURA METAFÍSICA, A LA CATÁSTROFE, SE AGREGA, EN LA INVENCION DEL ARTISTA, EL ALIENTO ÉPICO.

Muchos de los cuadros de Humareda nos proporcionaron el más elevado goce de la materia. Sinfonías de pardos y alardes de rojos y amarillos se sitúan entre los más eficaces logros de su paleta.

Uno de sus temas más tremebundos es cuando pintó la muerte: los esqueletos adquieren movimiento, se mueven con despreocupación como si estuviesen liberados de la presión de la carne desintegrada. La ironía de Humareda resulta excesiva como acontece cuando la risa cobra acentos de burla, cuando a la tortura metafísica, a la catástrofe, se agrega, en la invención del artista, el aliento épico.

La amplitud de composición y la extraña armonía que moviliza esas masas fantasmales han conseguido el aliento trágico, la intensa variedad dentro de la monocromía aparente de la osamenta de la que se extrae una tremenda lección de vida, una imponderable lección de pintura.

trasta con la frialdad cromática, son documentos irrefutables de una lastimosa situación humana.

Humareda, decía que entendía muy bien a Don Quijote y tal vez eran más las coincidencias que las contradicciones entre uno y otro. Muchas son las versiones de don Quijote que nos dio en dibujos y pinturas.

Aunque romántico, Humareda expresó la realidad de la vida contemporánea. No necesitó recurrir a la alegoría para alcanzar su expresión. Cualquier escena callejera con toda su crudeza humana adquiriría ribetes míticos, se convertía mediante su lenguaje artístico en un medio de lucha contra la incompreensión.

Por su parte, Humareda era el hombre menos apropiado para desarrollar una eficiente propaganda de sí mismo: ignoraba las tácticas y reverencias de la diplomacia. Se cuenta que en un viaje a Europa, él se





LA IMAGEN QUE SE DIFUNDIÓ DE HUMAREDA EN EL AMBIENTE ARTÍSTICO ERA LA DE UN PINTOR LOCO, EXCÉNTRICO, BOHEMIO, ALCOHÓLICO. SIN EMBARGO, ÉL NUNCA BEBIÓ Y FUE UN BRILLANTE ALUMNO DE LA ESCUELA DE BELLAS ARTES.

paseaba por la cubierta del barco armado de su bastón, abrigo y sombrero de tarro, lo que intrigó a una señora que se le acercó a preguntarle si iba a Europa, a lo que él contestó que sí. Entonces ella quiso saber si sabía francés y le pidió que pronunciara unas palabras, y él le respondió: *brassiere*.

La imagen que se difundió de Humareda en el ambiente artístico era la de un pintor loco, excéntrico, bohemio, alcoholico. Sin embargo, él nunca bebió y fue un brillante alumno de la Escuela de Bellas Artes.

Ganó una beca de posgrado para Argentina, allí estudió con el maestro Urruchaga; posteriormente

viajó a Europa donde vio a los grandes maestros que tanto admiraba: El Greco, Velásquez, Solana, Van Gogh, Goya.

Era un melómano, apasionado de Debussy, Beethoven, Wagner. Lector de literatos, filósofos, biógrafos, historiadores del arte. Infatigable asistente al teatro, ballet, conciertos. Hombre culto y conversador, no comulgaba con las normas de nuestra sociedad, ni en su vestimenta que era la de un hombre del siglo XIX, ni en su modo de pensar y actuar. Recuerdo con claridad cuando en la inauguración de su exposición en la Estación de Desamparados, el Presidente Belaunde Terry le pidió a su Edecán “que el pintor

se acercase para conocerlo”. Enterado, Humareda respondió: “dígame al Presidente que venga él a saludarme”, y así fue, el Presidente se acercó a saludarlo y felicitarlo.

Sus inicios como pintor fueron muy duros: se dedicaba a visitar los bares de Lima para hacer retratos de los bebedores, dibujos a lápiz poco complacientes que les disgustaban porque se veían más feos de lo que en realidad eran. Su vida cambió con la propuesta que le hicieron tres coleccionistas: el doctor Luis Felipe Tello, Conrad Esprai y Tomás Vittes, quienes le ofrecieron un sueldo mensual a cambio de la entrega de todos los cuadros que pintara. Al final del año ellos se repartían los cuadros a cuenta del sueldo, el resto lo remataban entre amigos, y el dinero se lo entregaban a él. Gracias a este gesto Humareda pudo vivir tranquilo, descansando en su viejo sillón de Sócrates, contemplando a Marilyn, rodeado de sus fetiches.*



VÍCTOR HUMAREDA

Emilio Hernández Saavedra

Cuando yo estudiaba en Bellas Artes, Víctor Humareda almorzaba casi todos los domingos en casa de mis padres. En ese entonces ya tenía fama de pintor marginal y extravagante. Parecía retraído, pero cuando uno lo conocía mejor, era agradable, conversador y con mucho sentido del humor. Vestía de traje gris oscuro desplanchado, con la corbata mal anudada; algunas veces llevaba sombrero hongo. En un cuaderno de hojas blancas hacía apuntes de los personajes de los cafés que frecuentaba, de mendigos y de casas vetustas del centro de Lima. También hacía retratos al carbón por poco dinero, y de vez en cuando vendía uno que otro cuadro por casi nada.

Humareda era un actor nato: disfrutaba adoptando poses y haciendo gestos cómicos mientras sacaba del bolsillo un pañuelo ajado con el que simulaba secarse la frente, entretanto registraba de reojo el efecto de su inesperado acto en el espectador casual. Admiraba a Rembrandt, Goya y Toulouse-Lautrec, y decía que por las noches hablaba con ellos en su habitación del Hotel Lima, un hospedaje venido a menos, en una de las zonas más deprimidas de la ciudad. Allí, al pie de la cama, en el espacio que quedaba del cuarto, tenía su caballete. Pintaba sin mucha disciplina, cuando le venía la inspiración o lo apretaba la necesidad.

Recién había empezado mis estudios en la Escuela cuando vi por primera vez una exposición suya que me dejó impresionado y con la sensación de haber visto pintura “de verdad”: eran escenas de teatro,

caballos y arlequines esmirriados, o personajes marginales en ambientes lóbregos, en los que contrastaban sabiamente ocres, tierras y negros, con rojos, amarillos y violetas; con un dibujo que recordaba a Daumier. Fue el primer pintor al que admiré. Yo tenía veinte años y él unos cuarenta, y trabamos una amistad que enriqueció al pintor que en mí se estaba formando.



Herman Schwarz



Humareda murió sin que muchos se enteraran. Como suele suceder, recién ahora su trabajo ha empezado a ser reconocido. Hace poco hubo una exposición suya en una sala importante: escenas sombrías de los cerros poblados que rodean la ciudad, mujeres “de la vida” en salones de baile de los bajos fondos, seres anónimos que como sombras caminan sin destino por calles angostas y mal iluminadas. Ahora sus cuadros figuran en las listas de remates de obras de arte, y se venden a precios que él nunca hubiera soñado.

Otro amigo también pintor, Reynaldo Zamora, me regaló un libro que editó con dibujos de Humareda. En las primeras páginas, varias fotografías registran al pintor que conocí tan de cerca y admiré desde mis días de estudiante, cuando sus cuadros vigorosos y su color vibrante me acercaron a la pintura “verdadera”. En la primera imagen aparece con sombrero hongo, riendo con ganas, caracterizando al personaje que le gustaba representar cuando sacaba el pañuelo ajado para secarse el rostro. En la siguiente se le ve con sombrero de copa y de perfil, parece dormitar delante de una escena en una casa de mal vivir pintada por Toulouse-Lautrec. En otra fotografía está de frente, mira hacia lo incierto, como cuando con temor, como un niño, le pedía a mi madre algún remedio casero para el malestar de las amígdalas, porque no quería saber nada de operaciones. En la última sonrío enigmáticamente, guardando con celo su ser más íntimo, conocido solo por muy pocos.

Amaba a Beethoven y era un enamorado platónico de Marilyn Monroe. Marginal por elección, en sus rutinas solitarias frecuentaba ambientes sórdidos en los que podía pasar inadvertido, y en los que seguramente se sentía mejor que en los sofisticados círculos del medio cultural. No fumaba ni bebía licor, y reía con ganas de la imagen que le gustaba proyectar: un poco para burlarse de sí mismo, otro para protegerse y no ser descubierto en su fragilidad. Pero era, por encima de todo, un pintor, de los más genuinos que ha tenido el Perú. ■

FLAVIA GANDOLFO

Y SUS PAISAJES DESPUÉS DE LA BATALLA

Guillermo Niño de Guzmán

SI LAS FOTOGRAFÍAS DE FLAVIA GANDOLFO TIENEN UN SELLO PARTICULAR E INCONFUNDIBLE, ELLO SE DEBE PROBABLEMENTE A QUE, A DIFERENCIA DE LA MAYORÍA DE SUS COLEGAS, HA DESEMBOCADO EN ESTE ARTE LUEGO DE HABER EXPLORADO OTROS TERRITORIOS. DESDE LUEGO, NO PODEMOS ASEGURAR QUE NO TUVIERA UN INTERÉS PREVIO POR LA FOTOGRAFÍA, PERO LO CIERTO ES QUE SU FORMACIÓN ORIGINAL ES LA DE HISTORIADORA. ASÍ, LUEGO DE ESTUDIAR ESTA DISCIPLINA EN LA UNIVERSIDAD CATÓLICA EN LIMA, VIAJÓ A ESTADOS UNIDOS, DONDE OBTUVO UNA MAESTRÍA EN BELLAS ARTES EN LA UNIVERSIDAD DE AUSTIN. GALARDONADA CON EL PREMIO ROY CRANE PARA LAS ARTES QUE OTORGA DICHA INSTITUCIÓN, FLAVIA GANDOLFO RETORNÓ AL PERÚ Y OPTÓ POR DEDICARSE ENTERAMENTE A LA FOTOGRAFÍA.

S

in embargo, esto no implica que haya desterrado del todo la historia. Más bien, habría que decir que, en su caso, la vinculación con las humanidades le ha permitido desarrollar una visión más amplia y profunda de la realidad. La importancia de esta formación aflora de una u otra manera en su trabajo fotográfico, cuya consistencia y resonancias significativas superan los habituales parámetros visuales de este arte. En esa perspectiva, su primera inclinación por la historia ha sido decisiva para encontrarle un mayor sentido y posibilidades expresi-

vas a la fotografía. Sería fácil decir que solo busca conciliar ambas como vías para recuperar el pasado. El asunto es, a nuestro juicio, más complejo. A fin de cuentas, se trata de un proceso interior en el que confluyen el rigor del enfoque histórico y la libertad inherente a la creación, lo que da como resultado una aproximación estética que privilegia la reflexión tanto como la intuición.

Esta tendencia se puede observar en gran parte de su recorrido. En ese sentido, uno de sus proyectos



Cine Tacna

más interesantes es la serie de fotografías a la que justamente tituló *Historia* y que configuraron su segunda exposición individual, en 1998, en la galería del Centro Cultural de Miraflores. Estas imágenes eran la consecuencia de una búsqueda creativa que partía de una investigación social. Flavia Gandolfo se propuso mostrar cómo se enseñaba Historia del Perú en diversos colegios públicos del país, donde prevalecía una concepción esquemática y monolítica que deformaba la visión de los hechos del pasado. Peor todavía, su indagación visual -en la que

se destacaban las pizarras oscuras de los salones de clases- reflejaba que la educación no había conseguido erradicar una actitud primaria y sombría, lo que corroboraba las graves desigualdades que subsistían en la sociedad peruana y la confusión que generaba la falta de una verdadera identidad nacional.

En la obra de Flavia Gandolfo predomina una actitud crítica y una mirada no exenta de cierta ironía sobre aspectos de nuestra idiosincrasia y de una problemática sociohistórica que nos remite a la pe-



Cine Colina

culiar conformación de la sociedad peruana y su nudo de contradicciones. En esa vertiente se insertan sus denominados “mapas” del Perú, dibujados por escolares, en los que se advierten las carencias de una geografía conceptual del país, lo que lleva a cuestionar una educación que solo consigue erosionar la noción de identidad y ahondar aún más las diferencias entre los estratos sociales. Igualmente significativas son las fotografías que reproducen los cuadernos con anotaciones de los estudiantes, donde se repite un discurso sobre la historia impregnado de deformaciones subjetivas y tergiversaciones

transmitidas por los propios maestros. Este notable trabajo visual de Flavia Gandolfo constituye un registro único, lo que ha motivado que el Museo de Arte de Lima (MALI) adquiriese toda la serie *Historia*, compuesta por 45 impresiones digitales en papel fotográfico, para integrar su colección permanente.

Ahora bien, resaltar estos aportes podría llevar al equívoco de encasillar a la fotógrafa dentro de una corriente documental y de denuncia. Nada más lejos de eso. Lo admirable de su trabajo es la discreción y sutileza con que mira a través del lente de su cá-



Cine Pacífico del Callao

mara. Flavia Gandolfo es consciente de lo que está haciendo, pero no somete su oficio a un objetivo extrafotográfico. En sus imágenes priman los valores esencialmente visuales, el cuidado en la elección del encuadre, la composición de los elementos al interior del mismo, el equilibrio entre luces y sombras, así como determinados efectos que busca para obtener una mayor fuerza expresiva. Ciertamente, tal como hemos podido apreciar en otras fases de su carrera, Flavia Gandolfo abarca un espectro muy amplio. Artista seria y minuciosa, prefiere tomarse su tiempo y solo decide mostrar su trabajo cuando considera que

tiene algo importante que decir. De ahí que quizá no se prodigue tanto en exposiciones, pues asume proyectos unitarios y coherentes de largo aliento, lo que confirma el ejercicio honesto de su arte, libre de las tentaciones y presiones del mercado.

Las fotos que acompañan a este texto corresponden a una veta distinta en su trayectoria. El conjunto está integrado por vistas de salas de cine de Lima y Callao que alcanzaron su apogeo en otros tiempos. Son vestigios de un pasado esplendoroso que llegó a su fin con la progresiva deserción del público,

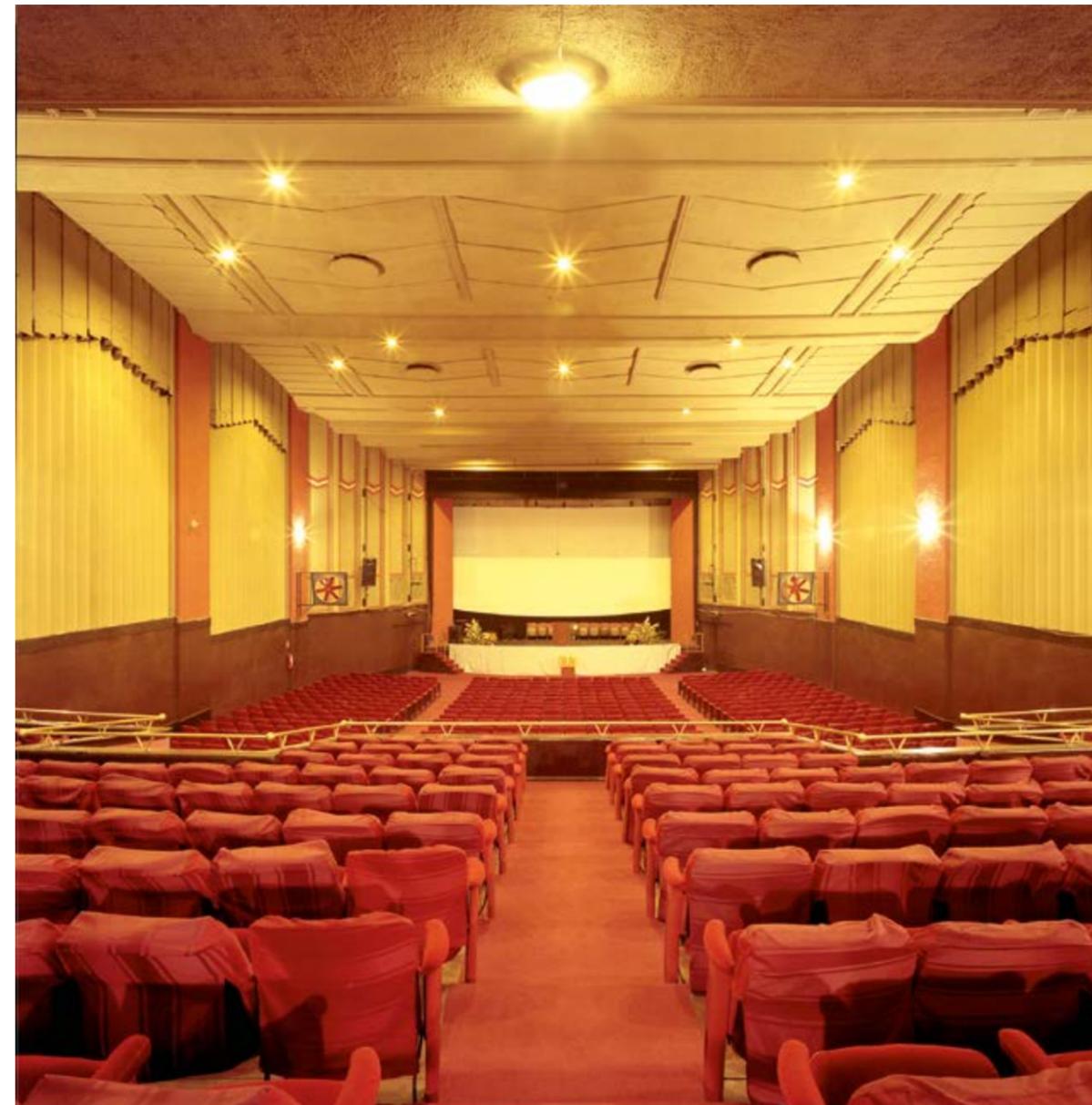


Cine City Hall

el cual ya no solía acudir en masa a ver las grandes producciones de Hollywood. El escaso atractivo de la mayoría de las películas que traían los distribuidores al Perú, así como las dificultades de los exhibidores para llenar las butacas, su carencia de recursos que les impedía renovar los equipos de producción, la difusión de otros medios de entretenimiento (video, DVD, Internet, juegos computarizados, la televisión por cable), entre otras razones, llevaron a la ruina y el abandono de los cines. Algunos se convirtieron en miserables salas destinadas a pasar pornografía, otros se reciclaron como auditorios de iglesias evangelistas

y los que tuvieron más suerte acabaron siendo remodelados como exitosos multicines.

Esta decadencia del cine en nuestro ámbito, que ha inspirado a pintores como Enrique Polanco, ha atraído el interés de Flavia Gandolfo. En su serie hay de todo. Por un lado, vemos lo que fue el City Hall de Breña, transformado ahora en un templo. Las ordenadas filas de asientos, el diseño de las baldosas y la pintura y ornamentación de las paredes evocan aquel pasado glorioso. Solo que en esta ocasión ya no aparecen en su pantalla los personajes de *Madre india*

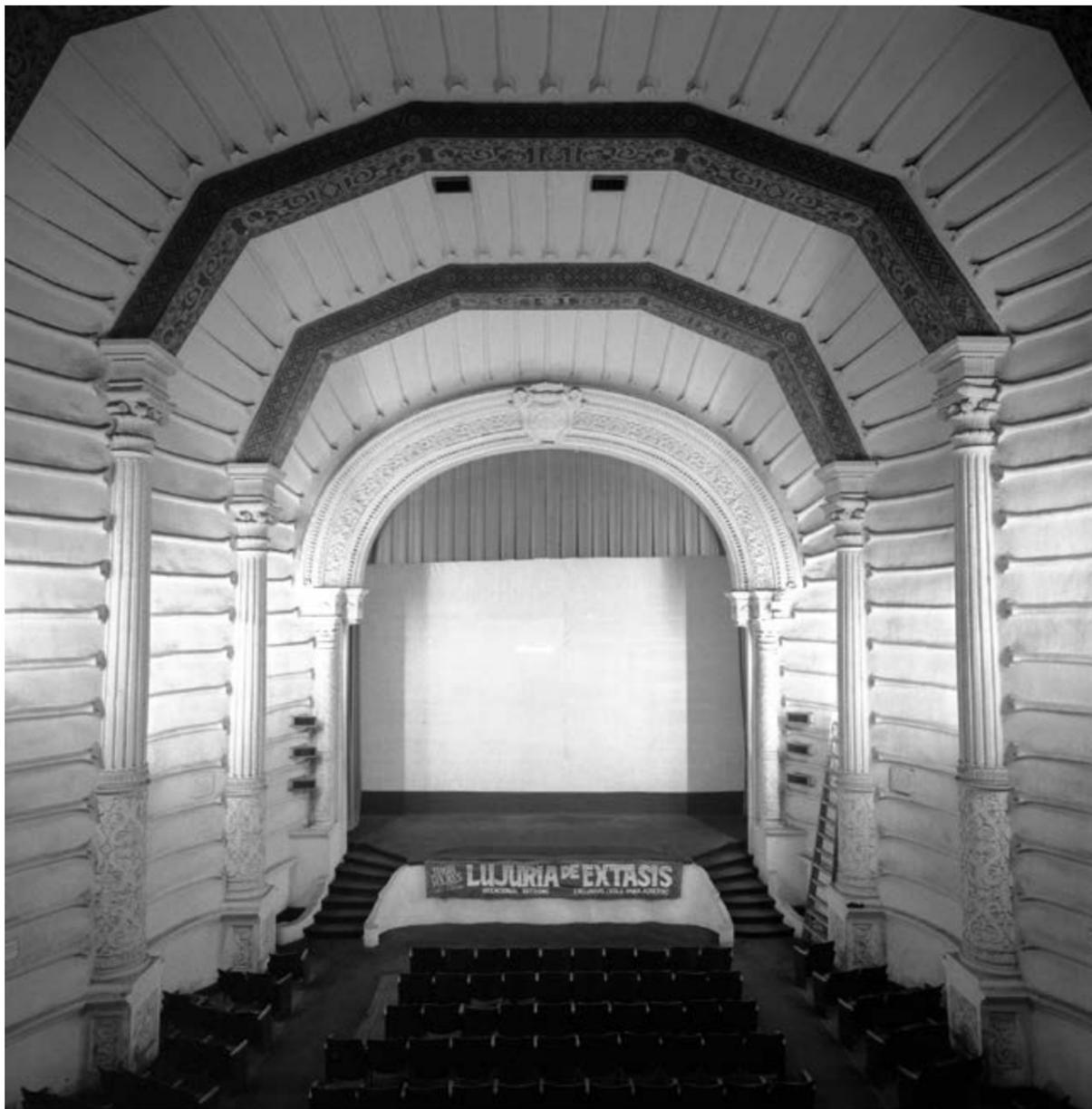


Cine Metro

o *Joker*, melodramas hindúes que arrastraban multitudes de espectadores, sino una simple leyenda que resume todos los sueños: “Jesucristo es el Señor”. El hecho de que no haya feligreses no es accidental. La ausencia de gente se nos antoja deliberada, sin duda porque la fotógrafa desea subrayar el vacío y la desolación de esos espacios que otrora abrigaron a gente que perseguía ilusiones de celuloide.

Cabe destacar la habilidad de Flavia Gandolfo para alternar entre el blanco y negro y el color. La imagen comentada ha sido captada en color, al igual que

las tomas de los cines Metro, Roma y Tacna. Esta elección no es gratuita. Por ejemplo, en la foto del cine Metro el tono de la luz amarilla que domina la composición genera una sensación de fantasmagoría. En cuanto al cine Roma, los colores fríos de la imagen ayudan a contrastar lo que fue uno de los cines más modernos de Lima (nótese el jardín del fondo detrás del vidrio, encima del cual se alzaba la pantalla ovalada) con la dependencia ministerial que es hoy, donde las butacas ya no están reservadas para el espectáculo sino para la espera y la fatiga que demandan los trámites burocráticos.



Cine Colón

Las demás fotografías se presentan en un blanco y negro muy apropiados para incidir en la decadencia. Cines como el Pacífico del Callao, el Independencia o el Colina dan la impresión de ser paisajes después de una batalla. Su estado ruinoso los asemeja a esos edificios destruidos por un bombardeo, secuelas de una guerra casi continua que define al siglo XX y que cada individuo guarda dentro de los confines de su memoria. Estas son imágenes poderosas que parecen extraídas de *Alemania, año cero* de Rossellini, donde la devastación de la ciudad revelaba la hecatombe moral de sus habitantes.

Más sorprendente aún resulta la fotografía tomada desde la cazuela del cine Colón. El encuadre destaca la construcción neoclásica del antiguo local, con sus columnas y revoques de yeso, testimonios de la arquitectura de una época en la que las formas recibían la mayor atención. En el proscenio, una pequeña pantalla blanca aguarda la oscuridad y la luz del proyector. Debajo, frente a la primera fila de butacas, se extiende una banderola donde se publicita una película titulada *Lujuria de éxtasis*, una de las tantas cintas licenciosas con las que el viejo cine prolongó en vano su agonía y extinción.



Cine Independencia

DESPUÉS DE TODO, RETRATAR UN ESPACIO VACÍO Y RUINOSO SUPONE EXPRESAR UNA SENSACIÓN MUY PROFUNDA DE DESOLACIÓN. LOS OJOS DEL ESPECTADOR PUEDEN EQUIVOCARSE, PERO LA CÁMARA NO ENGAÑA.

En cierto modo, estas fotografías constituyen un documento de una etapa histórica. Sin embargo, sus reverberaciones significativas también nos sugieren otra interpretación. Después de todo, retratar un espacio vacío y ruinoso supone expresar una sensación muy profunda de desolación. Los ojos del espectador pueden equivocarse, pero la cámara no engaña. Cuando la usan los buenos fotógrafos, como sucede con Flavia Gandolfo, los paisajes terrestres con frecuencia se transmutan en pedazos de sueños, en territorios íntimos donde vibran nuestras pulsiones más oscuras y certeras. En esos instantes, la fotografía opera como un acto de genuina revelación.*

TECNOLOQUÍAS

Luis Freire Sarria

Ilustración de Conrado Cairo

“SOPAPO”

LA COMPUTADORA PEDAGÓGICA

La computadora se ha convertido en el mejor aliado de la educación escolar, pero es incapaz por sí sola de superar los viejos métodos que incrustaban el saber en los niños díscolos que necesitaban ser puestos en fila para ingresar con el debido convencimiento al redil de las eternas buenas costumbres. Para superar esta deficiencia, Microsoft pone a disposición de las escuelas más avanzadas, su nueva “Sopapo”, la computadora pedagógica de última generación que enseña como en una estación espacial del futuro y castiga como lo haría un maestro del siglo XVII tratando de clavar las primeras letras en el obtuso seso de jamón cocido de un Sancho Panza cualquiera. Digamos que un chibolo indisciplinado ingresa al salón dispuesto a pasarse la lección virtual por los abductores. Se sienta frente a la “Sopapo”, pone las manos sobre el teclado y abre el Messenger para comerse la hora de clase virtual de Historia del Perú chateando con sus amigos. Al instante, una voz de corneta electrónica a decenas de miles de decibles le arrasa los tímpanos desde los parlantes: ¡Grieve, de pie, salude a la profesora de Historia! Grieve no tiene otro remedio que saltar de su asiento y saludar a la computadora o se queda sordo de sus oídos y de los de sus nietos, si algún día los llega a tener. Grieve se vuelve a sentar y se enfoca en la pantalla que le muestra una divertida lección sobre el virreinato del Conde de Lemos. Sin embargo, sus genes irresponsables vuelven a la carga. Como quien

no quiere la cosa, inserta un disco extraíble que contiene un video juego de guerra. Mala maniobra, de un costado de la computadora emergen como rayos, dos brazos tan delgados como resistentes terminados en dos manos de plexiglás que le aplican en ambas mejillas la famosa cachetada doble simultánea o sándwich de mofletes del cura Rompecachetes. ¿Quién fue ese ensotano? Un profesor de religión de la Península que popularizó en los tiempos del generalísimo Franco el sopapo con ambas manos en las caras de los niños que no le recitaban las virtudes cardinales como es debido. Pues bien, Microsoft consideró oportuno incorporar tan efectiva invención hispana en el arsenal represivo o mejor dicho, pedagógico de su computadora. Grieve ha entendido que no le puede sacar la vuelta a “Sopapo”, no tiene más remedio que prenderse de la lección de Historia. De pronto, una idea malévolamente cruza su mente: “Si la desconecto con el pie, me puedo largar al patio”. Busca el enchufe con el zapato, lo mueve para sacarlo de su sitio. Grave error, “Sopapo” está programada contra todo intento de desconexión, la silla de la computadora se convierte en una versión ligera de la silla eléctrica de la cárcel de Alcatraz y le descarga al niño Grieve sesenta poderosos voltios que le dejan el trasero como dos tomates fritos. “Sopapo” ha vencido, la lección está aprendida, Grieve no volverá a burlarse de sus deberes escolares y será en el futuro un ciudadano de provecho.*





EN ESTE NÚMERO

Augusto Martín Ueda Tsuboyama, licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú, con la tesis *La introducción del Sistema Métrico Decimal en el Perú* (2007). Es autor, además, de *Historia del Cuerpo de Ingenieros de Minas del Perú, 1902-1950* y la biografía *Carlos I. Lissón: Ingeniero, geólogo y paleontólogo*. Actualmente trabaja como investigador asociado al Proyecto Historia UNI.

Héctor Gallegos Vargas, ingeniero civil, magister en estructuras. Ha sido profesor de la Pontificia Universidad Católica del Perú en la Facultad de Ciencias e Ingeniería. Ha publicado *La Ingeniería, Albañilería estructural y Ética. La ingeniería*. Obtuvo los premios de ingeniería civil Sayhuite en 1977, Santiago Antúnez de Mayolo en 1988 y el premio COSAPI a la Innovación en 1991. Ha sido decano del Colegio de Ingenieros del Perú (2006-2007).

Luis Bustamante Pérez Rosas, ingeniero, ha escrito sobre la historia de la ingeniería. En una de sus obras, *La Colonia*, analiza el desarrollo de la ingeniería en el Perú a partir de la conquista española. En su libro *Construcción en la historia* reúne los artículos que escribió en la revista *Medio de Construcción* sobre temas vinculados a la ingeniería y la arquitectura. Actualmente es miembro del Consejo Consultivo Cultural del Colegio de Ingenieros del Perú.

Alonso Rabí Do Carmo, escritor y periodista, realizó estudios de Derecho y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha publicado *Concierto en el subterráneo*, *Quieto vabo sobre el espejo* y *En un purísimo ramaje de vacíos*. Ha sido editor de *El Dominical*, suplemento de actualidad cultural del diario *El Comercio*. Actualmente es profesor de la Boulder University de Colorado.

José Miguel Cabrera estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú y ejerce el periodismo desde 1993. Ha trabajado en los diarios *El Mundo* y *Perú 21* y en diversas publicaciones de la Empresa Editora *El Comercio* como *El libro de oro de Alianza Lima* y *La historia de la publicidad en el Perú*, entre otras. Actualmente escribe en la revista *Gourmet Latino*.

Rogelio Llanos, ingeniero químico de profesión 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*.

Antonio Cisneros, poeta y periodista, Premio Nacional de Poesía en 1964, ha sido director de *El Caballo Rojo*, suplemento cultural de *El Diario de Marka*; director del semanario *El Búho* y de la revista *30 Días*. En 1993 obtuvo el Premio Nacional de Periodismo Cultural. Ha publicado, entre otros libros de poesía, *Comentarios Reales*, *Agua que no has de beber*, *El niño Jesús de Cbilca* y *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, poemario con el que ganó el Premio Casa de las Américas en 1968. En reconocimiento a su obra literaria, la Organización de Estados Americanos le otorgó el Premio internacional de Cultura Gabriela Mistral del año 2000. Y en el 2004 recibió el Premio Iberoamericano de las Letras José Donoso. Últimamente ha publicado *Un crucero a las islas Galápagos*. Actualmente es director del Centro Cultural Inca Garcilaso del Ministerio de Relaciones Exteriores.

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), *Arte de la noche* (1997) y *Cuaderno de ultramar* (2004).

Jorge Bernuy, egresado de Bellas Artes. Realizó estudios especializados en España y Francia: en el Instituto Pédagogique de París; en el Musée de Louvre, en la École Pratique des Hautes Etudes, París; y Comunicación a Distancia en la Universidad Complutense de Madrid. Ejerce la crítica de arte en los más importantes diarios y revistas de Lima y el Perú. Ha sido profesor principal de pintura, en la Escuela Nacional de Bellas Artes entre 1995 y 1997. También es experto tasador de obras de arte y ha realizado importantes curadurías, entre ellas la retrospectiva del maestro Carlos Quizpez-Asín.

Guillermo Niño de Guzmán, escritor y periodista, obtuvo en 1988 el premio José María Arguedas, certamen literario organizado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Como periodista ha cumplido misiones de corresponsal en la guerra de Bosnia, en la ciudad de Sarajevo, en 1994, y en el frente del río Cenepa durante el conflicto armado entre Perú y Ecuador en 1995. Actualmente colabora en varias publicaciones.

Luis Freire Sarria, periodista y escritor. Como periodista cultural trabajó en los diarios *La Prensa*, *El Diario de Marka*, *El Observador* y *El Sol*. Como humorista periodístico, fue miembro de los comités directivos de *Monos y Monadas*, *El Idiota*, *El Idiota Ilustrado* y *El Salvaje*. Ha colaborado en esa línea en los diarios *El Comercio* y *Expreso*. Como narrador, ha publicado las novelas: *El Cronista que volvió del Fuego* (ganadora de la I Bienal Nacional de Novela Corta del Municipio de Barranco 2002), *El sol salta en un Chevrolet amarillo* (ganadora del premio Julio Ramón Ribeyro de novela corta 2005, convocado por el Banco Central de Reserva), *César Vallejo se aburría de seguir muerto en París* y *La tradición secreta de Ricardo Palma*. Acaba de obtener simultáneamente el premio de novela 2009 del diario *El Comercio* con *El perro sulfúrico* y el de la Universidad Federico Villarreal 2008, con *El Führer de Niebla*.

