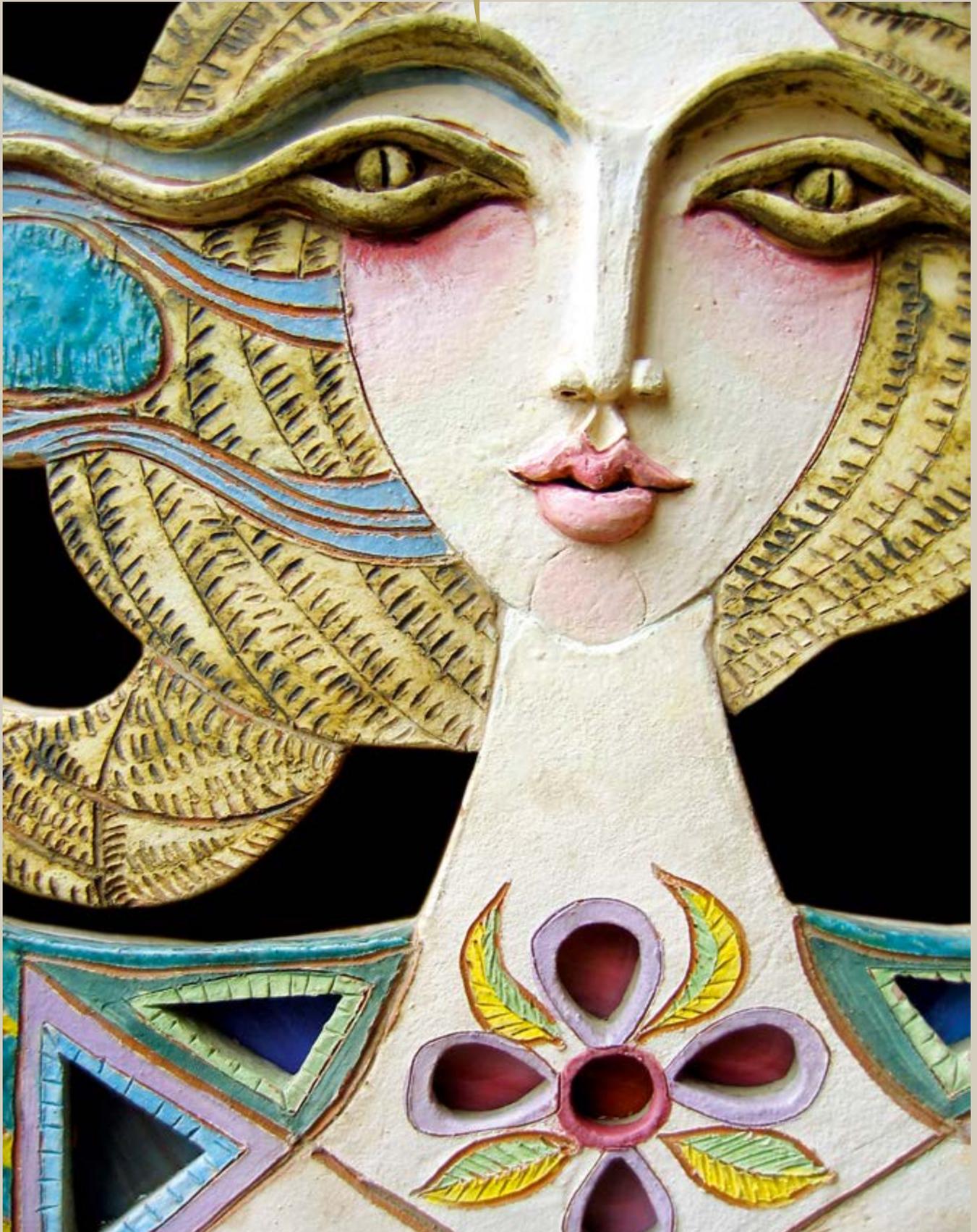


PUEBLO

Ingeniería. Sociedad. Cultura





Publicación del Colegio de Ingenieros del Perú

Director

Carlos Herrera Descalzi

Editor

Lorenzo Osores

Consejo editorial

José Canziani Amico
Adolfo Córdova Valdivia
Alfredo Dammert Lira
Ana María Gazzolo
Juan Lira Villanueva
Marco Martos Carrera

Diseño y diagramación

Alicia Olaechea

Revisión de textos

Elba Luján

Fotografía

Soledad Cisneros

Portada y contraportada

Esculturas de Rosamar Corcuera

Retira de portada

Foto de Sebastián Rodríguez

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



4 LA FUNDACIÓN DE LA
SOCIEDAD DE INGENIEROS
DEL PERÚ
Augusto Martín Ueda Tsuboyama

10 COMPRAR
UN DEPARTAMENTO
Héctor Gallegos

14 LIMA Y EL DETERIORO
URBANO
Adolfo Córdova Valdivia

22 LA BIODIVERSIDAD ANDINA
Y SU APROVECHAMIENTO
José Luis Gonzales Ramos

29 ENRIQUE ITURRIAGA:
ARMONÍA Y CONTRAPUNTO
DE UN GRAN COMPOSITOR
José Miguel Cabrera

36 PACHAMANCA Y CARNAVALES:
ALEGRÍA DE LA VIDA
Antonio Muñoz Monge

40 BORIS VIAN: ESCRITOR,
INGENIERO Y PATAFÍSICO
Guillermo Niño de Guzmán

44 ROSAMAR CORCUERA:
COLOR DE LUNA,
DE DÍA CON ARCILLA
Elba Luján

52 LA LUMINOSIDAD EN LA
PINTURA DE RICARDO FLÓREZ
Jorge Bernuy

60 RICARDO FLÓREZ
A PLENA LUZ
Gabriela Arakaki

62 SEBASTIÁN RODRÍGUEZ
Fran Antmann

71 TECNOLOQUÍAS
Luis Freire Sarria

72 CARLÍN

LA FUNDACIÓN DE LA SOCIEDAD DE INGENIEROS DEL PERÚ

Augusto Martín Ueda Tsuboyama

DENTRO DE POCO, EN EL MES DE OCTUBRE, SE CUMPLIRÁN 111 AÑOS DE LA FUNDACIÓN DE UNA DE LAS ASOCIACIONES NACIONALES MÁS IMPORTANTES E INFLUYENTES DEL PERÚ DEL SIGLO XX: LA SOCIEDAD DE INGENIEROS DEL PERÚ.

Su historia es tan rica, compleja y ligada al desarrollo nacional que no puede ser bosquejada en estas pocas líneas; por el contrario, se necesitarían de varios volúmenes para poder tener visión cabal de ella¹. Por ello, aquí solamente nos limitaremos a esbozar las circunstancias que rodearon su fundación.

Los antecedentes de esta centenaria sociedad hay que buscarlos en los intentos, fallidos, de los primeros ingenieros graduados por la Escuela de Ingenieros para formar una suerte de asociación de exalumnos, que fomentara el espíritu de cuerpo y las relaciones profesionales entre sus miembros. El primer intento se llevó a cabo en 1887 y agrupó a los ingenieros Eme-

terio Pérez, Juan C. Villa, Federico Villarreal, Emilio Villa, Carlos Pérez, Enrique Silgado, Mauro Valderrama y Manuel Montenegro. Ellos lograron establecer un primer directorio y hasta eligieron el nombre de la asociación: Asociación de Antiguos Alumnos de la Escuela de Ingenieros². Este primer intento, como el segundo que se realizó poco tiempo después, quizás al año siguiente, no prosperó. El ingeniero José Balta, que participó de esta segunda oportunidad, recordaba estas tentativas muchos años más tarde: "...fui especialmente invitado para reinstalar la Asociación de Antiguos Alumnos por Juan C. Villa, uno de nuestros mayores y al mismo tiempo más inmerecidamente olvidados valores profesionales, y por

(1) Hasta la fecha, el trabajo más completo, y único debemos añadir, es el de José Ignacio López Soria, *La Sociedad de Ingenieros del Perú. Primera década (1898-1908)*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia UNI, 2003. Mucho de este artículo se lo debemos a él.

(2) Alberto Regal, "Federico Villarreal y la Sociedad de Ingenieros del Perú", *Informaciones y Memorias de la Sociedad de Ingenieros*, Vol. LI, N° 9 (Lima, setiembre de 1950), pp. 488-490.





Ing. D. José Balta
1902 y 1910

nuestro sabio matemático Federico Villarreal. He dicho reinstalar porque la Asociación ya se había fundado y celebrado varias sesiones en la casa de Villa, figurando entre los concurrentes otros profesionales de gran mérito como Valderrama y Montenegro. Pero, además de ser pocos, éramos jóvenes sin experiencia y necesitábamos nuestro tiempo, unos para el estudio sin descanso, otros para el trabajo. Fracasó, pues, esa nueva tentativa de Villa y Villarreal, como había fracasado en 1887 la Asociación original...³

La principal razón de estos fracasos fue, como recuerda acertadamente Balta, el escaso número de graduados. En efecto, para 1888, año del segundo intento, apenas se habían recibido de la Escuela de Ingenieros, desde su fundación en 1876, 25 ingenieros⁴. De ellos por lo menos la mitad residía y trabajaba en

las provincias del interior del país y unos tres o cuatro hacían lo propio en el extranjero. En consecuencia, los exalumnos de la Escuela que quedaban en la ciudad de Lima eran muy pocos para impulsar y poner en marcha la mencionada asociación.

La idea de agrupar o agremiar a los ingenieros recién se pudo concretar en los años finales del siglo XIX, debido a una coyuntura muy particular. En 1896, a los pocos meses de creado el Ministerio de Fomento, el gobierno acogió la iniciativa del ingeniero Joaquín Capelo para establecer el Instituto Técnico e Industrial, que funcionaría como un órgano consultivo y que agruparía sin merma de su autonomía a varias instituciones, como la Sociedad Nacional de Industrias, la Sociedad Nacional de Minería, la Sociedad Nacional de Agricultura y el Cuerpo Técnico de Tasaciones. Este instituto se instaló oficialmente el 3 de julio de 1898 en el local de la antigua Escuela de Artes y Oficios⁵.

Sin embargo, de acuerdo con el decreto que lo creó, el Instituto Técnico e Industrial debía estar formado también por una sociedad de ingenieros sostenida por el Estado. Como esta no existía aún, en una conversación entre Capelo, entonces director de fomento, y su colega José Balta, aquel “se expresó en forma inamistosa de los ingenieros salidos de la Escuela, dando como prueba de su incapacidad cooperativa o de gregarismo útil, que no hubieran formado todavía la sociedad prevista en el decreto de creación del Instituto”. Las palabras de Capelo sin duda le dolieron a Balta, quien sentía un gran cariño por su alma mater y en el cual era también profesor. En consecuencia, Balta se decidió a formar una sociedad de ingenieros en la brevedad: “Desde el siguiente (día), me puse en acción, comuniqué mi entusiasmo a (Alejandro) Guevara y a (Teodoro) Elmore y estos a algunos otros, y así pudimos imprimir y distribuir las invitaciones para una reunión en el llamado

(3) “Sobre la fundación de la Sociedad de Ingenieros”, *Informaciones y Memorias de la Sociedad de Ingenieros*, Vol. XXXIV, N° 11 (Lima, noviembre de 1933), pp. 530-533.
(4) La guerra con Chile afectó los estudios de muchos alumnos de la Escuela de Ingenieros. Entre 1880 y 1882 apenas cinco consiguieron terminar sus carreras y titularse. En 1885 lo hicieron cuatro; en 1886, dos; en 1887, siete y en 1888, siete más.
(5) *Registro Oficial de Fomento. Sección Industrias*. Año III, 1898, p. 129.

Colegio Real, donde celebraba sus escasas sesiones el Instituto Técnico. Dichas invitaciones las firmamos no solo Elmore, Guevara y yo, sino también algunos otros como Arancivia, Castañón, Silgado, Grieve, etc. Circunstancialmente fui, pues, yo el iniciador de la Sociedad, y quienes trabajaron junto conmigo activamente fueron Guevara y Elmore⁶.



Ingeniero D. Felipe Arancivia
1899

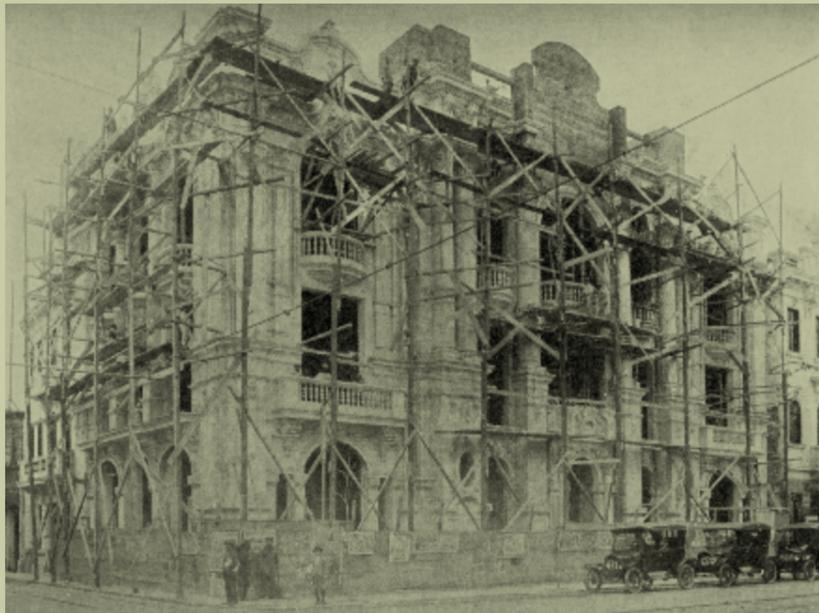
Para evitar los fracasos anteriores, Balta no limitó su convocatoria a los exalumnos de la Escuela de Ingenieros, cuyo número había aumentado felizmente, sino que incluyó a otros ingenieros, peruanos y extranjeros, con largos años de ejercicio profesional, cuyos títulos habían sido obtenidos por otras instancias⁷, como sus colegas docentes Alejandro Guevara y Teodoro Elmore. A la primera sesión preparatoria, realizada el 27 de octubre de 1898 en el local del Instituto Técnico, asistieron 12 ingenieros. En esta reunión se decidió que la naciente institución sería llamada Sociedad de Ingenieros del Perú y que su

(6) “Sobre la fundación...”, *Art.cit.*
(7) Entre estos se pueden contar Eduardo de Habich, Joaquín Capelo, Teodoro Elmore, Felipe Arancivia, Juan Torrico y Mesa, Alejandro Guevara, Juan C. Grieve, José Granda, Eduardo López de Romaña, entre otros. Muchos se graduaron en conocidos institutos extranjeros, franceses principalmente, como la Escuela de Puentes y Calzadas de París, y la Escuela Central de Artes y Manufacturas de París. Otros acreditaron sus conocimientos en el Perú ante la Junta Central del Cuerpo de Ingenieros y Arquitectos del Estado. Esta junta dejó de funcionar al fundarse la Escuela de Ingenieros.

objetivo sería “estrechar las relaciones personales y aumentar y difundir los conocimientos profesionales entre los asociados”. La segunda sesión preparatoria tuvo lugar el 31 de octubre y contó con la presencia de 31 ingenieros. En ella se aprobó el proyecto de estatutos que prepararan Balta, Guevara y Felipe Arancivia, no sin antes ampliar la convocatoria a los “industriales”, como entonces se llamaba a los empresarios. En la última sesión, el 3 de noviembre, se aprobaron definitivamente sus estatutos y se eligió a su primer directorio. Este estuvo conformado por Felipe Arancivia, presidente; Juan Antonio Loredó, tesorero; José Balta, secretario; y como vocales Alejandro Guevara, Jorge Grieve, José Castañón y Baldomero Aspíllaga.

De este modo, el 8 de diciembre de 1898 se realizó la sesión de instalación de la Sociedad de Ingenieros del Perú, en los altos de un local de la calle Plumereros signado con el número 85 (hoy cuadra 3 del Jr. Camaná), que previamente se había alquilado para servir como sede institucional. En el discurso inaugural, su presidente anunció que la nueva sociedad contaba ya con 51 socios inscritos.

La Sociedad de Ingenieros del Perú, de acuerdo con sus organizadores y luego con sus estatutos, se pensó tanto como un centro social como de ilustración profesional, por lo que toda cuestión política fue terminantemente excluida de sus fines. La Sociedad nació, en principio, de una iniciativa particular y se sostuvo con el aporte de sus asociados. Fue por este carácter “civil” y no “gubernamental” que se le excluyó de formar parte del Instituto Técnico e Industrial. Así, a las pocas semanas de haberse instalado la Sociedad de Ingenieros, Joaquín Capelo, desde la Dirección de Fomento, le enviaba a su directorio un oficio en el que le informaba que “por su carácter independiente de la acción oficial, no podía formar parte del Instituto y que, por lo tanto, no satisfacía a la aspiración



Local del Colegio de Ingenieros en construcción

del Supremo Gobierno”⁸. Luego, para completar el cuadro oficial de este Instituto Técnico, Capelo tuvo que organizar otra sociedad en febrero de 1899, a la que denominó Sociedad Nacional de Ingenieros.

Esta otra sociedad, de origen estatal, tuvo muchos tropiezos desde el principio. Como bien señala López Soria, se trataba de “una institución hecha a imagen y semejanza de la Sociedad de Ingenieros del Perú. La confusión comienza por el nombre mismo, pero además la Sociedad Nacional de Ingenieros se da una estructura y unas funciones que se prestan igualmente a confusión. Su junta directiva estaba compuesta por un presidente, un vicepresidente, un secretario, un tesorero y varios vocales. Aunque difiere un tanto de la Sociedad de Ingenieros en su objetivo principal –servir al gobierno de cuerpo consultivo y al público como centro



Local del Colegio de Ingenieros terminado

de ilustración e informaciones en los ramos de la ingeniería y arquitectura-, sus funciones, es decir aquello por lo que el público se hará una imagen de ella, coinciden en mucho con las de la Sociedad de Ingenieros: elaborar informes técnicos y promover el desarrollo en relación con trabajos de ingeniería, acopiar informes y planos hechos por los ingenieros de la república, formar una colección de minerales, rocas, fósiles, maderas y materiales de construcción, dar conferencias para difundir conocimientos técnicos, etc. Finalmente, los 48 socios

que constituyen la nueva sociedad en 1899 son, prácticamente todos ellos, miembros de la Sociedad de Ingenieros”⁹.

Para evitar mayores confusiones, la Sociedad de Ingenieros urgió al gobierno que le cambiase de nombre a la sociedad que auspiciaba. Por un decreto de julio de 1900 se ordenó que el nombre de la Sociedad Nacio-

nal de Ingenieros fuese cambiado por el de Sociedad Nacional de Ingeniería, modificación que no fue del agrado de Capelo. De cuánta ayuda fue esta sociedad de Capelo para el gobierno no lo sabemos a plenitud. Sin embargo, hacia fines de la primera década del siglo XX, ya la otra sociedad estaba bien cimentada y sus opiniones, informes, debates y conferencias no solo eran seguidas y escuchadas atentamente por todos los ingenieros y el público en general, sino hasta por el propio gobierno. Este finalmente decidió suprimir, en 1910, la Sociedad Nacional de Ingenieros. Es posible que Capelo resintiera como algo personal la supresión de esta sociedad en la que tanto empeño puso (tanto, quizás, como a su proyecto de camino al Pichis), al punto que ni siquiera intentó luego acercarse a la otra sociedad. Por eso, para quien desconozca estos avatares institucionales, puede resultar incomprensible la ausencia del nombre de Joaquín Capelo de la nómina de socios de la Sociedad de Ingenieros del Perú, pese a sus notables logros como ingeniero e intelectual.

Un año después de su fundación, la Sociedad de Ingenieros del Perú había doblado el número de sus asociados y todo auguraba un incremento mayor. Su biblioteca, repleta de revistas y libros técnicos, se hallaba en franco crecimiento gracias a las donaciones de sus socios y a las suscripciones y compras que se hacían en el extranjero. Su repertorio de bibliografía técnica, muy actualizada, llegó a ser una de las más completas del país y solo era superada por la biblioteca de la Escuela de Ingenieros. Pero quizás lo más importante fue la temprana publica-

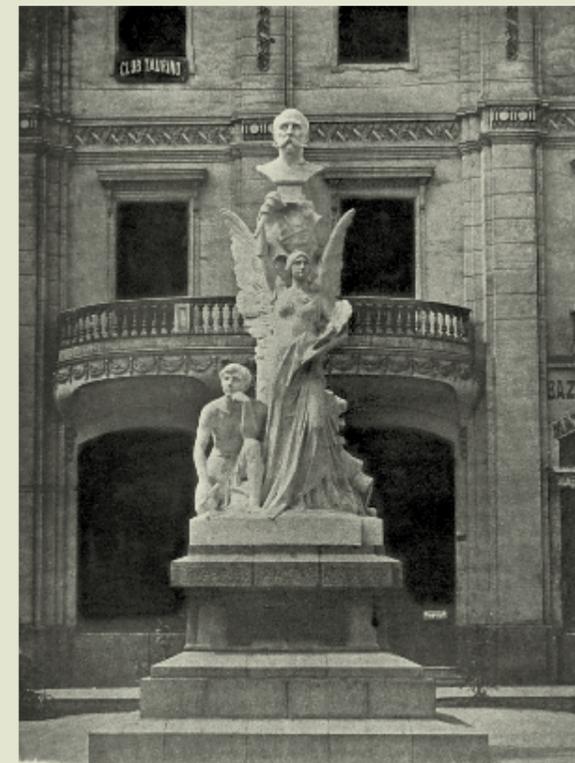
ción de su propio boletín, *Informaciones y Memorias*, en mayo de 1899.

No fue *Informaciones y Memorias* la primera revista en tratar temas relacionados con la ingeniería y el desarrollo nacional, pero sí fue una de las más longevas. Las primeras habían sido los *Anales de Construcciones Civiles y de Minas del Perú* (1880) y el *Boletín de Minas, Industria y Construcciones* (1885), ambas de la Escuela de Ingenieros. La publicación de la Sociedad de

Ingenieros recogía en sí el espíritu de aquellas al establecer que su finalidad era “acopiar material de estudio, dando a luz el resultado de trabajos aislados, como viajes, experimentos, investigaciones científicas, etc., para que, reunidos todos esos datos y comprobados, corregidos o aumentados por nuevas observaciones, formen, con el tiempo, un caudal de conocimientos útil a todos y al país”¹⁰. En ella encontraron así cabida todos los ramos de la ingeniería y la arquitectura, siempre en vinculación con el desarrollo material, económico y social

del país. Pero también a través de ella la Sociedad de Ingenieros fomentó diversos debates y campañas de bien público y de interés profesional.

Pese a su carácter particular, hasta la creación y posterior consolidación de los actuales colegios profesionales (Colegio de Ingenieros del Perú y Colegio de Arquitectos del Perú) en la década de 1960, la Sociedad de Ingenieros fue, en cierto modo, la institución rectora del ejercicio de esta profesión.



Monumento al ingeniero Eduardo de Habich

(8) “Organización de la Sociedad Nacional de Ingenieros”, *Anales del Instituto Técnico e Industrial del Perú*, N°1 (Lima, mayo de 1899), pp. 3-4.

(9) López Soria, *La Sociedad de Ingenieros... Op.cit.*, p. 21.

(10) *Informaciones y Memorias de la Sociedad de Ingenieros del Perú*, Vol. 1 N° 1 (Lima, 31 de mayo de 1899).

COMPRAR UN DEPARTAMENTO

Héctor Gallegos

Ilustraciones de Emilio Hernández Saavedra

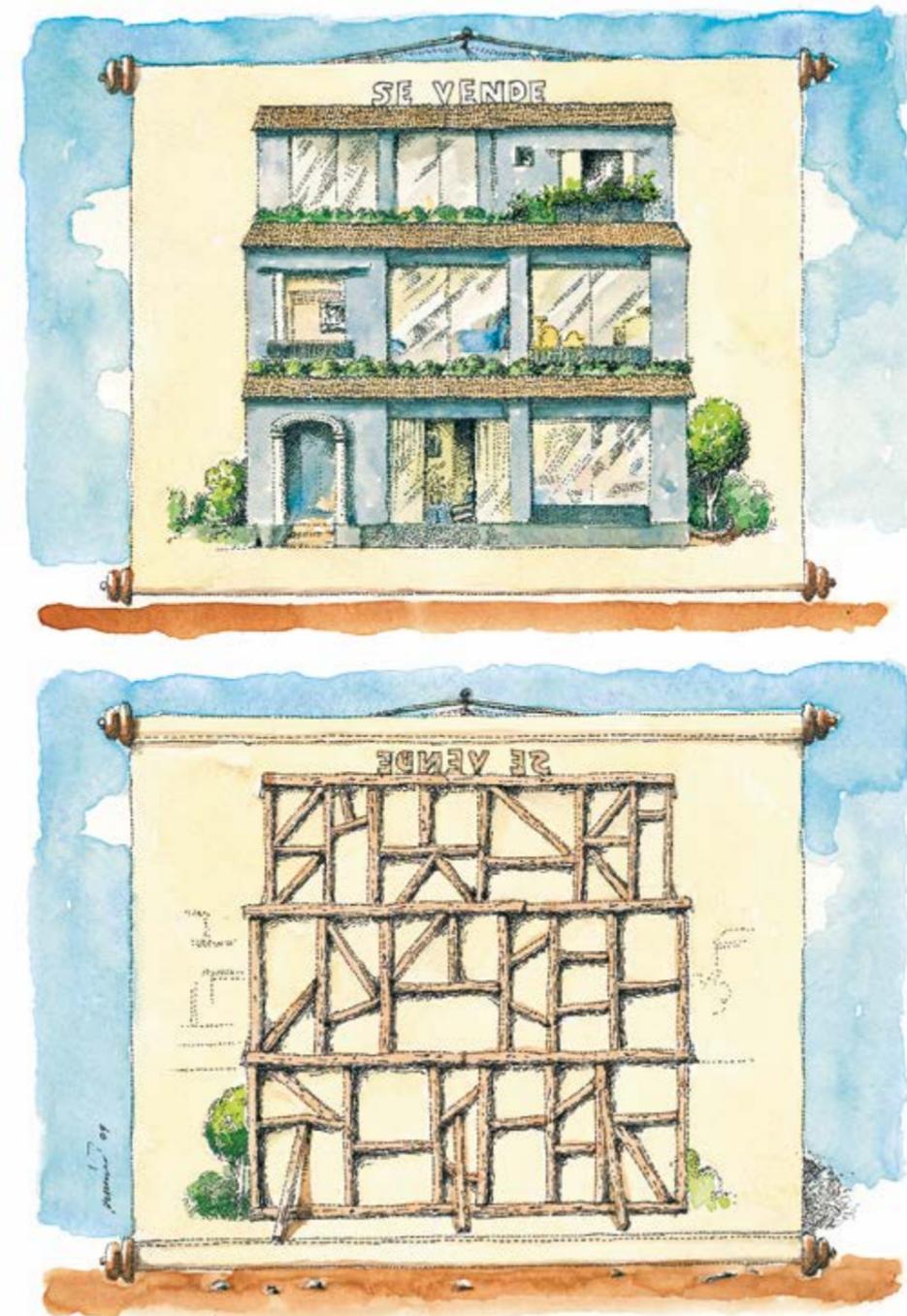
EL PROYECTO, LA CONSTRUCCIÓN, EL MANTENIMIENTO Y LA VIDA EN EDIFICIOS DE DEPARTAMENTOS SON EXPERIENCIAS EN LA QUE TODOS PODEMOS VERNOS INVOLUCRADOS EN ALGÚN MOMENTO, YA SEA DIRECTAMENTE O A TRAVÉS DE NUESTROS FAMILIARES Y AMIGOS. SIN EMBARGO, ESTA VEZ QUIERO REFERIRME A LA RESPONSABILIDAD QUE LES TOCA TANTO A COMPRADORES COMO A VENDEDORES, ASÍ COMO A ARQUITECTOS E INGENIEROS PARA ASEGURAR UNA OPERACIÓN EXITOSA.

Sin duda un proyecto de construcción, un edificio (grande o pequeño), o cualquier otra obra, no solo formará parte de un conjunto urbano más amplio, como una calle, un “barrio” o una ciudad, sino que a su vez contribuirá a configurarlos, y esa tarea es responsabilidad de la arquitectura como profesión y de sus diferentes especialidades, en especial del urbanismo. Así mismo, cada proyecto específico dependerá del arquitecto seleccionado. Esto es así porque nadie quiere conformarse únicamente con buenas cimentaciones, estructuras e instalaciones; las personas anhelamos espacios habitables, eficientes, luminosos, hermosos, ventilados, rentables, que tengan fachadas atractivas, distinguidas y hasta espectaculares, y barrios que tengan vitalidad, seguridad y, creo, que promuevan la integración.

Resulta, sin embargo, que a pesar del desinterés, y hasta el rechazo hacia lo estructural y la ingeniería en general,

para que los arquitectos logren su propósito, muchas especialidades de la ingeniería deben estar involucradas, como la geotécnica, la civil, la sanitaria, la eléctrica, y las relacionadas con climatización, materiales, iluminación, acústica, seguridad, costos, entre otras. No obstante, la experiencia nos dice que las ingenierías resultan para los arquitectos no solo incomodidades sino males necesarios que afectan muchas veces sus diseños.

Lo que a continuación voy a narrar me consta porque en varias oportunidades he acompañado a eventuales compradores de departamentos a realizar la imprescindible visita al inmueble que desean comprar. Además, como el tema siempre me ha interesado he ido muy dispuesto a colaborar para que tomen una buena decisión. Así, he seguido a muchos agentes inmobiliarios cumpliendo su labor de mostrar a las parejas interesadas las inmensas virtudes de los departamentos que ofrecen.



RESULTA, SIN EMBARGO, QUE A PESAR DEL DESINTERÉS, Y HASTA EL RECHAZO HACIA LO ESTRUCTURAL Y LA INGENIERÍA EN GENERAL, PARA QUE LOS ARQUITECTOS LOGREN SU PROPÓSITO, MUCHAS ESPECIALIDADES DE LA INGENIERÍA DEBEN ESTAR INVOLUCRADAS, COMO LA GEOTÉCNICA, LA CIVIL, LA SANITARIA, LA ELÉCTRICA, Y LAS RELACIONADAS CON CLIMATIZACIÓN, MATERIALES, ILUMINACIÓN, ACÚSTICA, SEGURIDAD, COSTOS, ENTRE OTRAS.

La primera comprobación que he hecho es que, en la gran mayoría de casos, quien domina el recorrido, la inspección, y finalmente da el “sí o el no” a la compra o alquiler es la mujer. ¿Qué mira, qué juzga, qué posiciona y justifica su decisión? Puedo afirmar, sin temor a equivocarme, que su mirada recae prioritariamente sobre la cocina, los baños y los clósets. Si sabe del tema, de la calidad y aprecia la belleza de los artefactos y acabados, ella influye con algo de razón; si no sabe, su discutible juicio se basará en la aparente belleza de los mismos. Alguna vez he visto a esta “experta” probar, además, si puede cuadrar cómodamente, sin quiñar o rayar, su 4x4 en el estacionamiento correspondiente. Aspecto éste que en realidad solo puede ser evaluado cuando la cochera está llena pues obliga a restringir las maniobras.

El tema de la negociación, chequera, financiamiento, si la respuesta de la “experta” es sí, pasa al varón, aunque no siempre, pues hay que reconocerlo, esto es cada vez menos frecuente.

Lo increíble es que los temas fundamentales para decidirse por un departamento “de lujo” –en un edificio de 10 o más pisos en San Isidro y Miraflores, o de 4 pisos en Chacarilla del Estanque y La Molina o ya no sé de cuántos pisos en Barranco no incluyan los aspectos básicos de la calidad en la construcción, la seguridad, el mantenimiento y el aislamiento acústico. Todos ellos temas cruciales de ingeniería, pero que aun siendo esenciales, no venden: no son tenidos en cuenta por el comprador ni resaltados por el vendedor.

Lo que vende, y tanto el empresario como el arquitecto lo saben bien, es la decoración bonita, costosa o de pacotilla, sobre todo si se muestra en los baños, la cocina, los clósets y los acabados en general (aunque ellos encubran una deficiente y barata calidad constructiva). Deambulo frecuentemente por mi barrio, Chacarilla del Estanque, y teniendo “ojos de ver” –soy ingeniero- me espanta la calidad constructiva que luego veo oculta por ingeniosos acabados cada vez más accesibles.

Recomendaciones

La primera recomendación al comprador es que averigüe dos cosas: 1) ¿Ha habido accidentes de obra?, ¿algún muerto? Si algo de esto ha ocurrido: no compre. El constructor que no sabe de seguridad es un incompetente integral; y 2) ¿Ha habido un supervisor permanente durante toda la construcción?, ¿hay un cuaderno de obra al día?, ¿se han hecho pruebas periódicas y frecuentes de los materiales? Si cualquiera de estos requisitos falta: no compre. El constructor que no es supervisado estrictamente hace lo que sea para ahorrar un sol.

Si luego no se toman otras estrictas precauciones, habitar en un departamento puede traer más que incómodas sorpresas: por ejemplo, vivir permanentemente registrando ruidos, voces, y música ajenos, o la pesadilla total de ser escuchado por los vecinos. Esto es muy difícil de resolver si el diseño no ha contemplado el debido aislamiento acústico o espesores de paredes y techos apropiados.

Tanto el ruido, en cualquier dirección o sentido, como someter al vecino de abajo, o sufrir las de nuestro vecino de arriba, a las filtraciones de las tuberías de agua causan líos de conventillo. Mi recomendación es que las tuberías de agua sean fácilmente registrables, accesibles y reparables y, además, la separación de todo el sistema en circuitos aislados e individualmente clausurables es esencial. Este es un tema de diseño y de construcción.

En mi opinión defectos de estos tipos –fallas de aislamiento acústico o filtraciones de tuberías– debieran ser causa de la rescisión automática del contrato de compra-venta a pedido del comprador.

Más grave aún, y más frecuente de lo esperado como para descuidarlo, es la prueba de un buen remezón sísmico, que puede hacer que preciados huacos, cuadros, o adornos, caigan y se destrocen, y que los lindos acabados de los baños y cocina se rajen. Eso sin contar las particiones y techos fisurados o agrietados y, en el extremo de los casos, que la estructura del edificio sufra daños tan peligrosos que amenace colapsar parcial o totalmente. Revisar el estudio de

suelos, la configuración y los planos estructurales y las pruebas de los materiales (que deben constar en el cuaderno de obras) es absolutamente esencial. Si no se encuentran satisfactorios no se debe comprar.

El Código Civil limita a cinco años la responsabilidad directa de los ingenieros pero es indudable que el comprador puede exigirles seguros por el tiempo de vida previsto para la obra. Y no descarto, en muchos casos que amenazan la salud o la vida, la denuncia penal.

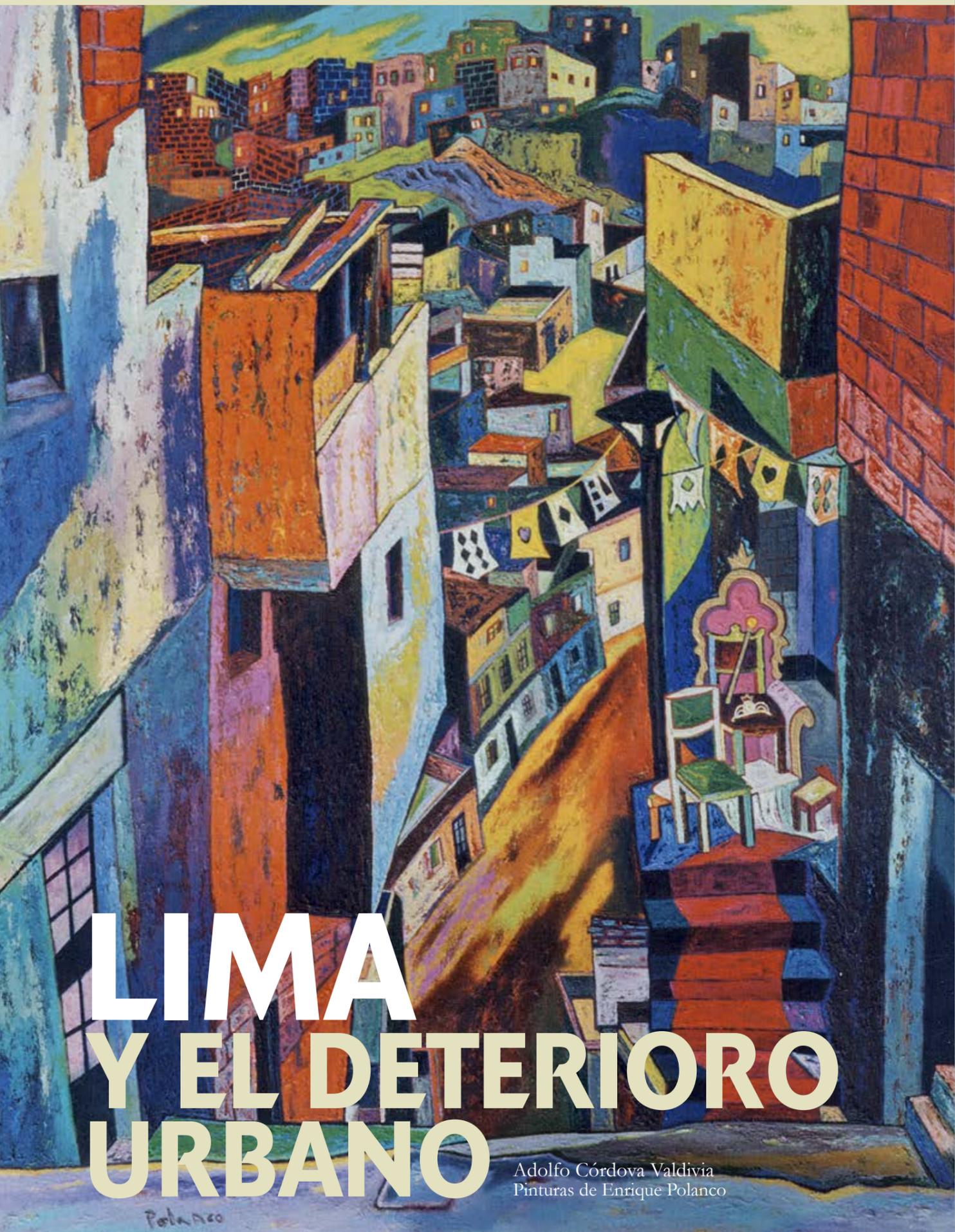
En definitiva, no analizar las características esenciales que la ingeniería confiere al edificio en el que se ubica nuestro departamento soñado, puede condenarnos a conflictos, mantenimientos permanentes, reparación de daños, sustitución de cosas apreciadas, y a una latente inseguridad. En definitiva a no vivir en paz.

Es imprescindible que antes de comprar, confiemos en ingenieros competentes la verificación de la calidad del proyecto en todos sus aspectos; debemos asegurarnos que la obra haya sido supervisada por profesionales que han cumplido una labor estricta de control de la construcción, y que el vendedor nos garantice la calidad de las instalaciones y su fácil acceso y del adecuado aislamiento acústico de techos y paredes. Sin duda, conviene probar que el estacionamiento destinado a nuestra 4x4 sea el adecuado, para lo cual basta simular una ocupación ficticia para toda la zona comprometida.

Por último, debemos exigir una copia de todos los planos de cada especialidad, del cuaderno de obra y los originales de las garantías necesarias para asegurar las responsabilidades de los involucrados. Obviamente, no debemos olvidar los seguros pertinentes.

La compra de un inmueble demanda más responsabilidad del comprador que la compra de un automóvil. Es en muchísimos casos la compra más importante de la vida. Y ciertamente, por ello demanda más responsabilidad del vendedor y de los diversos ingenieros participantes. En ese crucial momento y después de él, ya el arquitecto debe quedar como un buen recuerdo del profesional que nos aseguró vivir en paz.*





LIMA Y EL DETERIORO URBANO

Adolfo Córdova Valdivia
Pinturas de Enrique Polanco

ASÍ COMO LA DÉCADA DE 1940 SE RECONOCE COMO LA ÉPOCA EN QUE LIMA INICIA SU VERTIGINOSA EXPANSIÓN SUPERFICIAL, LA PRIMERA DÉCADA DE ESTE SIGLO SERÁ IDENTIFICADA COMO LA DEL COMIENZO DE SU CRECIMIENTO VERTICAL. ESA PRIMERA EXPANSIÓN SE DEBIÓ, PRINCIPALMENTE, A LAS INVASIONES DE TERRENOS ERIAZOS Y CERROS, PARA ALOJAR PROVINCIANOS INMIGRANTES Y LIMEÑOS POBRES; A LA OBRA DEL ESTADO QUE EDIFICÓ CONJUNTOS HABITACIONALES, TRAZÓ URBANIZACIONES POPULARES Y PROMOVIO LAS LLAMADAS CIUDADES SATÉLITES; Y A LA DEPREDACIÓN DE ÁREAS AGRÍCOLAS POR LA URBANIZACIÓN FORMAL, COMO MODO DE DAR DE VIVIENDA A SECTORES ACOMODADOS Y MEDIOS. ES TAMBIÉN PARA ESTOS GRUPOS QUE SE ESTÁ DANDO EL CRECIMIENTO VERTICAL EN ESTE SIGLO, A CARGO DE LA INVERSIÓN PRIVADA, ALENTADA DESDE EL ESTADO POR LA POLÍTICA DE VIVIENDA IMPLEMENTADA DURANTE EL GOBIERNO DE ALEJANDRO TOLEDO, ENTUSIASTAMENTE PROSEGUIDA POR SU SUCESOR.

E l crecimiento horizontal

El fenómeno de las invasiones, compartido también con otras capitales latinoamericanas, ha sido muy estudiado por antropólogos y sociólogos nacionales y extranjeros. Debemos a Matos Mar, quien en 1957 elaboró el informe sobre las barriadas limeñas encargado por la CRAV, la primera aproximación sistemática a ese acontecimiento urbano. Lo estudiaron luego, en su significado, desarrollo, posibilidades y relaciones con el poder, los investigadores extranjeros John Turner, inglés, Jean Claude Dryant, francés, Susan Lobo y David Collier norteamericanos; así como, entre otros; los peruanos Mario Zolezzi, Abelardo Sánchez León, Julio Calderón, Paul Maquet y especialmente Gustavo Riofrío, quien ha dado cuenta, primero de sus limitaciones y problemas, y recientemente, del proceso de su densificación y de sus últimos desbordes marginales.

Al contrario del crecimiento informal, inicialmente reprimido, políticamente aprovechado y finalmente adoptado, la ocupación formal de tierras agrícolas fue incitada por el Estado al proporcionar dos instrumentos clave: una normatividad ad hoc (el Reglamento de Construcciones de 1955, los Reglamentos de Urbanizaciones y Subdivisión de tierras de 1955 y 1964 y el de Construcciones de 1970) y una red de vías troncales en los valles del Chillón y del Rímac (Plan de Desarrollo Metropolitano, Plan-demet). A ello se sumó, primero, la creación de las Asociaciones de Ahorro y Préstamo para Vivienda (las llamadas Mutuales) que propiciaron la urbanización con construcción simultánea; y posteriormente, durante el gobierno de las Fuerzas Armadas, la Reforma Agraria que permitió escapar de la expropiación a las haciendas y fundos con “vocación urbana”. La primera etapa de este especulativo proceso fue

cuestionada en 1956 en el foro sobre desarrollo urbano realizado por importantes gremios profesionales que demandaron el manejo público y no privado en la incorporación de nuevas áreas a la ciudad. La municipalización de estos procesos fue considerada en el Proyecto de Ley de Municipalidades y Gobiernos Regionales elaborado por la Comisión Alzamora en 1962, durante el gobierno militar de Pérez Godoy, pero como el poder económico era más fuerte que la dictadura militar de entonces el proyecto tuvo que ser encarpetado. Ese mismo poder económico fue también más fuerte que la dictadura del general Juan Velasco Alvarado quien tuvo que dejar inoperante y finalmente derogar su Decreto-Ley N° 17803 de expropiación forzosa de tierras para ensanche y acondicionamiento de poblaciones. Otro tanto sucedió con la prohibición de urbanizar tierras de uso agrícola, decretada en 1969. Ni siquiera, la Ley de Municipalidades de ese gobierno que devolvía al sector privado la potestad de urbanizar, pero que otorgaba a las municipalidades respectivas el 10% de las especulativas ganancias, pudo entrar en vigencia. Los urbanizadores recuperaron el ciento por ciento de sus expectativas con la nueva ley municipal del gobierno siguiente. El papel de estos grupos en el crecimiento de Lima ha sido exhaustivamente estudiado por Eliseo Guzmán y Estuardo Núñez en 1975, como parte de una tesis colectiva sobre el sector vivienda.

La obra directa del Estado – unidades vecinales, conjuntos habitacionales, urbanizaciones populares, “lotes tizados” – se sumó también, aunque en menor medida, a esta impresionante expansión de la capital que con desigual trama, alcanza por el norte, hasta Ancón y hacia el sur, con intermitencias de desierto, hasta Pucusana.

La herencia del siglo XX: Lima la horrible II.

Al finalizar el pasado siglo, casi cuatro décadas después desde que Sebastián Salazar Bondy apostrofara de horrible la Lima de sus días, hemos construido una ciudad extensa, de baja densidad, fracturada en ghettos de categorías socioeconómicas excluyentes, cuyos extremos lucen, de un lado, condiciones de vida inmejorables y de otro, situaciones de pobreza,

mala alimentación, salud desatendida y graves deficiencias en los servicios básicos; y entre ambos una gama variada en la que se reparte la mayoría, una clase media que, en general, vive al día de su trabajo y goza de los servicios urbanos indispensables.

La extensión de la ciudad, un parque automotor obsoleto, un informal servicio de taxis y una disposición del gobierno de Alberto Fujimori, liberalizando líneas y rutas de transporte público, han generado, además de un caos en la circulación de vehículos y una fuente de accidentes, largos recorridos, pérdida de horas-hombre en ir y venir al trabajo, con el consecuente cansancio y baja en la productividad, y por añadidura, un medio ambiente contaminado por gases y ruidos que se suma al que proviene de una limpieza pública deficiente en muchas zonas, mientras que la falta de control municipal ha producido escenarios urbanos localizados plenos de carteles postes, fachadas y colores que son verdaderos ejemplos de contaminación visual, como la avenida La Marina por ejemplo.

La inseguridad, secuela de la delincuencia, producto a su vez de la pobreza, la desocupación y la educación deficitaria, es otra lacra de la ciudad actual. El azote del terrorismo del siglo pasado, desde fines de 1990 ha sido reemplazado por una creciente delincuencia.

Pero no es posible dejar de reconocer el otro lado de la moneda. A la decadencia desatendida del Centro Histórico hay que oponer el vigor con que han surgido el complejo Gamarra en la Victoria o el Centro Comercial Plaza San Miguel, y, sobre todo, el desarrollo de Lima Norte, en donde las barriadas iniciales, conservando su carácter residencial, son hoy día sede de emporios comerciales (Mega Plaza y otros en Independencia y Los Olivos), lugar de encuentros culturales internacionales (Fiteca en Comas) y atractivo de inversiones inmobiliarias (Collique, también en Comas).

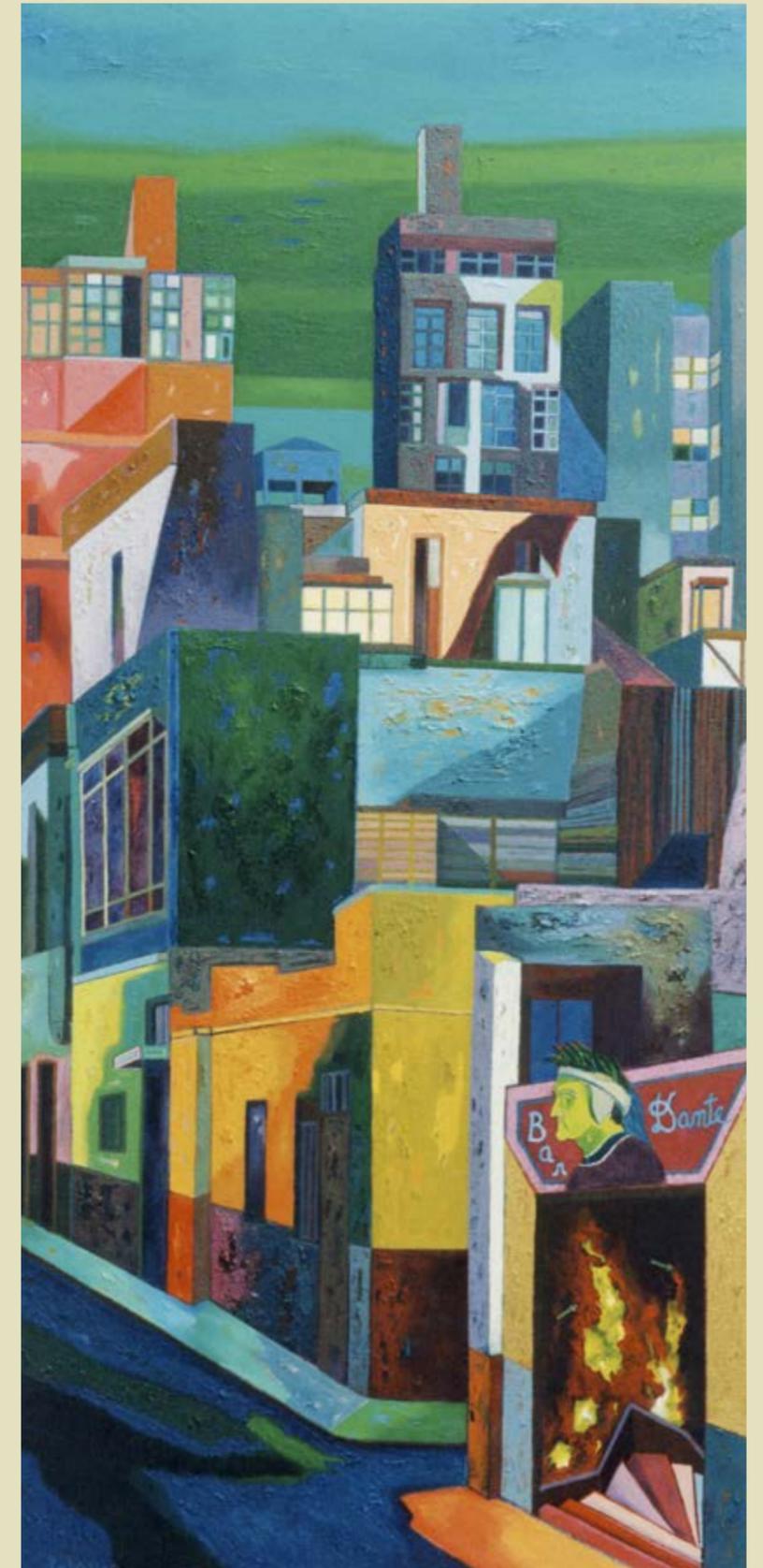
Las barriadas consolidadas muestran progresos evidentes en sus instalaciones y servicios. La ciudad formal se abrió hacia el mar, desarrolló su centro financiero en San Isidro y mejoró sus principales áreas públicas y de

EN LAS BARRIADAS, TUGURIZADAS POR INCREMENTO DE SU POBLACIÓN, SE HA VENIDO PRODUCIENDO UN LENTO Y DESIGUAL PROCESO DE CRECIMIENTO VERTICAL DE SUS EDIFICACIONES QUE ALCANZAN EN MUCHOS CASOS DOS Y TRES PISOS, PERO A VECES HASTA CUATRO Y CINCO.

recreación como el Gran Parque de Lima. La vida cultural, teatro, cine, exposiciones y conciertos, se hizo más intensa a fines del siglo, aunque concentrada en los distritos tradicionales.

El crecimiento vertical

En las barriadas, tugurizadas por incremento de su población, se ha venido produciendo un lento y desigual proceso de crecimiento vertical de sus edificaciones que alcanzan en muchos casos dos y tres pisos, pero a veces hasta cuatro y cinco, según las posibilidades económicas de los correspondientes vecinos originales, quienes, con escalera exterior casi siempre, han dado alojamiento a hijos, parientes o inquilinos. Las edificaciones carecen en general de apoyo técnico por lo que, además de deficiencias de ventilación y de iluminación, presentan con frecuencia errores constructivos, desde ubicación vulnerable hasta fallas estructurales peligrosas, pasando por el empleo de materiales inadecuados.



La ciudad formal, mayoritariamente de baja densidad en base a la vivienda del tipo “chalet”, llegó a fines del siglo XX con un proceso de densificación espacialmente controlado y temporalmente lento. Los agrupamientos construidos por el Estado para la clase media no excedieron los cinco pisos (Residencial San Felipe fue la excepción) y esa altura era también el límite para la construcción privada en zonas determinadas de las urbanizaciones residenciales y barrios tradicionales. Las alturas mayores estuvieron reservadas para lotes con frentes abiertos a grandes zonas verdes (el Golf de San Isidro por ejemplo), o con vista al mar (la sucesión de malecones sobre el acantilado) o situados en determinadas vías principales (Avenidas Arequipa y Javier Prado, Paseo de la República, Alameda Pardo. etc.)

calles menores; y, además, la apertura de la banca comercial hacia los créditos hipotecarios así como la disponibilidad suficiente de personal, equipos y productos en las empresas del sector construcción.. Todo ello ya durante el gobierno de Toledo, para que se desencadenara lo que ahora los periodistas llaman “el boom de la construcción”. Vaya donde uno vaya – parafraseando el eslogan de una de las numerosas inmobiliarias de hoy – uno encuentra un alto edificio recién terminado, o se topa con uno en construcción o recala frente a un cerco que, reemplazando un “chalet” ya demolido, promete una futura torre de departamentos.

La construcción, qué duda cabe, es dinamizadora del crecimiento económico por la amplia gama de

LA CONSTRUCCIÓN, QUÉ DUDA CABE, ES DINAMIZADORA DEL CRECIMIENTO ECONÓMICO POR LA AMPLIA GAMA DE LAS ACTIVIDADES DE PRODUCCIÓN Y SERVICIOS QUE CONCURREN EN EL CUMPLIMIENTO DE SUS TAREAS; SU CONTRIBUCIÓN AL CRECIMIENTO DEL PBI ES IMPORTANTE Y ASÍ LO HAN HECHO NOTAR NUESTROS ECONOMISTAS Y NUESTROS POLÍTICOS.

El “boom” del ascensor.

La construcción masiva de edificios para vivienda a la que asistimos, debió comenzar durante el gobierno de Fujimori cuando se anunció la puesta en marcha del Programa Mivivienda con 3 mil unidades en tres años. No fue así. El dictador estaba con las manos atadas porque, como antes había arrasado con las instituciones del sector, el Programa deambuló buscando sede y personal idóneo en varios ministerios, no alcanzando a ejecutar sino algunos cientos de departamentos. Hubo que esperar la refundación del Ministerio de Vivienda y que se hicieran ajustes sustanciales al Programa; también que se aprobara un nuevo Reglamento de Edificaciones, menos exigente en áreas y dimensiones, y que las municipalidades rediseñaran una zonificación más tolerante para permitir la edificación en altura, no solo en grandes avenidas sino también en

las actividades de producción y servicios que concurren en el cumplimiento de sus tareas; su contribución al crecimiento el PBI es importante y así lo han destacado nuestros economistas y políticos quienes señalan la conveniencia de la inversión en vivienda, no solo porque se extiende así el acceso a un hábitat saludable, sino porque se crea puestos de trabajo en actividades que van más allá de las estrictamente constructiva.

Lima la horrible III

Sin embargo, no todo son primores:

1. El aumento en la oferta de viviendas no trae un paralelo incremento proporcional de los servicios urbanos indispensables. Donde antes había una casa con 5 a 7 habitantes en promedio, hoy existen 16, 18 o más departamentos con 80 a 100 ocupan-



tes, en tanto que calles, plazas y áreas verdes han permanecido inalterables. Peor aun, amenazadas, como ha sucedido en Jesús María donde la nece-

sidad de nuevo equipamiento pretendió resolverse en zonas comunes de la Residencial San Felipe o en áreas públicas del Campo de Marte.



2. El paisaje urbano ha sido seriamente mellado con el reemplazo indiscriminado de la escala amable de algunas avenidas y muchas calles, otrora de casas unifamiliares, por nuevos bloques de alturas heterogéneas y, con raras excepciones, de arquitectura exterior adocenada y mediocre, la Avenida San Felipe y el viejo Miraflores, por ejemplo. Interminable sucesión de rejas y puertas de cocheras a filo de vereda y a la altura del caminante, suplen hoy a los generosos retiros sembrados de césped y geranios preexistentes.

3. El diseño mismo de los departamentos es, en general, mezquino en áreas pero, sobre todo, de deficiente distribución que a veces acude a artificios poco honestos para lograr la licencia o ganar clientela. Por ejemplo, es frecuente llamar depósito a un evidente cuarto de servicio que no alcanza condiciones mínimas de área o de iluminación.

4. El llamado “boom de la construcción” no atiende la vivienda de los más pobres, la que constituye

el déficit cualitativo (más del 60% del déficit total), ubicado en el Centro Histórico, en las barriadas y en algunos enclaves de la ciudad consolidada. Las obras de mejoramiento no interesan a las empresas constructoras, para estos sectores no hay alternativas de financiamiento y ni si quiera asistencia técnica.

Varias causas confluyen a las limitaciones señaladas que simplificamos en las dos más importantes: la falta de una Política de Desarrollo Urbano y la voracidad inmobiliaria.

La provisión de vivienda debe estar ligada a la provisión simultánea de sus servicios básicos y de equipamiento urbano. Así fue exigido a los urbanizadores (desarrolladores de antes) quienes, al mismo tiempo que los lotes y los servicios, debían proporcionar en calidad de aportes gratuitos, 10% de su propiedad en áreas de recreación (en promedio para densidades media), 2% para educación y 1% para otros fines, 13% en total que en habilitaciones de alta densidad subía a 31%. Las inmobiliarias (desarrolladores de hoy) no

están obligadas a similares aportes. Por el contrario, reciben y gozan los beneficios de una plusvalía generada por los cambios de zonificación. Cambios de zonificación que en muchos casos son producto de la presión que ellas mismas, directa o indirectamente, ejercen en las autoridades municipales.

No ha habido pues disposiciones enmarcadas en una Política Urbana que permita la devolución de parte de esa plusvalía para la provisión municipal de nuevos parques, por ejemplo. Nuestros alcaldes tampoco han visto el problema de estos servicios que están ahora en déficit creciente. Solo han percibido la posibilidad del aumento de ingresos que las nuevas viviendas van proporcionar a sus comunas, pero no han pensado, por ejemplo, en que, con la garantía de dichos ingresos, podrían financiar la adquisición de nuevas áreas para recreación que un plan urbano pudiera haber reservado.

Las presiones pro-inmobiliarias han tenido otras manifestaciones, la más polémica de las cuales ha sido la Ley 29090, dispositivo que, con la oposición reiterada de los Colegios de Arquitectos e Ingenieros, permite la licencia automática (es decir sin control previo) para edificaciones hasta de 4 pisos. Menos públicas o debatidas han sido las ventas de cuarteles y del aeropuerto de Collique para fines de vivienda, reservas urbanas que las municipalidades respectivas no han considerado como posibles áreas de recreación.

La inversión privada en construcción de viviendas y locales comerciales es buena y deseable, lo reiteramos, pero es preciso que ella sea también, y sobre todo, beneficiosa para la ciudad y para la seguridad de los usuarios. Y ello requiere de proyectos que aporten dignidad arquitectónica y urbanística y que pasen por un control de calidad. En su último mensaje, el Presidente, dejando de lado el tema de la vivienda para los más pobres, ha hecho un llamado a los inversionistas para que la edificación se intensifique y a las municipalidades para que agilicen los trámites. De acuerdo. Pero que estas no omitan su obligación de exigir la calidad, controlar la seguridad y garantizar incremento proporcional de servicios y espacios públicos.*

LA INVERSIÓN PRIVADA EN CONSTRUCCIÓN DE VIVIENDAS Y LOCALES COMERCIALES ES BUENA Y DESEABLE, LO REITERAMOS, PERO ES PRECISO QUE ELLA SEA TAMBIÉN, Y SOBRE TODO, BENEFICIOSA PARA LA CIUDAD Y PARA LA SEGURIDAD DE LOS USUARIOS. Y ELLO REQUIERE DE PROYECTOS QUE APORTEN DIGNIDAD ARQUITECTÓNICA Y URBANÍSTICA Y QUE PASEN POR UN CONTROL DE CALIDAD.

LA BIODIVERSIDAD ANDINA Y SU APROVECHAMIENTO

José Luis Gonzales Ramos
Fotos archivo de *Bienvenida*



LOS PAÍSES ANDINOS REÚNEN ALREDEDOR DEL 25% DE LA DIVERSIDAD BIOLÓGICA DEL PLANETA. MÁS AÚN, EL PERÚ ESTÁ ENTRE LOS TRES PAÍSES CON MAYOR DIVERSIDAD BIOLÓGICA EN EL MUNDO, CONDICIÓN QUE ES CONSECUENCIA DE LA DIVERSIDAD DE PISOS ECOLÓGICOS DE SU ACCIDENTADO TERRITORIO: POSEE 84 DE LAS 117 ZONAS DE VIDA RECONOCIDAS EN EL MUNDO¹.

Las culturas precolombinas asentadas en el territorio andino han aprovechado profusamente las especies vegetales y han sabido conservar el equi-

librio ecológico de su medio geográfico. Muchas de esas especies fueron domesticadas con fines alimenticios, terapéuticos, y también para actividades como las textiles.

Las poblaciones nativas de la hoya amazónica, imbricada al ande, han desarrollado tecnologías y habilidades ecológicamente sostenibles en la domesticación de especies vegetales y el aprovechamiento de plantas silvestres, reuniendo un bagaje impresionante de recursos vegetales. Al respecto, A. Brack dice:

“La Amazonía alberga varios miles de especies de plantas y animales que son utilizadas para diversos fines, entre ellos para alimento, aceites, fibras, madera, leña, carbón, aromas, perfumes, medic-

nales, anticonceptivos, alucinógenos y estimulantes, entre otros...”².

El Tratado de Cooperación Amazónica especifica que las poblaciones de la amazonía aprovechan un total de 3 140 plantas diferentes, de las cuales 1 005 son cultivadas y 2 135 son silvestres.

Las políticas de desarrollo de los países andinos y amazónicos priorizan la estrategia de utilizar los recursos naturales bajo sistemas de manejo productivo sostenibles para el desarrollo humano, principalmente de las poblaciones de agricultores pobres dotándolas de una capacidad de gestión y decisión técnico-económica, valorando el aporte tecnológico que las culturas nativas ofrecen y proporcionándoles soporte científico y tecnológico.

Producción de alimentos

La domesticación y mejoramiento genético de plantas y animales es otro logro de los antiguos agricultores, complementario al manejo de tierra y agua que ellos dominaron. O. Blanco (1987) apunta al respecto:

“... en los Andes se domesticaron más de 150 especies vegetales y cinco especies animales. Entre los vegetales se encuentran 45 especies de granos, tubérculos y leguminosas (como maíz, papa, frijoles,

(1) Instituto Nacional de Recursos Naturales – INRENA. *Perú: País megadiverso. Estudio nacional de la Diversidad Biológica*. Lima, 2000.

(2) Brack Egg, Antonio. *Biodiversidad, Biotecnología y el Desarrollo Sustentable de la Amazonía. Memorias del Taller Regional sobre Biodiversidad*. Parlamento Amazónico. Quito. 1994.



PARA CONSEGUIR AVANCES DE MAGNITUD COMO LOS QUE NOS MUESTRAN LOS MATERIALES MEJORADOS ANDINOS SE REQUERÍA DE UN VASTO ACERVO GENÉTICO QUE SÓLO SE PODÍA CONSEGUIR MEDIANTE COLECCIONES VARIETALES CONOCIDAS HOY EN DÍA COMO 'BANCOS DE GERMOPLASMA', CUYA FUNCIÓN ES, ADEMÁS DE CONCENTRAR UNA AMPLIA BASE GENÉTICA, LA DE PRESERVAR EL MATERIAL DE LA EROSIÓN GENÉTICA.

quinua, kiwicha, oca, camote, pallar, olluco, tarwi o lupinus, etc.) y 45 especies de frutos (como tomate, calabaza, pepino, tomate de árbol, chirimoya, lúcuma, etc.)”.

Aplicaron técnicas de mejoramiento genético sobre especies vegetales y también de animales que lograron domesticar, sobre el particular el mismo autor señala:

“... en cada una de las especies vegetales cultivadas se han buscado variedades de mayor productividad, de ciclo vegetativo más corto, resistentes a factores climáticos adversos (como la helada, sequía o

granizo), a diversidad de insectos y a otros parámetros como las enfermedades; resistentes a la salinidad; con características de sabor, textura, color y otras cualidades organolépticas. (...) para conseguir avances de magnitud como los que nos muestran los materiales mejorados andinos se requería de un vasto acervo genético que sólo se podía conseguir mediante colecciones varietales conocidas hoy en día como 'bancos de germoplasma', cuya función es, además de concentrar una amplia base genética, la de preservar el material de la erosión genética (...) la selección, método de mejoramiento genético por excelencia, fue profusamente practicada en

la obtención de variedades de maíz, quinua, tarwi, frijoles, pallares, frutales y tubérculos”³.

Los avances logrados por los antiguos agricultores de los Andes en gran medida han sido soslayados desde la época colonial hasta los años recientes, en que las necesidades derivadas del incremento de la población conducen a su revaloración, divulgación y consumo en los sectores urbanos mayoritarios, a lo cual han contribuido decisivamente diversas investigaciones llevadas a cabo por algunas universidades y unas pocas entidades del Estado y privadas, vinculadas a la ciencia y tecnología.

Mención aparte merece el Centro Internacional de la Papa – CIP, el mayor centro mundial de investigación científica sobre la papa, el camote y otros tubérculos y raíces, que busca lograr la plena realización de los potenciales alimenticios de tales recursos andinos para beneficiar, particularmente, a países en desarrollo de otras latitudes.

Otros alimentos andinos, entre los pocos cuya producción se viene promoviendo a escala industrial, son la quinua y la kiwicha, el primero es objeto de programas de investigación y desarrollo para el manejo integral de los procesos de producción del grano, selección y tratamiento biológico natural y su industrialización en pequeña escala. Un programa auspiciado por la Organización de Estados Americanos para la Educación la Ciencia y la Cultura en colaboración con el gobierno de Bolivia está promoviendo la comercialización de la quinua en el mercado europeo. También se ha instalado, con aporte de capitales privados, una pequeña planta industrial que procesa la quinua en Lahuachaca (La Paz – Bolivia), como filial de un consorcio agroindustrial y comercial francés, que se encarga del procesamiento post cosecha y del *marketing*⁴.

El cultivo de la kiwicha ha sido promocionado desde hace unos diez años en los valles interandinos

(3) Blanco, Oscar. “Fundamentos científicos de la tecnología andina” en *Tecnología y desarrollo del Perú*. Ediciones Comisión de Coordinación de Tecnología Andina (CCTA). 1987.

(2) Quinua Bol. www.oci.org.co

OTROS ALIMENTOS ANDINOS, ENTRE LOS POCOS CUYA PRODUCCIÓN SE VIENE PROMOVRIENDO A ESCALA INDUSTRIAL, SON LA QUINUA Y LA KIWICHA, EL PRIMERO ES OBJETO DE PROGRAMAS DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO PARA EL MANEJO INTEGRAL DE LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DEL GRANO, SELECCIÓN Y TRATAMIENTO BIOLÓGICO NATURAL Y SU INDUSTRIALIZACIÓN EN PEQUEÑA ESCALA.



EN LA ACTUALIDAD SE HA LOGRADO ORGANIZAR Y AGRUPAR A UN NÚMERO SIGNIFICATIVO DE PEQUEÑOS AGRICULTORES CON LOGROS RELEVANTES EN PRODUCTIVIDAD DE LA TIERRA E INSERCIÓN EN MERCADOS DE EXPORTACIÓN, BENEFICIANDO ASÍ LA ECONOMÍA DE LOS AGRICULTORES.

de Arequipa, Cusco y Junín, bajo la modalidad de producción orgánica y asistida, orientada a la exportación. En la actualidad se ha logrado organizar y agrupar a un número significativo de pequeños agricultores con logros relevantes en productividad de la

tierra e inserción en mercados de exportación, beneficiando así la economía de los agricultores.

Muchas otras especies alimenticias andinas no incorporadas a la economía industrial, cuya producción agrícola y procesamiento poscosecha se rigen todavía por técnicas tradicionales, bajo limitaciones de economías de subsistencia podrían contribuir a superar las condiciones de atraso y pobreza de los propios sectores depositarios de tales recursos genéticos, para lo cual, entre otras medidas, deben emprenderse acciones de investigación y desarrollo. Granos con elevada riqueza alimenticia, como el tarwi (*Lupinus mutabilis*), kañihua (*Chenopodium pallidicaule*) o el pallar (*Phaseolus lunatus*), otras tuberosas como el olluco (*Ullucus tuberosa*) y la oca (*Oxalis tuberosa*); solaná-

ceas como el rocoto (*Capsicum* sp.) y el ají (*Capsicum annuum*); así como frutas nativas, como la lúcuma (*Pouteria lucuma*), chirimoya (*Annona cherimola*), granadilla (*Passiflora ligularis*) o el tumbo (*Passiflora mollissima*), y diversas variedades andinas de maíz, todavía son escasamente explotados a escala industrial.

Por otro lado, se debe reconocer que el sector agrícola de minifundio andino, en general, se desenvuelve bajo limitaciones de economías de subsistencia, con precariedad material y tecnológico cultural, como el bajo nivel educativo, el elevado analfabetismo y la pobreza estructural. En las últimas décadas se han rea-

lizado innumerables esfuerzos para mejorar el nivel de vida de los pequeños agricultores andinos vía la ejecución de proyectos de promoción de la productividad del trabajo y de la tierra; tales experiencias han mostrado que los agricultores andinos no solamente son receptivos a las innovaciones y cambios en las formas de hacer el trabajo o de utilizar nuevos insumos, herramientas y equipos, sino que demandan mayor capacitación y asesoramiento para asimilar técnicas nuevas, así como adoptar organizaciones sociales y productivas eficientes, en la perspectiva de que las innovaciones ofrecidas les asegure rendimientos e ingresos suficientes para mejorar su situación.*

(5) Loayza, Sulema. "Mujer y estrategias familiares de producción en comunidades campesinas". *Revista de Sociología* N° 10. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1996



ARMONÍA Y CONTRAPUNTO DE UN GRAN COMPOSITOR

José Miguel Cabrera
Fotos de Soledad Cisneros

A LOS 91 AÑOS, DON ENRIQUE ITURRIAGA, TALENOSO COMPOSITOR PERUANO DE LA GENERACIÓN DEL CINCUENTA, SIGUE CREANDO PIEZAS MUSICALES DE EXTRAORDINARIA CALIDAD ARTÍSTICA CON EL ENTUSIASMO DE SIEMPRE. SUS PRIMERAS NOTAS EN EL PIANO, LAS PERIPECIAS DE SEGUIR SU VOCACIÓN MUSICAL, LA INFLUENCIA DEL GRAN RODOLFO HOLZMANN Y LOS RECUERDOS ENTRAÑABLES DE SU AMISTAD CON EL ESCRITOR JOSÉ MARÍA ARGUEDAS, SON PINCELADAS DE UNA VIDA PLENA DEDICADA A LA CREACIÓN Y A LA ENSEÑANZA DEL ARTE MUSICAL QUE EL MAESTRO REMEMORA CON SINGULAR AGUDEZA EN ESTAS PÁGINAS.



Cuál fue su primer contacto con un instrumento musical?

Mi juguete de niño fue siempre el piano. Empecé a jugar con el piano de mi abuela a los cuatro años, luego empecé a tocar con dos dedos, jugando y jugando. Mi papá tocaba vales vieneses de oído, mi abuela también tocaba y mi mamá no se quedaba atrás. Todas mis primas, mis tíos y mis tías tocaban piano sin haber estudiado.

Usted nació en Lima pero su infancia transcurrió en la ciudad de Huacho...

Mi padre trabajó en las salitreras de Tarapacá hasta que en 1919 vino como administrador de una empresa en Huacho. Yo llegué de cuatro meses y viví allí hasta los catorce años. Estuve a punto de nacer en Chile, pero mi papá la embarcó a mi mamá y le dijo: “te vas a tener a nuestro hijo en Lima”. Es que no le gustaban mucho los chilenos (risas).

¿En qué momento empieza a tomar clases de música?

Cuando vinimos a Lima empecé a estudiar cómo escribir música con el profesor Andrés Sas, y tomaba clases de piano con su esposa, Lily Rosay. El otro

CUANDO MOZART ERA CHIQUITO TOCABA MUY BIEN PARA SU EDAD, PERO ERA MUY ABURRIDO. SIN EMBARGO, CUANDO EMPIEZA A SUFRIR, EN *DON JUAN, EL RÉQUIEM Y LAS SINFONÍAS 40 Y 41*, ES GENIAL. Y ES QUE EN ESE MOMENTO ESTÁ PREVIENDO A BEETHOVEN DE UNA MANERA FORMIDABLE.



día encontré entre unos viejos papeles un programa de mi primer concierto, el lunes 8 de julio de 1936. Un año antes había terminado el colegio, el Champagnat. El último en tocar era el que sabía más, y en este caso fui yo. Tocaba música contemporánea, no me daban Mozart ni nada de eso porque me aburría, era muy previsible y ya suponía lo que venía. En ese concierto toqué dos piezas de Mompou y *La danza del fuego de Falla*.

¿En qué circunstancia comienza a valorar más la obra de Mozart?

Cuando estuve en el Conservatorio hice análisis de las obras importantes de Mozart y me resultó fascinante. Cuando Mozart era chiquito tocaba muy bien para su edad, pero era muy aburrido. Sin embargo, cuando empieza a sufrir, en *Don Juan*, el *Réquiem* y las *Sinfonías 40 y 41*, es genial. Y es que en ese momento está previendo a Beethoven de una manera formidable. La gente dice, mira ese minué que hizo a los cuatro años, qué lindo chiquito, pero en realidad es un mamarracho.

¿Le resultó fácil aprender a leer música?

Leía muy mal porque nunca había aprendido, pero como tenía muy buena memoria la segunda vez que interpretaba una pieza ya me la sabía. De chico iba al cine a ver las películas cantadas y al volver tocaba perfectamente lo que había escuchado. Llegué a tocar bastante bien, pero un día le dije a Lily: yo no puedo tocar estas sonatas de Beethoven. Sentía que eso iba más allá de mis posibilidades técnicas. Pero ella insistió hasta que toqué en público y me equivoqué en la parte final. Cerré el piano y no volví a tocar más y terminaron mis clases con ella. Ya había empezado a componer algunas cosas, aunque de niño ya componía marchas de soldaditos y esas cosas, no sé ni dónde ponía las manos pero creaba. Mi papá me alentaba y fue en el fondo quien me empujó a seguir en la música.

Cuenta usted que fue el maestro Rodolfo Holzmann quien lo instó a tomar la decisión de dedicarse a la música profesionalmente...

Un día me dijo: “esta es la última clase que le doy. Usted está estudiando, pronto va a entrar a trabajar y va a tener un puesto importante. No quiero que sea un compositor de domingo. Esto no es una diversión. O es usted un profesional de la música o es economista”. Y yo ya estaba en cuarto año de la Universidad Católica. Recuerdo que hubo un profesor Canaletti que tuvo un lío conmigo cuando anuncié que dejaba la carrera. Me insultó, me dijo barbaridad y media, que cómo era posible que siendo un buen alumno dejara la universidad. Llegó a tal punto que se salió de la clase y me tiró la puerta. Diez años des-

UN DÍA ME DIJO: “ESTA ES LA ÚLTIMA CLASE QUE LE DOY. USTED ESTÁ ESTUDIANDO, PRONTO VA A ENTRAR A TRABAJAR Y VA A TENER UN PUESTO IMPORTANTE. NO QUIERO QUE SEA UN COMPOSITOR DE DOMINGO. ESTO NO ES UNA DIVERSIÓN. O ES USTED UN PROFESIONAL DE LA MÚSICA O ES ECONOMISTA”.





Enrique Iturriaga en París.

pués me lo crucé en la calle, me pidió perdón y me dijo: usted sabía lo que hacía, en cambio yo no.

¿Y cuál fue la reacción de su familia?

Mi mamá se opuso rotundamente. Era una señora de Lima, que había estudiado en colegios de gente rica y le parecía detestable que me dedicara a la música. Mi hermano era diplomático y yo era la porquería de la casa. Mi papá se quedó pensando y me dijo: “no sé qué decirte, tú eres quien debes decidir. Si yo no te apoyara perderías algo muy importante en tu vida. Yo sé que tú eres músico pero tú decides sobre tu propia vida”. Pasaron los años y un día una tía mía que no tenía idea de lo que es la música, le preguntó a mi mamá en qué trabajaba yo. Y ella le respondió: no lo sé. En ese momento yo ya era director del Conservatorio. Mi mamá asistió a conciertos donde tocaban cosas mías pero nunca en la vida me hizo un comentario sobre mi trabajo. Ella hubiese querido que yo fuera amigo de las hijas de sus amigas. Y mis amigos eran los del Conservatorio y los escritores.

¿Cuál era su círculo de amigos?

Sebastián Salazar Bondy, Paco Pinilla, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, ninguno tenía apellido rimbombante como pretendía mi mamá. Lo gracioso fue que yo no conocía a Paco Pinilla, pero como su mamá había estudiado en el colegio con la mía un día la llamó por teléfono y le dijo: mándame a tu geniecito que yo también tengo el mío acá y quiero que sean amigos (risas). Con él conocí mucha música porque tenía una gran colección de su padre que fue el cónsul de España en el Perú.

Cuénteme de su amistad con José María Arguedas, fue él quien lo acercó a la música andina de una manera determinante...

Lo de Arguedas fue muy gracioso. Estaba estudiando en el Conservatorio y le pregunté a un violinista de la Sinfónica cómo se dirigía un coro. Me dijo que lo primero que tenía que hacer era conseguirme un coro y me recomendó ir al Puericultorio que era dirigido entonces por los curas del Champagnat, donde yo había estudiado. Empecé a trabajar con los chicos pero

me faltaba repertorio. Había hecho algunas canciones populares autóctonas. Un día Arguedas y su esposa asistieron a una actuación de la Beneficencia, al final José María se me acercó sorprendido y desde entonces nos hicimos amigos. Me llevó al Instituto Pedagógico Nacional, que luego se convirtió en La Cantuta y fue la primera universidad en la que enseñé. Arguedas quería que conociera la sierra. Recuerdo que fuimos dos veces a Tupe, en las alturas de Cañete, donde se habla el cauqui. Cuando regresé me encontré con Sebastián Salazar Bondy y le conté lo maravilloso que era el lugar donde había estado, le hablé de las cumbres, del paisaje. Y él me hizo un poema, *Las cumbres*, que hoy

Miró Quesada porque querían que dictara unas clases para que los alumnos aprendieran a escuchar música. Terminé el curso de música clásica y me pidieron que siguiera con la contemporánea. El problema era darle vuelta a la imagen, puesto que seguir la música contemporánea no es fácil. Entonces Leopoldo Chiappo me contó de un célebre oculista que quería comprobar que los niños al nacer ven de cabeza, y recién con el tiempo se dan cuenta de que tienen que darle vuelta a la imagen y todo lo ven perfecto. El problema con la música me parecía el mismo, había que darle vuelta a la imagen pero en el oído. Entonces hice una clase que es la mejor que he dictado en mi vida.

NOS ENCONTRAMOS LUEGO EN UNA EXPOSICIÓN DE PINTURA, ME ABRAZÓ FUERTE Y ME DIJO AL OÍDO: “NO FUISTE A VISITARME POR LO DE MI ACCIDENTE”. Y YO LE RESPONDÍ: “UN HOMBRE QUE SIGNIFICA EL PERÚ NO SE MATA, POR ESO NO PODÍA IR”. Y NOS FUIMOS A UN JARDÍN DE MAGDALENA DONDE ESTUVIMOS HASTA LAS CUATRO DE LA MAÑANA CONVERSANDO.

se dice que tal vez sea la mejor obra de música coral que se ha hecho en Latinoamérica. Todos los domingos almorzaba con Arguedas y después nos íbamos a las carpas de La Victoria a escuchar folklore. Fue así como me introdujo en la cultura andina.

¿Cómo era Arguedas en el trato personal?

Muy entretenido. Aunque después de su primer intento de suicidio yo no fui a verlo. Nos encontramos luego en una exposición de pintura, me abrazó fuerte y me dijo al oído: “no fuiste a visitarme por lo de mi accidente”. Y yo le respondí: “un hombre que significa el Perú no se mata, por eso no podía ir”. Y nos fuimos a un jardín de Magdalena donde estuvimos hasta las cuatro de la mañana conversando. A los pocos días se mató. Fue tremendo para mí, teníamos mucha cercanía, inclusive era enamorado de su sobrina.

¿Cómo fue que llegó a enseñar en la Escuela de Ingenieros?

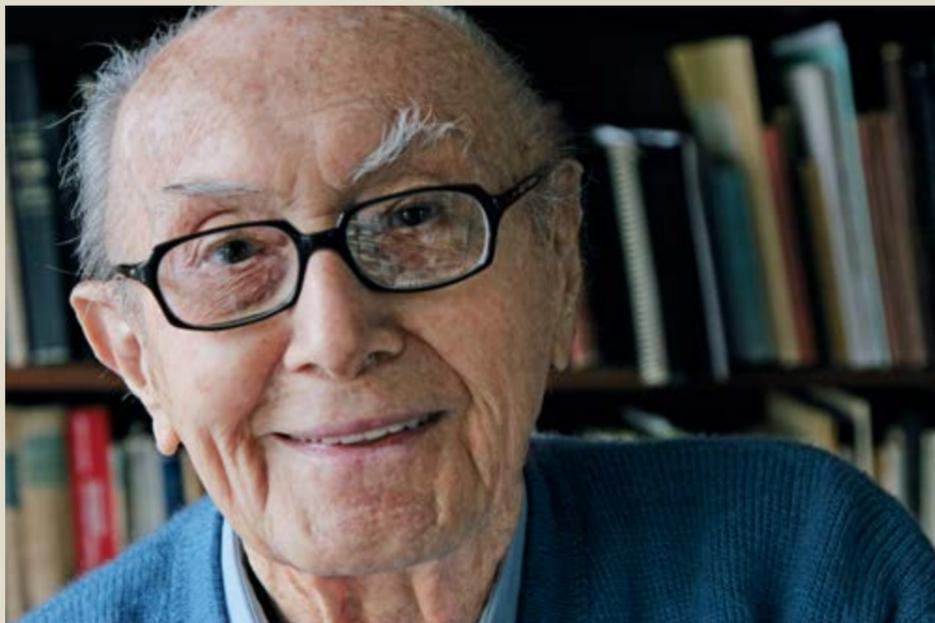
Un día me encontré con Fernando Belaunde en la calle y me dijo que tenía que hablar con Cartucho

¿En qué consistió aquella clase?

Repartí papelitos a los cien alumnos y toqué la primera pieza de un conjunto de seis que duraba apenas un minuto. Una vez escuchada con atención debían escribir lo que quisieran sobre la música. Y la repetimos hasta cinco veces. Cuando se recogieron los papelitos tras la primera audición solo a uno le pareció interesante. En la segunda varios dijeron que algunos fragmentos les gustaban, pero en la última solamente a uno no le gustó. Todos los demás habían entendido y me pidieron escuchar las demás piezas que componían esa suite de Webern. Se quedaron con la boca abierta por cómo habían podido darle vuelta a la imagen. Así aprendieron a escuchar la música contemporánea, que no era tocada por las orquestas porque no gustaba al público o cosas por el estilo. A veces me he encontrado con viejos que todavía se acuerdan de aquella clase magistral.

Usted comentó en una entrevista que después de la primera clase con Holzmann sintió que nacía por segunda vez, ¿por qué?

Cuando llegué donde Holzmann le toqué algunas de



¿Y a usted le gusta Lima?

Mi hermano vive en Caracas y cada vez que voy de visita mi cuñada me fastidia porque lo primero que hago al llegar es reservar mi pasaje de regreso a Lima. Tengo por ahí una carta de Arguedas donde yo le decía desde París: “no veo las horas de volver”. Y él me respondió: “es que tú eres de los peruanos profundos”. Igual

las cosas que sabía y me dijo: dónde está la partitura. Pero yo no sabía escribir bien. “Eso es muy malo a su edad”, me dijo. Yo tendría 18 años y recién empezaba a escribir. “Es muy malo el piano para componer, usted tiene que componer con la cabeza”, añadió. Y así empezamos las clases. Nací por segunda vez porque yo conocía la parte francesa pero nada de lo alemán, Schoenberg y sus discípulos, justamente en lo que yo creía. Los franceses estaban muy pegados a la tradición y los alemanes todo lo contrario. Sentí que había nacido por segunda vez y sentí también que me iba a convertir en compositor.

¿Y cuando estuvo becado en Francia, algún otro maestro influyó en usted?

No, porque Holzmann era mejor que todos los maestros que había en Europa. Era formidable. Había estudiado con Britten y Fogel, que eran sus amigos. Vino al Perú a raíz de la guerra, pues era judío aunque practicaba el catolicismo. Estaba casado con una Suiza, que era medio antipática. Luego ella se fue porque no aguantó el Perú; él se casó con una huanuqueña y se fue a vivir a Huánuco. Obtuvo la nacionalidad peruana y vivió más años acá que en Europa. Falleció en Lima, pero fue enterrado en Huánuco. No le gustaba Lima para nada, la detestaba.

que Szyszlo que nunca se fue a pesar de que era un hombre muy rico. En Venezuela me ofrecieron una vez miles de dólares para enseñar en una escuela pero no podía dejar a mis alumnos en Perú.

Ser maestro es una vocación irrenunciable...

Tengo el placer de enseñar, no puedo vivir sin hacerlo. Toda mi vida ha consistido en enseñar y componer; empecé en el Puericultorio hace más de sesenta años y sigo enseñando en el Conservatorio donde he sido dos veces director. Entrar a una clase nueva es como entrar a una jarana. Saber que la gente no sabe nada y que va a salir aprendiendo es fascinante. No hay un placer igual en la vida. Yo no me casé nunca y todos mis alumnos son mis hijos, de manera que tengo una familia enorme. Lo mismo le pasaba a Holzmann que quería mucho a sus alumnos.

¿Entre sus obras hay alguna en particular que lo reconforte profundamente?

“Las tres canciones para coro y orquesta sobre textos quechuas traducidos por José María Arguedas”. Solo tenía los textos y había que crear todo ese mundo andino. La primera dice: “hoy es el día de mi partida, hoy no me iré, me iré mañana. Me veréis salir tocando una flauta de pata de mosca, llevando por bandera una tela de araña, y mi montera será un nido de pica-

flor”. No estoy muy seguro que sean textos populares, creo que Arguedas metió la mano ahí. La última asombra a todos: “yo crío una mosca de alas de oro, yo crío una mosca de ojos encendidos. Nadie sabe si bebe, nadie sabe si come (...)”. Es una maravilla.

¿A qué música suele volver con mayor frecuencia?

A ninguna. *La sinfonía Junín y Ayacucho: 1824* la he escuchado ahora que la han tocado en los conciertos de Estados Unidos y España, pero nada más. El otro día me enviaron el disco que ha editado *Caretas* y el encargado me llamó para preguntarme qué me había parecido. “No te molestes pero hasta ahora no lo he oído”, le respondí. Es que yo la conozco a la perfección, no necesito escucharla. El que escribe una novela no la lee de nuevo.

¿Cómo fue la recepción de su obra en Madrid, teniendo en cuenta que tocaba un tema sensible vinculado a las batallas cruciales de la guerra de la Independencia?

Era un teatro inmenso de 2 400 personas, hecho solo para orquestas, y hubo gente que se quedó en la calle. El último concierto de los tres fue extraordinario por la manera como se dieron los españoles a esta obra llena de fuego. El público estaba tan emocionado... yo no me conmuevo nunca, pero fue un estallido que me movió. Y tenía mucho miedo por una simple razón: *Junín y Ayacucho* era botar a los españoles del Perú. Pero ellos se dieron cuenta de que esta sinfonía era una especie de monumento, fue así como lo pensé y fue así como lo recibieron.

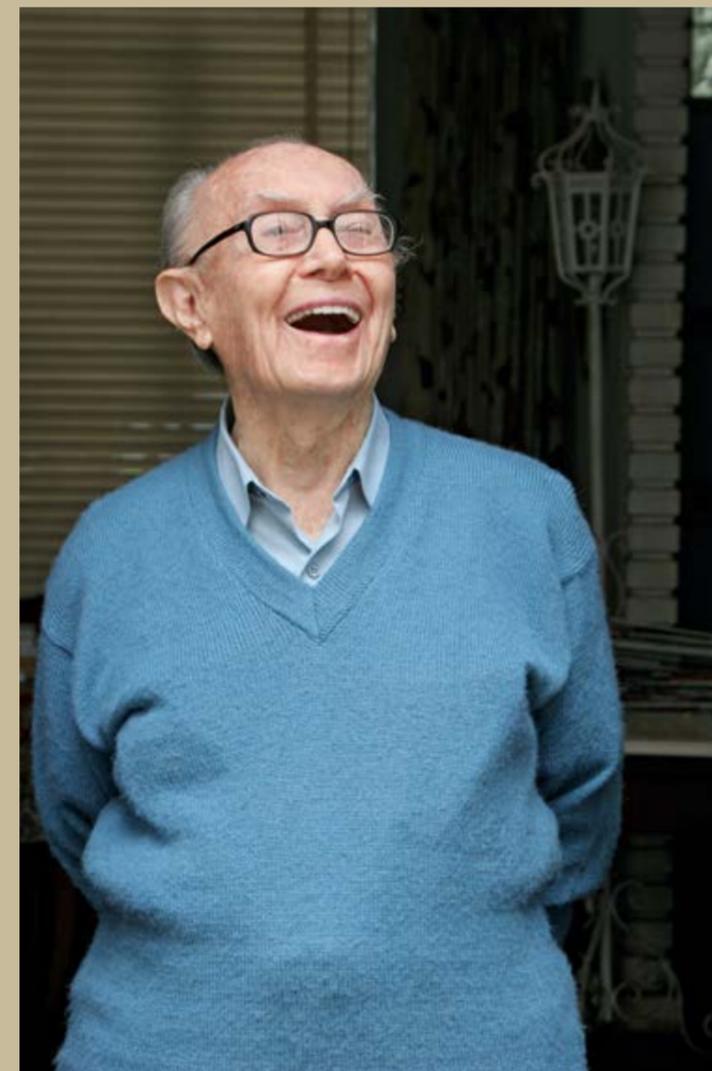
Dice usted que la música difícilmente alcanza a conmoverlo, ¿hay alguna obra en particular que logre hacerlo?

La que siempre me ha conmovido es *Dafnis y Cloe*, de Ravel. Creo que me emocio más cuando oigo mi propia música, por eso prefiero no oírla. A mí me interesa la armonía que va hacia lo con-

temporáneo, hacia la disolución de la armonía y entra la época de los alemanes. Los checos y polacos ahora son muy buenos, pero ya no hay grandes músicos de la calidad de Copland, por ejemplo. Es como la pintura actual, estamos en crisis. Los artistas hacen lo que les da la gana.

A sus 91 años, ¿siente que aún le faltan muchas cosas por hacer?

Sigo componiendo y lo seguiré haciendo siempre. Mi madre vivió hasta los 96 años y mi abuela vivió 107, pero decía que tenía 106, se quitaba un año (risas). Cuando cumplió cien años me mandó por correo a París una foto en la que salía bailando un vals con su médico de cabecera ¡Qué maravilla!*





Nelly Plaza

PACHAMANCA Y CARNAVALES: ALEGRÍA DE LA VIDA

Antonio Muñoz Monge

LA PACHAMANCA VIENE DE LEJOS, ES UN BOCADO DE ROBUSTA HISTORIA, LARGUÍSIMA DATA DE SABORES, ENCUENTRO DE NUMEROSOS GUSTOS Y ADEREZOS. SIN DUDA ES NUESTRO PRIMER PLATO NACIONAL, LA OLLA BAUTISMAL EN LA HISTORIA DE NUESTRA GASTRONOMÍA NATIVA, CON RAÍCES PROFUNDAS EN LA TRADICIONAL CULTURA ANDINA.

En este eterno diálogo del hombre y la naturaleza existen momentos de una feliz correspondencia, como si un abrazo extenso y tierno rubricara este entendimiento. Los campos amanecen tapizados de una infinita gama de verdes, la lluvia ha regado la inmensidad de la campiña, despertando los olores nutrientes de la savia que expande el espíritu.

A lo lejos alguien canta, otras voces contestan, arpas, violines, guitarras al aire. El tiempo de la cosecha que ya toca los corazones se adivina hasta en el modo de caminar de la gente, y en ese orgullo a flor de piel se alegra la conversa amable y demorona. Todo el pueblo vive contagiado del sentimiento de esta fiesta. Se va al campo como a una cita amorosa. Y lo es: recibir de las entrañas de la tierra los vitales frutos, gozar del sosiego, de la bucólica armonía, del concierto sabio de la naturaleza.

Ha llegado el *Puckllay* (juego en quechua), a la voz de *chairaq... chairaq*, se abren las calles, los campos, los corazones, las voluntades. Las comparsas pasan alegres, cantando, arrojando por los aires un sinfín de serpentinas, bailando en requiebros de remolinos. Las casas las reciben brindándoles unos vasos de chicha, jugando con talcos, picapica, o un baldazo de agua que abre las compuertas para la libertad plena.

Para las grandes celebraciones, como los carnavales, cuando ha llegado la hora feliz de la cosecha, la presencia de la pachamanca agrega nueva vida a los campos. Papas tiernas, choclos amorosos, habas de



Daniel Gianoni

Quando llegan los días de la cosecha, los ánimos se predisponen amablemente, la tierra entrega sus frutos que el hombre recibe cantando y bailando.



Nelly Plaza

EXISTEN PACHAMANCA EN LA COSTA, LA SIERRA Y LA SELVA, CADA CUAL MÁS Y MEJOR ELOGIADA. PERO VAYAMOS CON CALMA, REPARTIENDO RESPONSABILIDADES, PORQUE LA PACHAMANCA ES LABOR DE TODA LA FAMILIA Y DE LA COMUNIDAD.



Daniel Gianoni

terciopelo, cuyes, corderos, aves, rotundos cerdos, quesos, humitas de punta (saladas), con la punta doblada (dulces), se preparan desde la víspera.

Muy temprano las familias van por las chacras, por las orillas de los riachuelos, a la sombra de molles, eucaliptos o guindos, a fin de cavar, de abrir la tierra madre. Los meses de febrero, marzo y abril, meses de cosecha, son para los entendidos y el sentido común, los mejores para preparar la legendaria pachamanca. Ciertamente es que cada zona, cada región, reclama conocer los mejores y más increíbles secretos de la mejor pachamanca del mundo. Existen pachamancas en la costa, la sierra y la selva, cada cual más y mejor elogiada. Pero vayamos con calma, repartiendo responsabilidades, porque la pachamanca es labor de toda la familia y de la comunidad.

Trabajo solidario

Primero se deben seleccionar las piedras. Los jóvenes, hombres y mujeres, con la alegría prendida en los ojos, se van por las orillas de los ríos, se adentran por las chacras buscando piedras especiales, que calentadas al rojo vivo, serán el alma y el fuego de la pachamanca. Las mejores son de textura lisa y fuerte, no sirven las que tengan insinuaciones porosas.

En el hoyo recién abierto, se prepara el horno con piedras limpias, de preferencia chatas, las llamadas lajas, lavadas con abundante agua, para luego calentarlas hasta crepitar. En torno al fuego, los comensales ayudan recogiendo ramas, leña, no obstante tener un buen cargamento de rajas secas. La participación de todos durante la preparación es una ley de oro.

Cuando las piedras adquieren cierto color gris claro se tumba el horno. Se esparcen las piedras formando un nido, un lecho, y sobre ellas se ponen en primer término las papas y camotes, luego piedras candentes, para seguidamente colocar las carnes de chancho, carnero y cuy en forma ordenada, luego se acomodan las ollas conteniendo queso y jugo de gallina con aderezos especiales.

Alguna vecina de escasos recursos económicos se acerca con una pequeña olla en la mano con unos cuantos choclos o papas para hacer el tradicional *hatichi*, que en buen romance es aprovechar el fuego de



tas multicolores, claveles, rosas, limalima, flores del lugar, que son la ofrenda del padrino de la pachamanca, mientras la melodía de un huayno que brota de un violín, arpa y guitarra anuncia esta comunión de fiesta. La cruz y la pachamanca es un nuevo encuentro de lo indio con lo español.

Exactamente una hora después de haber tapado el horno, alguien introduce, atravesando el gran montículo, una vara o rama, que toca y hurga suavemente las entrañas de la pachamanca, la saca y huele con delicadeza, mira a su alrededor y grita feliz a los cuatro vientos: ¡Señoras y señores, está lista la pachamanca! El anuncio se recibe con aplausos y vivas. A abrir el horno se ha dicho. Se colocan canastas, bandejas, manteles. Las miradas se recrean en las presas, las bocas se hacen agua. Se descorchan vinos. Los manteles han sido tendidos en el mullido pasto que sirve de amplia mesa con ribetes pantagruélicos. Una espiral animosa recorre los cuerpos. Sedimentos “telúricos” galopan en la sangre de cada uno. Ancestros próximos y lejanos se encuentran en una comunión de identidades. Los tiempos y distancias se acortan. Todo es dicha, paz. El olor de ese bocado milenario se expande por los aires como una bendición. Alguien, muchos, han guardado humitas y trozos de carne para el desayuno del siguiente día, “calentado” que sabe verdaderamente a gloria.*

la pachamanca que tanto ha costado preparar, para cocinar su elemental bocado. En quechua significa: ir detrás de alguien o de algo como compañero para participar del bien.

Más piedras candentes sobre las carnes y encima las humitas, habas y choclos. Todo esto se cubre con hierbas aromáticas como la marmaquilla, que crece en las alturas y la alfalfa. Al final se recubre con bolsas de papel grueso bien humedecidas sobre las que se acomodan costales de yute y la tierra proveniente del hoyo.

Se apisona bien para evitar la salida del vapor. En lo alto del promontorio se planta una pequeña cruz adornada con cin-



Daniel Gianoni

BORIS VIAN

ESCRITOR, INGENIERO Y PATAFÍSICO

Guillermo Niño de Guzmán



SI ALGUIEN HA CONSIDERADO LA RELATIVA PLACIDEZ QUE PUEDE SIGNIFICAR UNA MUERTE SÚBITA MIENTRAS SE VE UNA PELÍCULA -EN TANTO SE ASEMEJA A EXPIRAR DURANTE EL SUEÑO-, MÁS VALE QUE SE ACUERDE DE BORIS VIAN. SIN DUDA, EL ESCRITOR FRANCÉS SE ALTERÓ DEMASIADO AQUELLA MAÑANA DEL 23 DE JUNIO DE 1959 EN QUE ACUDIÓ AL CINE MARBEUF, CERCA DE LOS CAMPOS ELÍSEOS, DONDE PROYECTABAN UNA ADAPTACIÓN DE SU NOVELA *ESCUPIRÉ SOBRE SUS TUMBAS*. AUNQUE VIAN HABÍA COLABORADO CON EL GUIÓN, NO LE GUSTABA EL ENFOQUE DEL DIRECTOR (EL OLVIDABLE MICHEL GAST) E INCLUSO HABÍA PEDIDO QUE RETIRASEN SUS CRÉDITOS. SEGÚN LA LEYENDA, LA PELÍCULA LE PARECIÓ TAN MALA QUE, POCO DESPUÉS DE INICIADA LA FUNCIÓN, LE DIO UN ATAQUE AL CORAZÓN Y FALLECIÓ. ERAN LAS DIEZ DE LA MAÑANA Y DIEZ MINUTOS, Y ÉL SOLO TENÍA 39 AÑOS.

Ha transcurrido medio siglo desde aquel día y, contra todo pronóstico, la figura de Boris Vian ha alcanzado dimensiones míticas. Más aún, la consagratoria Bibliothèque de la Pléiade ha decidido publicar sus novelas completas, hecho que no deja de ser curio-



so, pues, en sus comienzos, el escritor fue rechazado por Gallimard. Vista la situación en perspectiva, está claro que las objeciones no concernían tanto a la originalidad de la obra como a su carga subversiva, aun para la modernidad francesa. Después de todo, el autor se caracterizaba por su temperamento inquieto, reticente a cualquier forma de control. Boris Vian no solo era provocador e impredecible sino que se metamorfoseaba constantemente en escritor, ingeniero, músico, crítico, traductor, dramaturgo, actor, cantautor y patafísico.

Nació en 1920, en Ville d'Avray, un suburbio de París, y disfrutó de un ambiente hogareño muy agradable. Su padre era aficionado a la poesía, así como a la mecánica y la electrónica. Librepensador, no confiaba ni en la religión ni en los militares, credo que asimilaría Boris. Vivía de sus rentas hasta que el derrumbe de 1929 lo obligó a buscar un empleo por primera vez. En cuanto a su madre, tocaba el piano y el arpa, e inculcó a sus cuatro hijos el gusto por la música. Sin embargo, a los doce años, el adolescente fue víctima de una fiebre reumática y, luego, de una tifoidea, enfermedades que lo dejaron maltrecho, con una debilidad cardíaca que a la postre le costaría la vida.

Pese a ello, Boris Vian se impuso un ritmo vital que contravenía todas las precauciones. Desde muy joven, se sintió atraído por el jazz, afición que explotó al máximo, ya sea como instrumentista, compositor, promotor, asesor de compañías discográficas y crítico (bastante duro, por cierto, pero siempre apasionado). A los dieciséis años formó una orquesta con sus hermanos, con los que organizaba unas delirantes fiestas sorpresa, una suerte de representaciones donde imperaba el absurdo y lo grotesco, impregnadas de jazz y de actitudes lúdicas e irreverentes. Estas celebraciones, donde el maestro de ceremonias era Vian, reunían a unos cuatrocientos jóvenes que llegaban de todas partes al jardín de la villa familiar.

Cuando estalló la guerra quiso alistarse en el ejército, pero fue rechazado por su salud endeble. Entonces ingresó en la Escuela Central de Artes y Manufacturas, donde se graduó como ingeniero metalúrgico. Luego comenzó a trabajar en la Asociación Francesa de

Normalización (AFNOR), entidad que regulaba la propiedad industrial y comercial. En esa época se casó con Michelle Léglise, con la que tendría dos hijos. Asimismo, se inició en la literatura y, en 1943, publicó su primer poema.

Mientras tanto continuaba su carrera como músico de jazz. Al acabar la guerra, tocaba la trompeta (a veces el cornetín) en Le Tabou y otras *caves* que empezaron a proliferar en los alrededores del bulevar Saint-Germain, en el corazón del barrio latino. Desde la liberación, París se había convertido en el escenario ideal para el desarrollo de nuevas ideas y propuestas artísticas. Fue en ese contexto donde se consolidó una corriente del pensamiento como el existencialismo que, con Sartre y Camus a la cabeza, marcaría el rumbo intelectual de la posguerra. Y, aunque Boris Vian escribía para las publicaciones de ambos (*Les Temps Modernes* y *Combat*), su itinerario siguió otro derrotero.

Escritor febril, en 1946 consiguió lanzar tres libros, animado por Raymond Queneau. El primero, *Vercoquin y el plancton*, estaba inspirado por las fiestas sorpresa de su adolescencia y satirizaba a la burocracia que regía en su centro de trabajo (AFNOR), al que había renunciado para consagrarse por entero al jazz y la literatura. Este humor negro y corrosivo persiste en *El otoño en Pekín*, pero donde alcanza su plenitud es en *La espuma de los días*. En esta novela, su obra más imaginativa y depurada, se desarrolla una historia de amor en un ámbito surreal donde los objetos reaccionan a las emociones de los personajes. Uno de ellos está basado en Sartre, quien, al parecer, había desplegado toda su astucia de mandarín para seducir a Michelle, la esposa del autor.

Estas incursiones narrativas tuvieron escasa resonancia, a pesar de su frescura e inventiva. Pero Vian supo concebir una trama más explosiva. Como la serie negra empezaba a estar en boga (a él se deben las versiones francesas de un par de títulos de Raymond Chandler), propuso la traducción de



Escupiré sobre sus tumbas (1946), novela atribuida al norteamericano Vernon Sullivan. La historia refería una venganza brutal y abundaba en detalles sórdidos, lo que motivó que fuera denunciada por ofender a la moral pública. Debido al escándalo, la obra se convirtió en un gran éxito de ventas, aunque a la larga supuso una condena legal al editor. Dos años después, Boris Vian se vio obligado a confesar que él no era el traductor sino el verdadero autor. A esa novela maldita le siguieron otras tres -entre estas, *Que se mueran los feos* (1948), con el fin de aprovechar la racha comercial. No obstante, estaban firmadas por Vernon Sullivan.

En suma, Boris Vian había triunfado como un impostor. Sus últimas novelas “serias”, *La hierba roja* (1950) y *El arrancacorazones* (1953), también pasaron desapercibidas. Por fortuna, ante la indiferencia literaria, Vian siempre esgrimió una indeclinable pasión por el jazz. Aunque los médicos lo conminaron

a que dejara de tocar la trompeta, se las arregló para mantenerse dentro de la órbita musical. Si bien había sido un devoto del estilo Dixieland, pronto se abrió a otros géneros y exploraciones. La llegada a París de Duke Ellington, Charlie Parker y Miles Davis, entre otros notables ejecutantes, fue un detonante para su actividad como organizador de conciertos en el Club Saint-Germain-des-Prés, editor de *Jazz News* y asesor de compañías discográficas. La efervescencia de los jóvenes franceses sintonizó con el bebop, el revolucionario estilo creado por Parker y sus amigos, y la actividad jazzística se incrementó. En 1955, Philips decidió contratar a Vian como director artístico. El año anterior, el escritor había vuelto a casarse, esta vez con Ursula Kübler, una bailarina suiza.

En 1956 su salud se resquebrajó a raíz de un edema pulmonar, pero eso no impidió que siguiera trabajando intensamente, en varias cosas a la vez, como era su costumbre. Además de escribir óperas y piezas teatrales del absurdo, coqueteó con la actuación. Apareció como un obispo en *Nuestra Señora de París* (1956) y tuvo otro papel secundario en *Las relaciones peligrosas* (1959). Sin embargo, su carrera



costruyó un nuevo impulso cuando se dedicó a componer y cantar. Autor de más de doscientas canciones, uno de sus temas más aclamados y controvertidos fue *El desertor*, cuya letra instaba a rebelarse contra el servicio militar. En tiempos de la guerra de Indochina, la canción representaba un acto de provocación.



“Cuando hablo en serio, todos se ríen; cuando hablo en broma, nadie me toma en serio”, solía decir Boris Vian. De ahí que uno de los episodios más memorables de su vida ocurriera cuando fue admitido por el Colegio de Patafísica en 1952, raro honor para un escritor que apenas superaba la treintena. Esta institución había surgido en 1948 para contrarrestar al ilustre y tradicional Colegio de Francia. La patafísica está considerada como la ciencia de

las soluciones imaginarias y sus preceptos derivan del extravagante Alfred Jarry, el autor de Ubu rey. Puede tomarse como una disciplina virtual y paródica, pero sus postulados cuestionan el universo con admirable irracionalidad. Entre sus miembros “colegiados” figuraban creadores como Max Ernst, Raymond Queneau, Marcel Duchamp, Eugène Ionesco y Jean Genet, un círculo privilegiado donde el espíritu iconoclasta y subversivo de Boris Vian debió de encontrar su mejor compañía.*

ROSAMAR CORCUERA

Elba Luján
Fotos de Eduardo Suárez



NO ME EQUIVOQUÉ CUANDO UN DOMINGO SALÍ, SIN CONOCER LA DIRECCIÓN EXACTA, RUMBO A LA CASA-TALLER DE ROSAMAR CORCUERA. SUPUSE QUE PREGUNTANDO LLEGARÍA. Y ASÍ FUE, BASTÓ PREGUNTARLE A UNA PERSONA QUE CAMINABA POR LA CALLE. ALLÍ TODO EL MUNDO LA CONOCE. Y AL MIRARLA UNO SE DA CUENTA POR QUÉ, LA CASA PARECE HABER SALIDO DEL MISMO HORNO DE DONDE SURGEN SUS MÁSCARAS, RETABLOS, VASIJAS, Y PRINCIPALMENTE SU OBRA MÁS PERSONAL Y SUGERENTE: GUAGUAS QUE DUERMEN UN SUEÑO ETERNO, MASCARONES DE PROA QUE JAMÁS SENTIRÁN LAS OLAS SOBRE SUS CUERPOS, VÍRGENES DE PECHOS VACÍOS, LIBÉLULAS DESTINADAS A LA QUIETUD, INSECTOS Y ANIMALES FABULOSOS EXTRAÍDOS DEL SUEÑO Y LA POESÍA.

Color de luna, de día con arcilla...





E

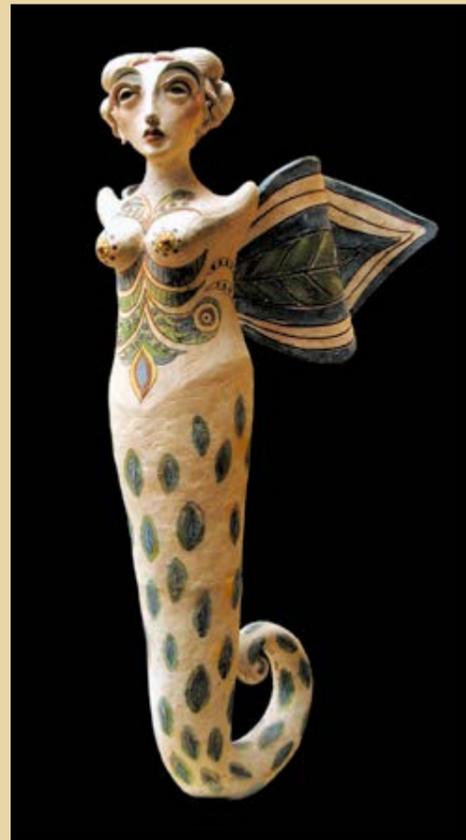
s la tensión entre movilidad y quietud, resignación y deseo, lo que más llama la atención en cada una de las piezas de esta artista afincada en los pies de los cerros de Chaclacayo, casi en la cima de una pequeña cuesta, donde algunas tardes se alcanza a oír el roce del río con las piedras.

Podemos imaginar a Rosamar recorriendo esos cerros, observando la naturaleza, absorbiendo sus formas y colores que luego quedarán plasmados en sus creaciones. Pero no es sencillo conciliar esa búsqueda y ese movimiento suyo, con la quietud de sus personajes, mujeres, niños, seres míticos, que carecen de brazos y piernas, y que a la vez poseen gruesos y sensuales labios, e inmensos y hieráticos ojos que, según la artista, “miran más allá del horizonte” y, como dice el poema de Neruda: *tienen color de luna, de día con arcilla...*





Demorarse observando esos ojos inmensos, es algo ineludible. No es posible soslayar el parentesco que existe entre ellos y los de la propia creadora, un mismo espíritu los anima, y no podía ser de otro modo en un trabajo artístico que procura ser fiel a su propia coherencia. Son ojos que abrasan, que “miran” y parecen advertir aquello que el bullicio y los aspavientos que nos rodean se esfuerzan en ocultar: la fugacidad de la vida, la esencia de nuestra humanidad hecha también de barro.





Todos los días sube Rosamar a trabajar en su taller, levantado con maderas en la segunda planta de su casa. Numerosos velos de algodón, de encendidos colores, elaborados por los habitantes del Sahara, protegen algunas de las amplias ventanas. Su textura áspera, como de arena, nos conduce de inmediato a imaginar las carpas de los campamentos de refugiados donde nuestra ceramista estuvo invitada a fines del 2008: “Visité el campamento de refugiados de El Aaiún y conocí a la mujer saharauí: su rol, su fuerza, su rostro, su mirada, su superación de las adversidades de vivir en el exilio en un desierto hostil y su entrega a la construcción de una sociedad justa para los hijos. Pensé lo duro que había sido para ellas separarse de sus familiares y, en algunos casos, perderlos”. Es esa impronta la que late en *La mujer de arena*, modelada en barro y arena en pleno desierto, bajo un sol implacable.

Decir que Rosamar estudió Artes plásticas en la Universidad Católica, que asistió a los talleres de dibujo de Cristina Gálvez y de pintura de Miguel Ángel Cua-



dros, que la cerámica la prendó luego de asistir a las clases dictadas en la misma universidad, que ha participado en un considerable número de exposiciones ¿darían acaso cuenta de su formación? Cuando se lo preguntamos, prefiere hablar de poesía y pintura.

Es muy claro que no le gusta hablar de sí misma, pero hay que decirlo: nació en Lima en 1969, de madre española y padre peruano, y siempre ha estado abrigada por el sol de Chaclacayo. Ir y venir por la carretera central es habitual en su vida, una pequeña pesadilla que es preciso recorrer para alcanzar la belleza y serenidad de esa villa cercana a la capital. Y aunque la inquietud de Rosamar la ha llevado por muchas partes del mundo, siempre vuelve a la tibieza de su refugio, a veces con el pincel en la mano, y otras con el ansia de amasar el barro. De qué manera las impresiones y experiencias dejan sus marcas en ella, eso solo podemos atisbarlo dejándonos impregnar por el color de sus pinturas, por las formas de los seres que surgen de sus manos, por el conjunto de una obra que se expande como arcilla en el horno.

Luego nos quedamos en silencio, y con gestos de ave delicada nos invita a compartir su mesa, enciende la chimenea y la conversación continúa. Sus perros ladrarán a un osado colibrí.*



LA LUMINOSIDAD EN LA PINTURA DE RICARDO FLÓREZ

Jorge Bernuy

Adoro el arte de hoy porque adoro la luz y todos los hombres aman antes que nada la luz: han inventado el fuego. Para todas las artes, lo único que cuenta es la luz, la luz incorrectible. Pintar es un arte asombroso, en el cual la luz no tiene límites.

Guillaume Apollinaire

UNA PERSONALIDAD FUERTE, FASCINANTE, MARCADA POR UNA VIDA DE CONTRADICCIONES Y APASIONANTES EPISODIOS. UN HOMBRE QUE RESOLVIÓ ROMPER LAS AMARRAS DE UNA FAMILIA BURGUESA DE LIMA PARA IR AL ENCUENTRO DE SU PROPIA VERDAD EN UN PUEBLO DE TOMAYQUICHUA, DEL DEPARTAMENTO DE HUÁNUCO, QUE LE OFRECIÓ UN PAISAJE FASCINANTE Y UNA LUZ RADIANTE. A PARTIR DE ESA RUPTURA HASTA SU MUERTE LA TRAYECTORIA DE RICARDO FLÓREZ FUE UN PENOSO EJERCICIO DE LIBERTAD, Y SU ARTE, UNA BÚSQUEDA SINCERA Y VIVA.

Ricardo Flórez expresa en sus telas el amor a la naturaleza que lo tornaría en uno de los mejores paisajistas de nuestro país, motivado desde muy joven por el encanto de las escenas campestres: la siembra, la trilla, las danzas y las fiestas patronales. Ricardo Flórez de Quintanilla nació en 1893 en

Lima y murió a los 90 años en Tomayquichua. Fue un hombre de contextura gruesa, alto, de tez blanca, de mejillas rosadas y su rostro expresaba nobleza. Su padre, el prestigiado médico Ricardo Flórez Gaviño, trajo el primer automóvil a Lima causando revuelo entre los niños y adultos quienes corrían detrás del



Hombre con sombrero de paja, 1945

carro por las calles empedradas de la capital. Como era natural el deseo de su padre fue que su hijo estudiara Medicina y el joven obediente comenzó una carrera que no le gustaba, al mismo tiempo concurría a la academia de pintura del maestro Teófilo Castillo ubicada en la Quinta Heeren.

Transcurridos dos años de estudios abandonó la Facultad de Medicina para dedicarse al arte en el taller de Castillo. Por el año 1917 visita a su hermana Rosa, casada con el rico hacendado huanuqueño Guillermo Duránd, dueño de la rica hacienda

Quicacán. El bello paisaje de sus campos llenos de luz y vegetación de variadas tonalidades estimulaba aún más su innata vocación de artista plástico. Pasaba horas



Casita en Quepapuna, 1935

frente a su caballete en la plenitud de un mundo que lo hechizaba. Como en todos los pueblos de la zona no faltaban las fiestas, y Ricardo ya era bastante conocido. Un día lo invitaron al cumpleaños de una joven de Tomayquichua. Ese joven de buena presencia era la atracción y las jóvenes lo miraban de soslayo hasta que una de ellas tomó valor y lo invitó a bailar, era Goyita Tello Sotomayor, una chica de 15 años, estudiante pueblerina que cursaba el quinto de secundaria. Ricardo Flórez quedó prendado de ella y comenzaron a verse: la hermosa criatura despertó no solo un amor apasionado en el pintor sino un enorme disgusto en su altivo cuñado, siempre muy despectivo con los pobres.

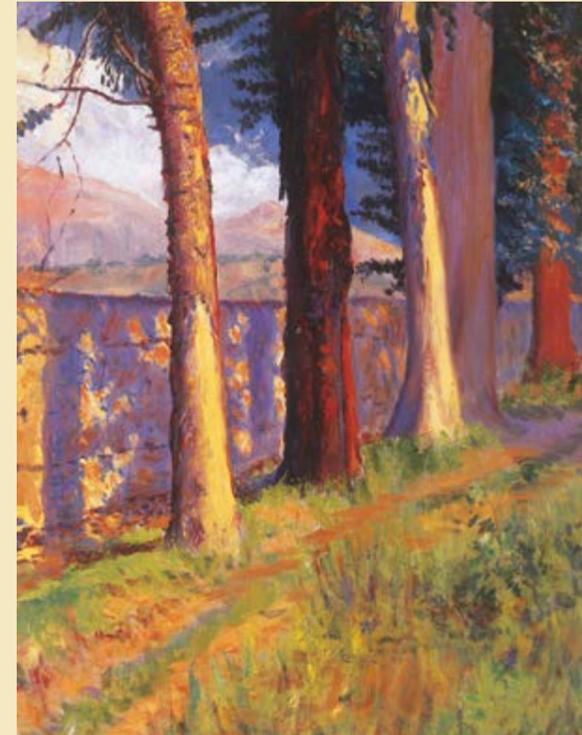
El pintor que había recibido una buena formación de su maestro Castillo recorre los pueblos pintando temas costumbristas y paisajes. “Mi alma es de los clásicos, soy realista”, decía.

Deja a Goyita con mucha pena pero con la promesa de volver. De retorno a Lima visitó a Teófilo Castillo quien lo recibió con beneplácito y al ver su producción lo felicitó por sus paisajes prometiéndole organizar una exposición. La muestra se hizo en el Entrenous y fue todo un éxito de venta y asistencia.

Ricardo regresa a Huánuco para reencontrarse con Goyita y continuar su romance y seguir pintando en



Ricardo Flórez niño con su familia



Sin título, 1955

Tomayquichua. Después de unos meses regresa a Lima para matricularse en la Escuela Nacional de Bellas Artes siendo Daniel Hernández, recién traído de París para dirigir la Escuela, su profesor. Sus

compañeros de aula fueron Carlos Quíñez-Asín, Vinatea Reinoso, Julia Codesido, Gutiérrez Infantas, entre otros.

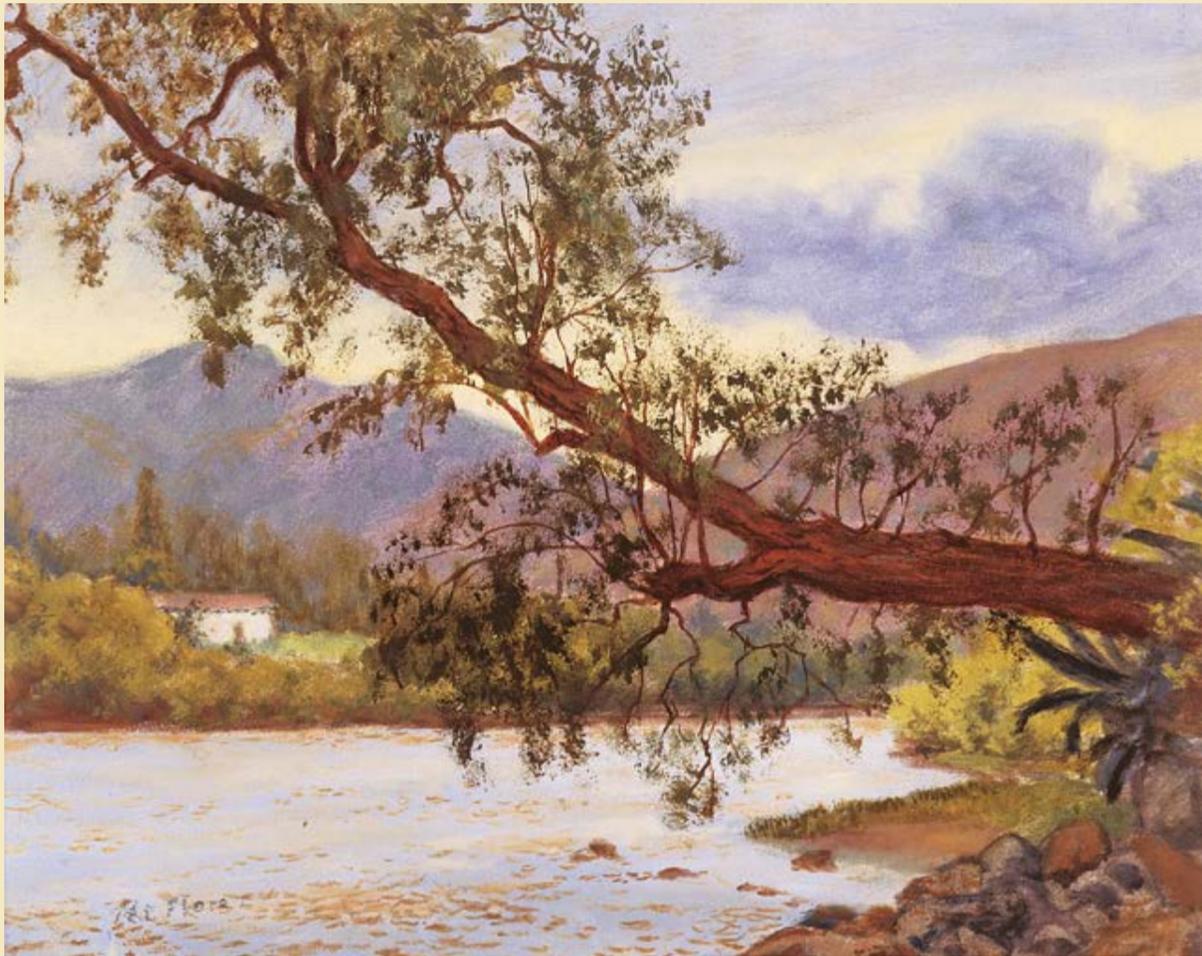
Durante los cinco años de estudios Flórez viaja a Tomayquichua para pintar y encontrarse con Goyita. Al finalizar sus estudios con medalla de ho-

EL BELLO PAISAJE DE SUS CAMPOS LLENOS DE LUZ Y VEGETACIÓN DE VARIADAS TONALIDADES ESTIMULABA AÚN MÁS SU INNATA VOCACIÓN DE ARTISTA PLÁSTICO. PASABA HORAS FRENTE A SU CABALLETE EN LA PLENITUD DE UN MUNDO QUE LO HECHIZABA.

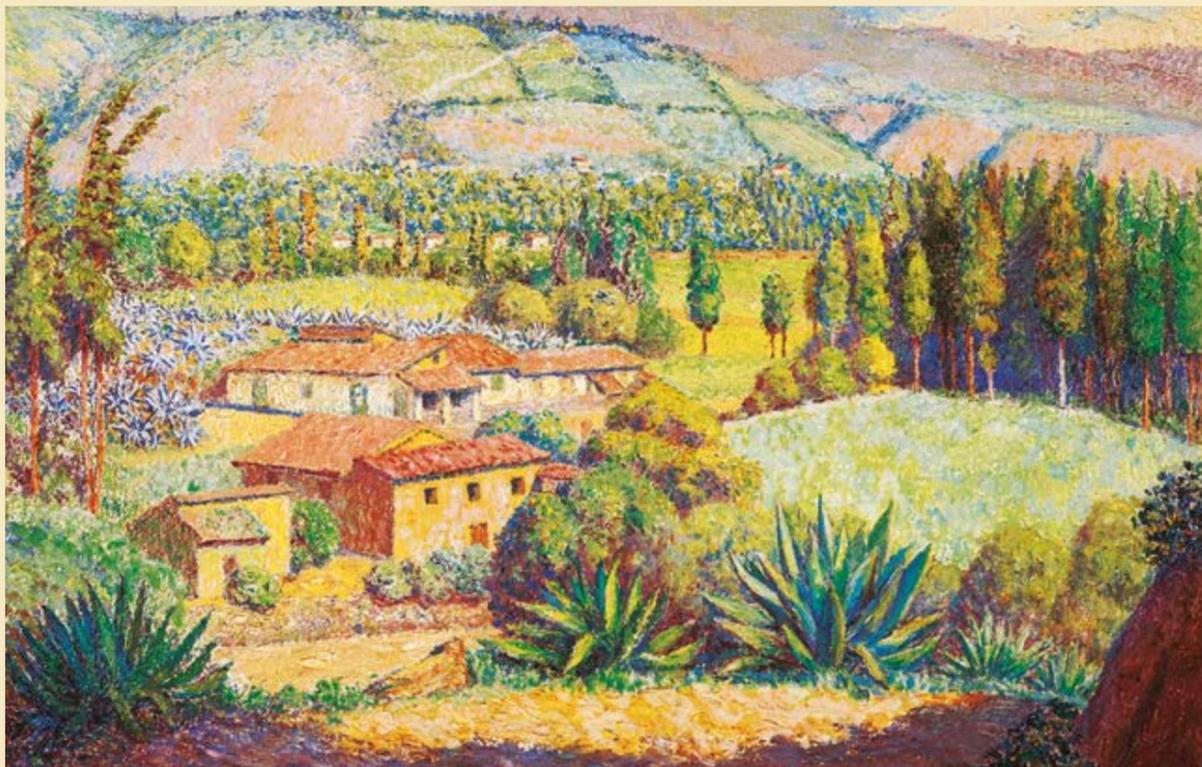
nor vuelve a la incomparable Quepapuna, su nido de amor, donde encuentra a Goyita con una niña en brazos a la que bautizaron con el nombre de Isabel.



La fiesta de Amancés, 1939



Borde del Huallaga, 1935



Yuraj Huasi, 1967



Carnaval en Tomayquichua, 1946

RICARDO FLÓREZ DEBIÓ TRABAJAR PARA SUBSISTIR: EN LAS TARDES COMO PROFESOR DE DIBUJO EN EL COLEGIO LEONCIO PRADO, EN HORARIO NOCTURNO COMO PROFESOR DE INGLÉS, PERO LAS HORAS DE LA MAÑANA ESTABAN DEDICADAS A LA PINTURA. ESA ERA LA DISPOSICIÓN DE SU TIEMPO EN UN MUNDO PUEBLERINO.

Regresa a Lima y lo nombran profesor de dibujo y pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1943, Sabogal, Director de la Escuela es subrogado del cargo por mezquindad política, y en un acto de solidaridad varios profesores y alumnos también renunciaron, entre ellos Ricardo Flórez. En 1944 se fue definitivamente a radicar a Tomayquichua, acto comparable al de Gauguin en Tahití. Ambos prefirieron el llamado del destino y lo aceptaron como un mandato de la vida, de la quimera.

Ricardo Flórez debió trabajar para subsistir: en las tardes como profesor de dibujo en el colegio Leoncio Prado, en horario nocturno como profesor de inglés, pero las horas de la mañana estaban dedicadas a la pintura. Esa era la disposición de su tiempo en un mundo pueblerino.

Sus ojos fueron instrumentos, filtros, de una investigación poética intimista sobre la realidad integral de lo existente, de lo sensible, único e insustituible espejo del estado de ánimo y de la

fantasía. Porque toda invención de formas, toda creación compositiva, todo símbolo plástico del sentimiento y de las ideas ha tenido siempre en el arte de Flórez su propio arranque y su propio control de la cosa vista.

Fue un pintor espontáneo, con una expresión personal, dispuesto a apropiarse de la realidad afirmando en sus obras sus propias intuiciones y descubrimientos. Hay una plena posesión de la realidad, una más limpia indagación de los misterios y las verdades que en ella entrevé. Es la búsqueda de una luz cada vez más pura del paisaje serrano, de las casas de paredes ocre con tejados rojos o violetas, de los habitantes campesinos con sus coloridos vestuarios, de la luz de la aurora o de esos atardeceres violáceos y melancólicos en las cumbres.

Sus motivos también fueron las costumbres: el despanque del maíz, el secado de las mazorcas, la siembra de las papas en las faldas de los cerros, las diferentes faenas de trabajo y las fiestas costumbristas de



Ganado pastando, 1963

las danzas de los negritos de Huánuco, el cortamonte del carnaval donde danzan alrededor de un árbol cargado de regalos.

Exponía sus cuadros en las paredes de la iglesia, era su galería para que el pueblo apreciara su obra. Flórez fue un hombre culto: escribía cuentos, poesías, que todavía no han sido estudiados ni publicados, así mismo tenía una pequeña biblioteca de arte donde tuvo la oportunidad de conocer a los

clásicos y los movimientos artísticos sobre todo del impresionismo y el puntillismo de Seurat, Signac, que asimiló a su pintura, algo común entre artistas que captan otras tendencias para interpretarlas en su propia creación. Flórez supo atrapar esa intensa iluminación solar vibrando sobre los verdes tiernos de las sementeras con la técnica del puntillismo. O la intensa iluminación solar vibrando sobre el campo de chamayas (planta rastrera que cubre los cerros) con un color amarillento al atardecer,

sus sombras son puntos violetas. La habilidad técnica de yuxtaponer los puntitos destinados a modelar el cuerpo a través de la luz alcanzó una sutileza miniaturista a la manera de un tapiz. De suerte que el ojo descubre al acercarse a la tela una intrincada trama que sigue un movimiento determinado hasta conseguir una fina vibración cromática. En muchos cuadros este pintor combinó una parte puntillista con otra más suelta de pinceladas finas logrando resultados muy acertados de gran plasticidad. Como en

El paisaje y las vacas donde los animales están trabajados académicamente y todo el fondo es puntillista, mientras que *La fiesta de Amancaes* está pintada muy académicamente con excelentes resultados.

Ricardo Flórez fue un pintor dotado de una fuerza y un lenguaje sueltos, y sin reservas creó mediante el color tocado por la luz, obras de una intensa emoción. Para él todo estaba en la realidad sensible de la vida y todo podía ser expresado con la pintura. Decía: “ser artista es fácil, lo difícil es ser pintor” y pensaba que no lo había conseguido a pesar de haberlo intentado con total entrega.

Flórez tuvo dos hijos con Goyita, el amor de su vida, pero ella cansada de las ausencias del pintor terminó comprometiéndose con otra persona, teniendo dos hijos más y una muerte prematura. Posteriormente el pintor se casó con María Velásquez, natural de Arequipa, a quien pintó el famoso retrato en azules, con ella tuvo seis hijos. Su vida artística estuvo ricamente sazonada con aventuras y trajines amorosos y cuando se le preguntaba sobre este tema solía contestar: “no me gusta hablar de mi juventud porque no ha sido nada santa”.*



Ricardo Flórez con su esposa María Velásquez



RICARDO FLÓREZ A PLENA LUZ

Gabriela Arakaki

“Te agradezco mucho la buena opinión que tienes de mí, bastante inmerecida porque mi mocedad fue bastante azarosa; pero algo que me defendió siempre fue mi decisión inquebrantable desde mis primeros años de ser pintor. Si yo volviera a nacer con la experiencia que tengo actualmente, orientaría mi vida de otra manera, excepto en lo que se refiere a la pintura. Seguramente también volvería a sumergirme en Tomayquichua o en otro lugar similar, lejos de la CIVILIZACIÓN”.

Así respondía Ricardo Flórez a un familiar suyo. Son unas cuantas líneas en una carta, pero expresan con claridad que desde muy joven supo cuál era su vocación. Se dice que aprendió a dibujar antes que a escribir y que fue alumno del reconocido pintor y crítico Teófilo Castillo, quien en una semblanza sobre él decía:

“Le conozco desde niño. Puedo decir que yo le puse los pinceles en la mano. Mira mucho, habla poquísimos; las respuestas se tornan difíciles en sus labios. Aquí, donde cualquiera es un marañón tormentoso de verbosidad, él se conforma con ver y pintar. Flórez, como pintor, no imita ni copia a nadie”.

Flórez destacó en el puntillismo, técnica postimpresionista desarrollada en 1886 por el francés George Seurat que consiste en la yuxtaposición de pequeños puntos de color puro, cuyo efecto óptico se produce en la vista del espectador y no sobre la paleta del pintor.

Pero vayamos con calma, José Ricardo Estanislao Ulises Flórez Gutiérrez de Quintanilla, o simplemente Ricardo Flórez, nació en Lima un 7 de mayo de 1893 en una casona de la Calle Belén. Fue hijo de Ricardo Flórez Gaviño, eminente médico y político, y de María del Carmen Gutiérrez de Quintanilla. Su vida transcurrió sin mayores sobresaltos, hasta que en 1912 realizó un viaje a Huánuco que lo marcaría para siempre. Fue a visitar a su hermana María, recién casada con Guillermo Durand, dueño de la Hacienda Quicacán, que se encontraba muy cerca del pueblo de Tomayquichua, lugar cuyo paisaje y luz capturaron el alma del artista hasta el fin de sus días.

Después de realizar dos años de estudios en la Facultad de Medicina de San Fernando, abandona definitivamente esa formación para dedicarse por entero a dibujar y pintar libremente temas diversos. Continúa su camino sin guía académica, y por esa época presenta su primera exposición individual. Con el mismo grupo de amigos, con quienes dibuja desnudos con modelos y pinta por los alrededores de Lima, decide formar el Círculo Artístico.

En 1919 ingresa a la recién fundada Escuela Nacional de Bellas Artes. Fue alumno del maestro Daniel Hernández y compañero de José Sabogal, Julia Codesido, Camilo Blas, Camino Brent, entre otros. Finalizados sus estudios y ante la llamada de Sabogal en 1933, Flórez se incorpora como docente en la ENBA. Esos años de su vida transcurren entre Lima y Huánuco, hasta que en 1940 decide radicar definitivamente en Tomayquichua. Su amigo Enrique López Albújar, en 1943, lo convierte en el personaje principal de su célebre novela *El bechizo de Tomayquichua*.

Entre sus exposiciones individuales más importantes, se cuentan las realizadas en La Casa Brandes (1916),

La Academia Alcedo (1928, 1934 y 1938), el Instituto Cultural Peruano Norteamericano (1946 y 1949) y la Galería de Arte 9 (1976). Expuso también en Sevilla (1919), Los Angeles (1925), Panamá (1935), California (1940), Nueva York (1942) y Viña del Mar (1946).

Sus pinturas son reconocidas y recibe muchos encargos, ante esto Flórez comenta:

“Mis cuadros van demasiado bien porque la demanda supera con exceso a la producción. Yo no quiero pintar apurado porque no tomo la pintura como un oficio sino como una reacción íntima a mis sensaciones ante la naturaleza. Si lo tomara como oficio ya me habría aburrido y colgado la paleta”.

Carlos Rodríguez Saavedra escribió sobre él:

“Su independencia se expresa en una obra que traduce, sobre todo, su visión del paisaje a través de la luz... la necesidad de expresar el mundo que lo rodea, su mundo: la sierra verde y luminosa de Huánuco es para Flórez una necesidad estética y vital. Su pintura será a partir de ese momento una celebración eglógica, ingenua y hedonista del campo... la presencia femenina, los naranjos, los bueyes o la pirca que animan y amueblan el primer plano de sus composiciones, tratando el todo con una pincelada cándida y precisa —que llega al puntillismo, al final— de tonos armonizadamente cálidos y fríos, azules, amarillos, ocre, turquesas, encendidos de luz”.

A los 90 años de edad, el 20 de octubre de 1983 fallece en Tomayquichua.

Deja una gran biblioteca sobre temas artísticos y literarios, un vasto archivo fotográfico debidamente inventariado, numerosos cuentos vinculados con el pueblo y su gente, cientos de bocetos, estudios, apuntes, y una obra que forma parte de importantes colecciones del Perú y el extranjero, testimonio todo de una fructífera vida artística.*

SEBASTIÁN RODRÍGUEZ

Fran Antmann

HACE CASI 30 AÑOS, MIENTRAS VIAJABA POR LA SIERRA CENTRAL, UN HISTORIADOR ME MOSTRÓ ALGUNAS VIEJAS FOTOGRAFÍAS DE MOROCOCHA, CENTRO MINERO ENCLAVADO EN MEDIO DE LOS ANDES. HABÍA CERCA DE TRESCIENTOS NEGATIVOS EN PLACAS DE VIDRIO, ERA TODO LO QUE QUEDABA DE LA OBRA DE UN FOTÓGRAFO DE PUEBLO LLAMADO SEBASTIÁN RODRÍGUEZ.

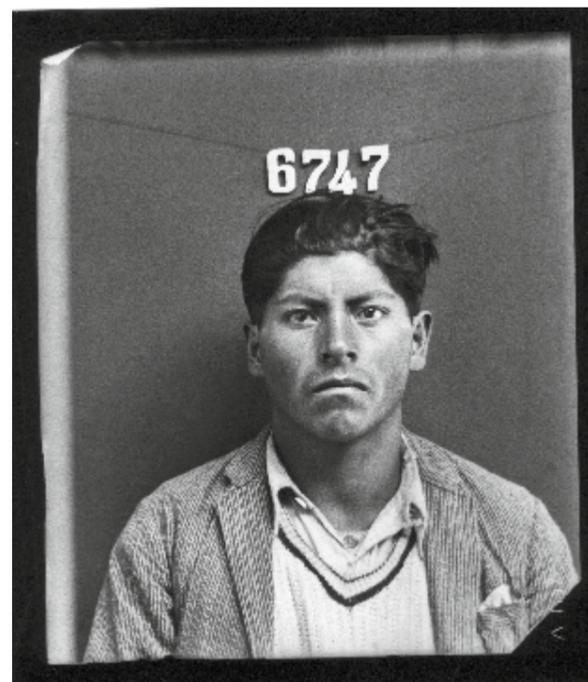
La fuerza y expresividad de esas imágenes me impulsaron a tratar de recuperar el mayor número de fotografías posible, a explorar Morococha tantos años después del trabajo de este misterioso artista, y a encontrar a la gente que él fotografió. Es así que un año y medio después de haber visto las primeras fotografías de Rodríguez me fui a vivir a la zona.

Por dos años viajé entre Morococha y los pueblos originarios de los mineros del valle del Mantaro, tratando de reunir los fragmentos dispersos de su pasado. Cuando toqué la puerta de Amanda, la hija mayor de Rodríguez, que estaba trabajando como modista en Huancayo, se sorprendió al saber que yo quería escribir la historia de su padre, y es que ella tenía conciencia de que su contribución

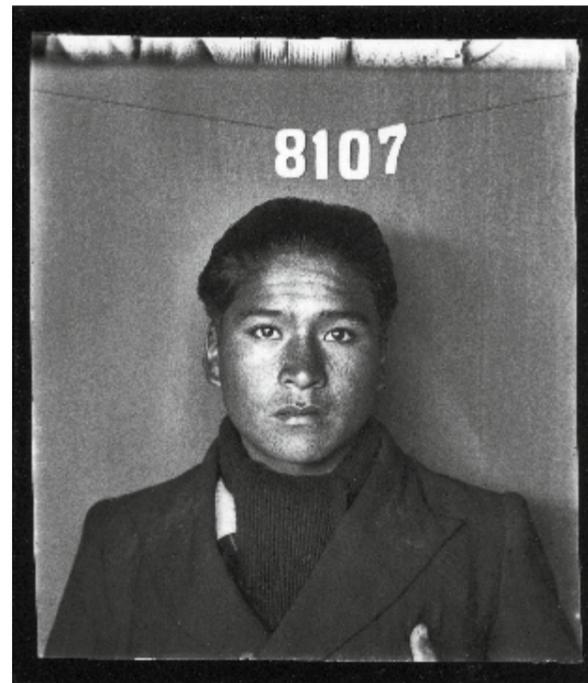
artística había quedado en el olvido, subsumida en el anonimato de la cultura popular. Pero Amanda insistió en decir que ella siempre supo que su padre fue un gran artista, más allá de su pobreza y del escaso reconocimiento a su trabajo.

Cuando Rodríguez murió en 1968, su legado de frágiles negativos, único registro de más de 40 años de vida en las minas, fue dejado bajo el cuidado del sastre del lugar. Hacia 1973 éstos se convirtieron en un problema y fueron echados al basural del pueblo, que alguna vez fue el lago que dio nombre a Morococha (en quechua: lago de muchos colores), ahora convertido en una cicatriz en el centro de la comunidad. Amanda Rodríguez, sus hijos y yo hicimos este triste descubrimiento cuando fuimos a





AHÍ ESTABAN LOS ROSTROS DE MILES DE PERSONAS ANÓNIMAS, IDENTIFICADAS SOLO POR NÚMEROS, QUE VIVIERON EN LOS CAMPOS Y EN LOS PUEBLOS, GENTE DE MOROCOCHA, ROSTROS, EN FIN, QUE PUEBLAN LA HISTORIA DEL PERÚ.



Morococha a recuperar los negativos. Nos enteramos de que los niños jugaban con las piezas rotas mientras sus padres raspaban la emulsión para usar el vidrio en la reparación de ventanas.

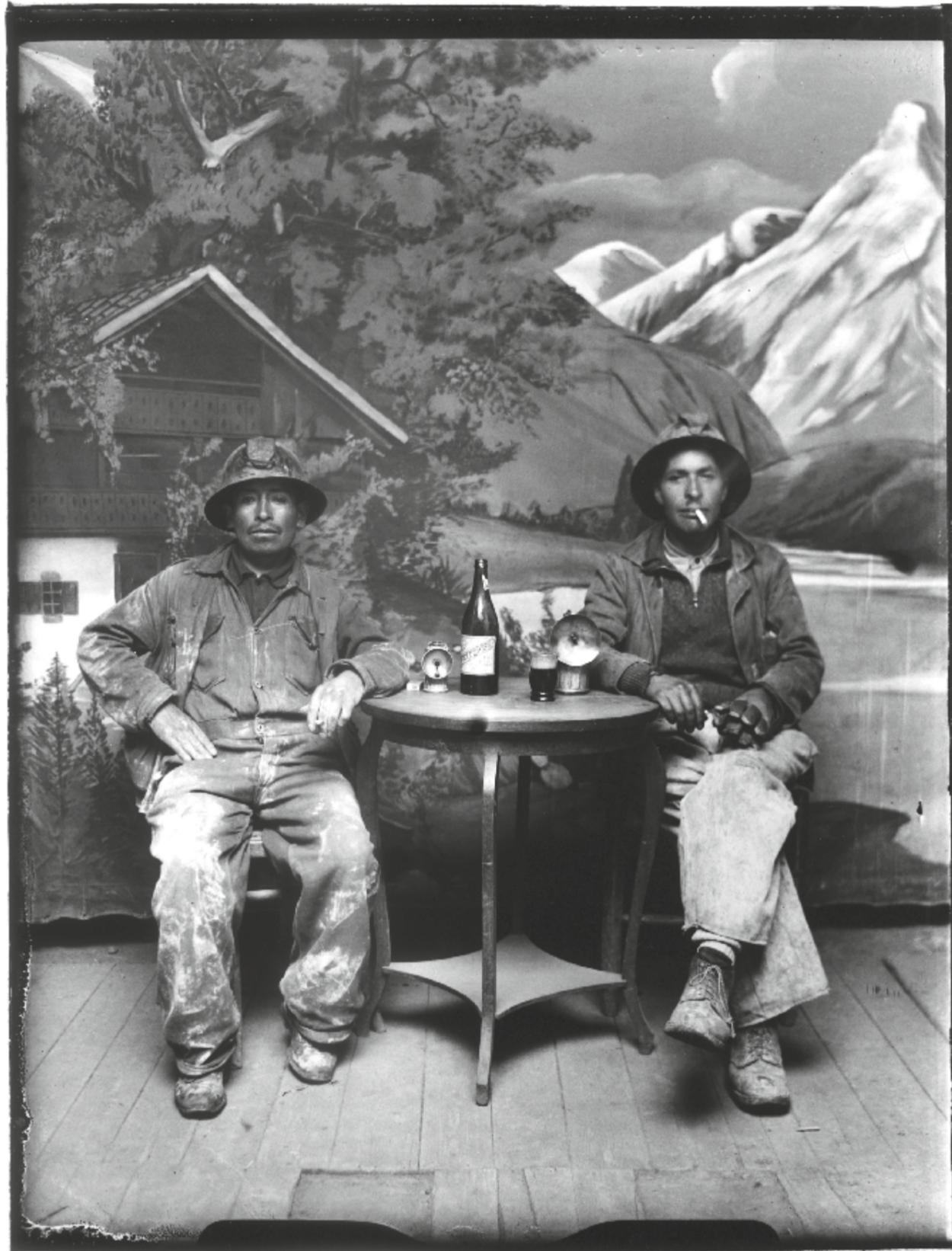
Todo lo que quedó de las fotografías de Rodríguez se desperdigó entre los residentes de Morococha. Fui solicitándolas e hice reproducciones de álbumes familiares y viejas tarjetas postales. La propia vida de Rodríguez tuvo que ser reconstruida a partir de fuentes orales, su familia, ancianos, fotógrafos retirados y campesinos de los pueblos mineros compartieron sus reminiscencias.

En Morococha recuerdan a Sebastián Rodríguez como un hombre pequeño, casi mestizo, que usaba terno de color chocolate y camisa amarilla. Lo llamaban “Don Tapa” en alusión a su anticuada cámara que no tenía disparador automático. Él tomaba fo-

tografías removiendo la tapa del lente y luego volvía a cubrirlo, su instinto y experiencia le indicaban si el negativo ya había recibido suficiente luz.

Nacido en Huancayo en 1896, Sebastián Rodríguez conoció al pintor y fotógrafo retratista Luis Ugarte cuando éste llegó a Huancayo para establecer el primer estudio fotográfico de la ciudad. Ugarte había aprendido su oficio de los dos franceses más famosos de su tiempo, el celebrado Eugene Courret y su sucesor Fernando Garreaud. Su técnica, basada en la pintura francesa, resaltaba por una suave luz de finas tonalidades. El aire galante de sus retratados derivaba de su gusto por el tango, danza que según algunos sintetizaba toda una cultura y que se basaba en la pose, la seducción y la “actitud”.

Ugarte persuadió al joven Rodríguez a dejar las provincias y unirse al equipo de su estudio en Lima don-



de trabajó los 10 siguientes años fotografiando a los clientes, banqueros, jueces, militares, incluso el Presidente del Perú, interesados todos en mostrar una lucida y elegante imagen.

Para Rodríguez fue imposible establecer un estudio propio en la competitiva capital. A los 35 años abandonó Lima para trabajar como fotógrafo itinerante en los campos mineros del Perú atraído por la liquidez económica que brindaban las minas. Trabajó en Morococha por casi 40 años, tomando fotos carnet para la compañía y fotografías personales de sus vecinos. Se casó con una mujer del lugar con quien tuvo seis hijos. Conservó su estudio en el pueblo, pero como muchas otras familias en las que el padre trabajaba en las minas, la suya vivió la mayor parte del tiempo en Huancayo e iba a visitarlo durante las vacaciones escolares.

Rodríguez mantuvo su estudio en las mismas condiciones por más de cuatro décadas, jamás lo modernizó. Cada día, con un frío intenso, caminaba cerca de un kilómetro para traer agua para su cuarto oscuro. A pesar de las dificultades llegó a ser un maestro en su arte, inventaba ingeniosos métodos para compensar su obsoleto equipo.

La mayor parte del tiempo trabajó en las fotos carnet de los archivos de la compañía minera Cerro de Pasco. “Mi padre hacía pequeños números en cartón”, nos explicaba Amanda, “números que iban de uno a diez, con duplicados, organizados según el número de identificación. Ese número era atado a una pequeña cuerda y colgado delante de cada trabajador”. Cuando Rodríguez murió, miles de negativos en pequeñas placas de vidrio, cortadas a mano, llenaban incontables cajas de cartón que estaban almacenadas en el garaje de la Cerro de Pasco. Ahí estaban los



rostros de miles de personas anónimas, identificadas solo por números, que vivieron en los campos y en los pueblos, gente de Morococha, rostros, en fin, que pueblan la historia del Perú.

Atraídos por la quimera de los salarios, los campesinos abandonaron sus aldeas por las minas. En las fotografías se ve el surgimiento de una nueva especie de trabajador: el campesino-minero, que había aprendido a beber cerveza en vez de chicha, a fumar cigarros en vez de mascar coca, a jugar fútbol, a usar la palabra “asamblea”, a tener un horario de trabajo, turnos, y a veces hasta un carnet sindical.

Para muchos, visitar el estudio era probablemente el primer encuentro directo con la tecnología moderna. Las cámaras les resultaban tan novedosas como las grandes maquinarias, las enormes compresoras y los cabrestantes que los bajaban a más de quinientos pies bajo la tierra. Para cada uno era un acto de gran signi-

ficado posar en un *set* que todo lo transfiguraba. Muchos de los mineros que regresaban a sus casas contaban estas fotografías entre sus mayores tesoros.

Augusto Suárez, un minero que vivió cerca de treinta años en Morococha, dijo que Rodríguez era bienvenido por todo el mundo, en parte porque trataba a todas las personas –mineros, oficinistas, electricistas, policías– con respeto. “Él era considerado uno de nosotros” recordaba Suárez: “Las puertas nunca estaban cerradas para él”.

Los mineros a menudo dejaban de lado sus horas de almuerzo (no tenían derecho a otros descansos) para ser fotografiados juntos en su puesto de trabajo. El día de pago, cada quince días, los trabajadores llegaban al estudio en grupos, con sus novias o amigos del pueblo. El hermano menor de Rodríguez, Braulio, evocaba cómo el fotógrafo bromeaba con sus clientes cuando le pedían ropa prestada para salir

elegantes en sus retratos: “Alguien podía preguntarle por un poco de agua para limpiarse, y él decía: ¿agua, para qué? Algunas veces preguntaban por una camisa blanca, o un terno y corbata, ¡luego me pedirás una mujer!, les contestaba. Bueno, al final les daba el agua, pero no la camisa”.

Amanda recordaba que “la cámara era su compañera inseparable”. Entre salida y salida, trabajaba en su cuarto oscuro, lo hacía “silbando y cantando sus tangos hasta tarde en la noche... Nadie lo vio jamás salir a la calle salvo cuando iba a tomar fotografías”. Rodríguez trabajó mucho para mantener el mismo nivel del estudio Ugarte de Lima. Casi todos sus negativos en placa de vidrio, incluso los carnets de la Compañía, eran retocados. Acostumbraba hacerlo en las noches, usaba lápices para sombrear algunas zonas con el fin de crear tonos más suaves y borrar las irregularidades. Lourdes, la hija menor, ayudaba a su padre secando las láminas pasando sobre ellas pequeñas motas de algodón.

Su estudio funcionaba como habitación y espacio de trabajo, era dormitorio, cuarto oscuro y galería a la vez. En la noche, la galería donde los clientes posaban durante el día se convertía en el dormitorio del fotógrafo y de sus seis hijos. La redonda mesa de madera usada como apoyo en muchos de los retratos servía también en la cocina y en el cuarto oscuro. Entre la cocina y la galería Rodríguez construyó un diminuto cuarto oscuro con un tanque de agua al lado. A pesar de las crudas condiciones, su técnica fue impecable. Él lavaba y lavaba todas sus fotografías de tal manera que aún hoy, más allá del tiempo transcurrido y de los defectos de impresión, continúan inalterables.

Aunque Rodríguez fue el único fotógrafo que trabajó para la Cerro de Pasco en Morococha, él insistió en mantener su independencia y siempre rechazó firmar un contrato con la empresa. Su familia no recibió pensión alguna cuando murió. La casa que ocupó por 40 años fue destruida junto con la mayoría de sus efectos personales y objetos de fotografía. Todo lo que encontramos de lo que había sido

su estudio fueron escombros y el libro de registro del último propietario de lugar, un zapatero.

El único rastro que quedaba de la presencia de Rodríguez era la luminosidad del tragaluz recorriendo y atravesando suavemente la habitación. Los nuevos vecinos ignoraban que cierto señor Tapa había vivido en esa vieja casa al lado de ellos, y que había sido además un gran fotógrafo.

Si bien las fotografías pueden dar forma a un lenguaje que nos habla de vidas y lugares desaparecidos, las más antiguas nos producen una dulce mezcla de nostalgia con perplejidad por la forma en que gente que murió

RODRÍGUEZ TRABAJÓ MUCHO PARA MANTENER EL MISMO NIVEL DEL ESTUDIO UGARTE DE LIMA. CASI TODOS SUS NEGATIVOS EN PLACA DE VIDRIO, INCLUSO LOS CARNETS DE LA COMPAÑÍA, ERAN RETOCADOS.

hace ya tantos años asoma desde ese pasado. Son fotografías que parecen haber preservado esos momentos ya extinguidos como si fuesen parte de una escritura al margen que se mantiene patéticamente intraducible. Sin embargo el misterio y la resonancia del trabajo de Sebastián Rodríguez pueden ser aclarados si nos esforzamos en desentrañar su lenguaje.

Podríamos decir que a pesar o, justamente, a causa de su prudencia y de su profundamente arraigado formalismo, Sebastián Rodríguez llegó a ser un maravilloso fotógrafo. Su visión integra dos puntos de vista, el andino y el europeo, lo que le permitió, como profesional, estar particularmente capacitado para documentar la vida de los migrantes de la sociedad andina. Si bien Rodríguez se mantuvo aparte, él nunca fue un *outsider* en Morococha porque compartió con sus habitantes una historia y un modo común de vida. La percepción que tenía de sí mismo como artesano viviendo entre obreros le dio la distancia necesaria



para registrar las contradicciones que personalmente experimentó. La potente claridad y profundidad de sus fotos expresan largamente su experiencia como fotógrafo y sujeto.

No obstante que los mineros de Morococha eran la vanguardia del movimiento obrero, las huelgas y rebeliones de 1930 y 1950 nunca formaron del repertorio fotográfico de Rodríguez. Él era un empresario con una familia grande que alimentar. Es posible que percibiese que las batallas políticas de los mineros fuesen demasiado arriesgadas para su cámara. Mas a pesar de no ser explícitas, sus fotografías traslucen ciertas claves de su propia sensibilidad así como los ideales y aspiraciones de sus clientes.

Era evidente que el centro visual y psicológico de las fotos de Rodríguez se ubicaba en objetos modernos e industriales. Bienes ajenos e innecesarios en la vida

rural, súbitamente se tornaban seductores y esenciales. Ese gusto y orgullo por el progreso material lo trasladaba Rodríguez a las fotografías de familiares y amigos.

Aunque interesados por los carros, los relojes, las botas y mamelucos, los campesinos-mineros trajeron a Morococha la misma visión del mundo que organizaba su vida en el campo. A diferencia de la línea de montaje industrial, el tiempo andino estaba concebido a partir de las etapas del ciclo vital: bautismos, matrimonios, cumpleaños y funerales, eventos alrededor de los cuales emanaba el movimiento cotidiano de la vida. En las fotografías de Rodríguez esos dos universos, esas distintas concepciones del tiempo vital, coexisten en un exquisito balance de fuerza y dulzura. Postura que da cuenta de la inquietante y angustiante atemporalidad de sus mejores trabajos, su terrenalidad y también su casi Olímpica ecuanimidad... el mismo sentimiento que nos deja, por diferentes razones, el trabajo de Atget en París.*

TECNOLOQUÍAS

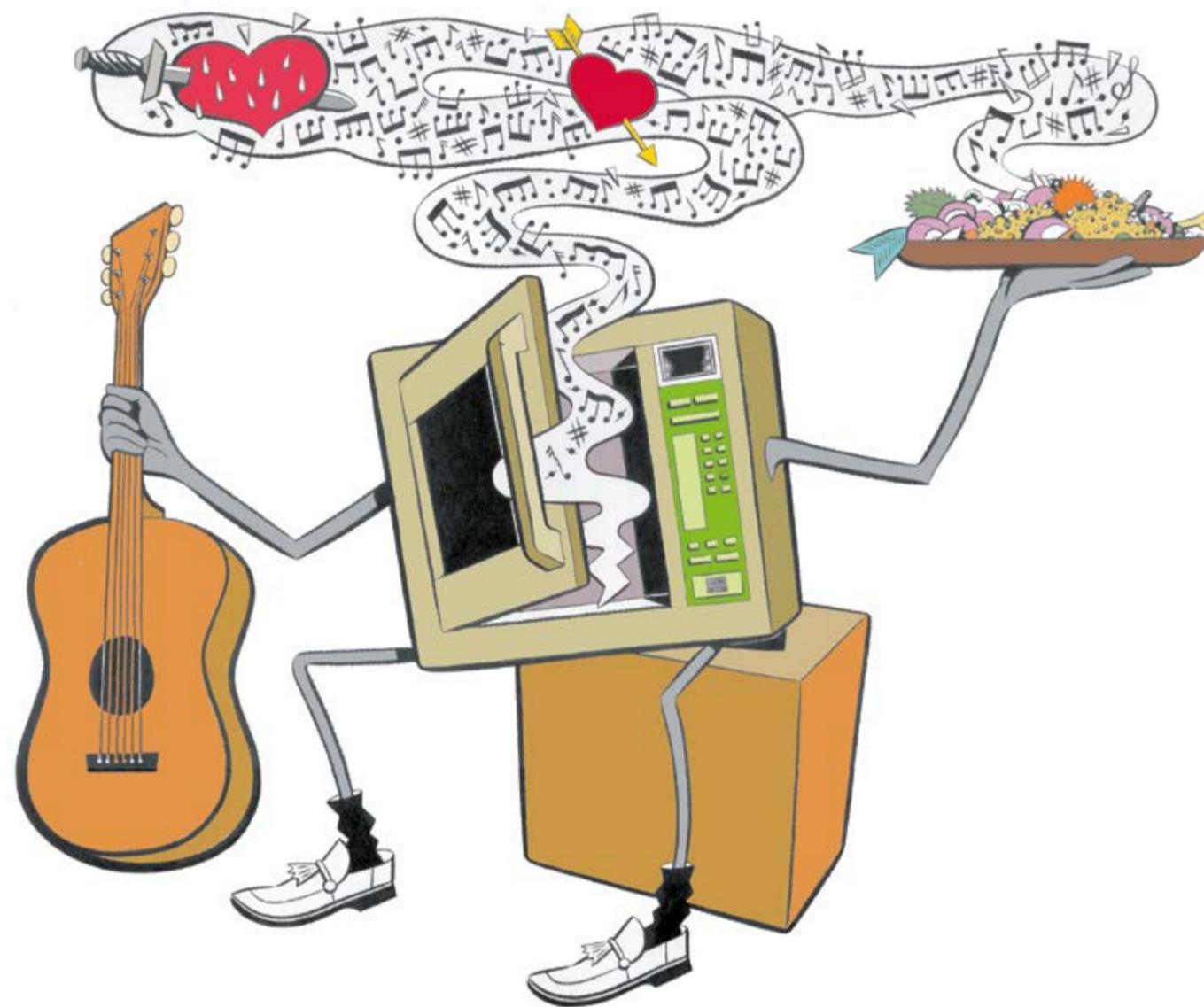
Luis Freire Sarria

Ilustración de Conrado Cairo

HORNO DE MICROONDAS CRIOLLAS

El poder de la música es inconmensurable y el de la música criolla, mayor aún, a pesar de los cantos fúnebres que se le dedican cuando se repite que cumplió su ciclo histórico, que solo la entonan las ánimas del Presbítero Maestro, que los cultores que le quedan son pocos, siguen amando a una aristócrata siendo plebeyos ellos y no se cansan de ir del puente a la alameda aunque los cogoteen los nietos de la Flor de la Canela. La prueba más fehaciente de que la canción criolla sigue viva y se adapta al trote en Nike de nuestros tiempos, es el fabuloso horno de microondas “Fiesta Criolla”, lanzado al mercado por un entusiasta bajopontino fabricante de quijadas de burro metido a inventor con éxito desconcertante. Este Henry Ford del criollismo, descubrió por casualidad que cada vez que desafinaba en las jaranas de la peña Come Gato de La Victoria, se quemaba el arroz con minino en la cocina y no les quedaba otro remedio que cantar el Concolón. “El valse tiene poder cocinero”, pensó y puso manos morenas a la obra. Experimentando y experimentando en su cuartito del callejón con los mecanismos de un microscopio electrónico comprado en la Cachina, una radio a pilas y un horno de microondas prestado por un compadre gran amigo de lo ajeno, descubrió que si reducía a microondas esa polca de Montes y Manrique, padres del criollismo, que dice: “Si es que no vas a ser,/ como quiso Dios que fueras,/ vale mejor que te mueras./ ¡A qué tanto padecer! Si quieres que yo te quiera,/ debes andar derecho,/ y no como el gallinazo,/ que lo hace de techo

en techo...”, era capaz de convertir una masa de arroz con frejoles crudos en un divino tacu tacu. Fue así como nació el horno de microondas criollas, un extraordinario aparato que no puede faltar en las cocinas de los amantes de la tradición. El horno de microondas criollas, bombardea la comida con una selección de los valeses, polcas y marineras más emblemáticos de la Guardia Vieja, utilizando una combinación de microscopio electrónico con emisor de ondas sonoras, cuya complejidad tecnológica solo puede caber en la mente de un viejo criollo de picardía infinita. Para hablar con franqueza, no tenemos la menor idea de cómo funciona, pero funciona, es decir, cocina, pero únicamente platos de acendrado criollismo. Presenta una botonera con quince opciones, asociadas a una determinada canción con su respectivo intérprete. Por ejemplo, si se desea obtener un sancochado como los de los virreyes, se coloca el plato preparado dentro del horno y se presiona el botón que indica “Sancochado-El Huerto de mi Amada- Los Trovadores Criollos”. Si lo que se quiere es unos pallares que parezcan milagro de Sarita Colonia, se busca el botón “Puré de Pallares-A la Huacachina- Lucha Reyes”. Y así por el estilo. El horno Fiesta Criolla no tolera trasgresiones al espíritu de la Guardia Vieja, una copia china alimentada con valesitos jazzeados y zamacuecas salseadas, estuvo a punto de intoxicar a los incautos que se dejaron convencer por su bajo precio y sus cromos lujuriosos. Fue retirada del mercado tan rápido como llegó. ¿Si la muerte valsa, cómo podrá morir el valse?





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).

Adolfo Córdova Valdivia, ingeniero, graduado en la especialidad de arquitectura en la antigua Escuela de Ingenieros, hoy Universidad Nacional de Ingeniería. Profesor durante treinta años en la Facultad de Arquitectura, decano y profesor emérito de esa Universidad. Miembro honorario del Colegio de Arquitectos del Perú y del Instituto de Urbanismo y Planificación. Miembro fundador de la Agrupación Espacio, del Movimiento Social Progresista, del Instituto de Estudios Peruanos y de la Academia Peruana de Arquitectura y Urbanismo. En la actividad profesional, ganador de varios concursos y distinguido con el Premio Nacional Chavín, el Premio Tecnológica y el Premio Colegio de Arquitectos. Autor del libro *La vivienda en el Perú*. Coeditor de la revista *Espacio* y del periódico *Libertad*, ha fundado y dirigido la revista *1/2 de Construcción* (181 ediciones). Actualmente es coordinador de la Maestría con mención en Vivienda en el Postgrado de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la UNI, cuya revista, *WAKA XXI* (5 ediciones), fundó y dirigió hasta hace un año.

José Luis Gonzales Ramos, Ingeniero industrial por la Universidad Nacional de Ingeniería, 1961. Promotor del proyecto "Parque de la Tecnología Andina". Miembro de Acción, Naturaleza y Desarrollo Sustentable, Asociación Civil. Asesor y consultor de empresas industriales. Responsable del Área de Proyectos de Investigación Tecnológica en Industrias Textiles y Conexas y Jefe del Departamento de Planeamiento y Programación de Investigación Tecnológica del Ex - Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas - ITINTEC.

Antonio Enrique Muñoz Monge, escritor y periodista, ha publicado los libros de relatos *Abrigo esta esperanza* (1991), *El patio de la otra casa* (1992), *Nos estamos quedando solos* (1998) y *La casa de Mercedes* (2000). Ha merecido distinciones literarias en la ANEA y la revista *Caretas*. En 1991 publica el libro *Folklore peruano: danzas y canto* y en 1998 *Calendario, Tiempo de Fiestas*. Fue fundador y director de las revistas *Coliseo*, *Festival* y *Canto Vivo*. Actualmente escribe en *El Comercio* y dirige la revista *Festival* sobre folklore andino. Su primera novela se titula *Que Nadie nos espere*.

Elba Luján, escritora. Realizó estudios de Ciencias Sociales y Derecho en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y de Filosofía en la entonces Escuela Superior Antonio Ruiz de Montoya. En 1998 quedó finalista con *La trampa* en la X Bienal de Cuento "Premio COPÉ". En el 2003 editó *Cuarteto en sol*, fragmento de su diario personal. En poesía ha publicado *Negro equino* (1997), *Mar adentro* (2000), y *Rastros* (2007).

Jorge Bernuy, egresado de Bellas Artes. Realizó estudios especializados en España y Francia: en el Institute Pédagogique de Paris; en el Musée de Louvre, en la École Pratique des Hautes Etudes, Paris; 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.

Gabriela Arakaki Makishi, comunicadora social de la Universidad Hermilio Valdizán y egresada de la Maestría en Museología de la Universidad Ricardo Palma. Es responsable de la organización de archivos de artistas plásticos, así como también del registro y catalogación de colecciones privadas de arte. Hizo la curaduría y museografía de la exposición en homenaje a Ricardo Flórez por el BBVA Banco Continental. Trabaja actualmente su tesis sobre la casa museo del mismo pintor.

Fran Antmann, fotógrafa documentalista y escritora, enseña fotografía como profesora adjunta en el Baruch College de la City University de Nueva York. Su trabajo fotográfico se ha centrado en la vida y cultura de los pueblos indígenas de Perú México y Guatemala, y en algunas comunidades del Ártico Canadiense. Ha obtenido diversas becas y donaciones de la Fulbright, del Consejo de Investigación para las Ciencias Sociales, las Fundaciones J.P. Getty, Puffin, Ilford, Agfa, Kodak, así como de la Fundación para el Arte del Estado de Nueva York. Un catálogo de su trabajo titulado *Arctic/Andes* fue publicado por la Fundación Nueva York para las artes. Sus trabajos han sido exhibidos y publicados en Nueva York, Europa, Perú y México, y se encuentran en colecciones permanentes de varios museos. El trabajo sobre Sebastián Rodríguez, junto con el proyecto "Los hornos del tiempo", se exhibió en el museo Fotokunst de Dinamarca.

